LA RAZÓN ES AURORA

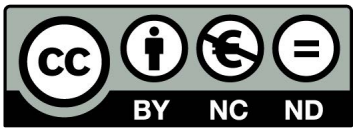
Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido

Á. Ezama
J.E. Laplana
MªC. Marín
R. Pellicer
A. Pérez Lasheras
L. Sánchez Laílla (eds.)

El presente volumen rinde homenaje a la profesora Aurora Egido con motivo de su nombramiento como catedrática emérita tras una dilatada carrera docente e investigadora. Profesora del Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza, ha impartido también su docencia en otras universidades españolas (Universidad de Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona y Universidad de León) y extranjeras (Cardiff, Westfield College de Londres, Cambridge, Universidad de California Los Ángeles, Johns Hopkins de Baltimore y City University de Nueva York). Es autora de casi cuatrocientos trabajos de investigación y ha sido presidenta o miembro fundador de entidades tan prestigiosas en el ámbito filológico como la Asociación Internacional de Hispanistas, la Asociación Internacional Siglo de Oro, la Asociación Española de Emblemática o la Asociación de Cervantistas. Ha recibido numerosos reconocimientos públicos, entre los que destaca el Premio Nacional de Investigación en Humanidades Ramón Menéndez Pidal del año 2008: Les Palmes Académiques del Ministerio de Educación francés en 1995, el Premio Baltasar Gracián del Gobierno de Aragón en 2003, las Medallas de las Cortes de Aragón y de Zaragoza, en 2005 y 2013, respectivamente, o el Premio Sabina de Oro, también de 2013. En 2016 fue investida doctora Honoris causa por la Universidad Carlos III de Madrid y es también Académica correspondiente de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona y supernumeraria de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, miembro correspondiente de la British Academy desde 2013 y académica de número de la Real Academia Española, donde ocupa el sillón B mayúscula, desde 2014.

diseñográficovíctorlahuerta

La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3611



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- BY (Reconocimiento): Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

- NC (No comercial): La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.

- ND (Sin obras derivadas): La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

«La razón es Aurora»

Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido

Á. Ezama, J. E. Laplana,
M.ª C. Marín, R. Pellicer,
A. Pérez Lasheras y
L. Sánchez Laílla (eds.)

Aurora Egido

«La razón es Aurora»

Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido

Á. Ezama, J. E. Laplana,
M.ª C. Marín, R. Pellicer,
A. Pérez Lasheras y
L. Sánchez Laílla (eds.)

Publicación número 3537
de la Institución Fernando el Católico
Organismo autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2 • 50071 Zaragoza (España)
Tels. [34] 976 28 88 78/79 • Fax [34] 976 28 88 69
ifc@dpz.es
http://ifc.dpz.es

© De los textos, los autores, 2017
© De la presente edición, Institución Fernando el Católico, 2017

ISBN: 978-84-9911-433-0
Depósito legal: Z 490-2017

Impresión: Huella Digital, S. L. Zaragoza.

IMPRESO EN ESPAÑA-UNIÓN EUROPEA.

PRESENTACIÓN

«La razón es Aurora». Con estas palabras de *El Discreto* graciano, aplicadas a la circunstancia especial que nos reúne, un grupo de colegas, discípulos y amigos hemos querido rendir homenaje a la profesora Aurora Egido con motivo de la culminación de su carrera docente al acceder a la condición de catedrática emérita. Precedidos y alternados por su magisterio en otras universidades españolas (Universidad de Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona y Universidad de León) y extranjeras (Cardiff, Westfield College de Londres, Cambridge, Universidad de California Los Ángeles, Johns Hopkins de Baltimore y City University de Nueva York), estos largos decenios de docencia en el Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza han permitido a sucesivas generaciones de alumnos convertirse en nuevos eslabones en la cadena de las enseñanzas humanísticas que, como la misma profesora Egido ha reiterado en numerosas ocasiones, solo se sustenta y afianza en el recíproco y cotidiano diálogo entre maestros y discípulos, lamentablemente en riesgo de quebrarse en los últimos tiempos, en los que solo cuenta lo que pasa en cifras y desaparecen las oportunidades para quienes se ejercitan en las letras.

No es esta página de presentación el lugar adecuado para ponderar con intensión o pormenorizar con extensión los méritos de los infatigables afanes investigadores de la profesora Egido, que siempre han corrido parejas con el inexorable y puntual ejercicio de la docencia, pero sí lo es este homenaje para dar cuenta exhaustiva de sus publicaciones, como puede verse en el apartado que sigue a estas líneas: «Bibliografía de Aurora Egido», del que es responsable Luis Sánchez Laílla. Hemos preferido limitarnos a estos preciosos vestigios de discreción que dan cuenta de la variedad y multiplicidad de los trabajos y los días dedicados a la investigación, cuyo mejor reconocimiento fue sin duda el Premio Nacional de Investigación en Humanidades Ramón Menéndez Pidal que obtuvo el año 2008. Estas publicaciones, sin embargo, deberían complementarse no solo con innumerables conferencias, cursos, seminarios y congresos, sino con el constante ejercicio de fomento de la investigación a través de la dirección de proyectos, de la participación en consejos asesores de revistas de Filología y de consejos científicos (Biblioteca Nacional de España, Universidad Nebrija, Instituto de Estudios Humanísticos de Alcañiz, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes), o de su contribución en la formación y la gestión, en muchos casos desde la presidencia, de entidades tan prestigiosas en el ámbito filológico como son la Asociación Internacional de Hispanistas, la

Asociación Internacional Siglo de Oro, la Asociación Española de Emblemática o la Asociación de Cervantistas.

Múltiples y continuos han sido los reconocimientos públicos de los méritos de la profesora Aurora Egido desde que en 1995 le fueran otorgadas Les Palmes Académiques del Ministerio de Educación francés, hasta que en septiembre de 2016 fuera investida doctora *honoris causa* por la Universidad Carlos III de Madrid. Entre ellos, el Premio Baltasar Gracián otorgado por el Gobierno de Aragón en 2003, las Medallas de las Cortes de Aragón y de Zaragoza, en 2005 y 2013, respectivamente, o el Premio Sabina de Oro, también en 2013. Culminación de tan amplia serie de reconocimientos han sido, tras muchos años como académica correspondiente de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona y supernumeraria de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, su nombramiento en 2013 como miembro correspondiente de la British Academy y su ingreso en la Real Academia Española en 2014.

Frente a estos merecidos premios y reconocimientos institucionales y corporativos, como colegas, discípulos y amigos ofrecemos a la profesora Aurora Egido un modesto ramillete de estudios filológicos, muestra de nuestro agradecimiento por tantos años de enseñanza y amistad. Es cierto que podría ser mucho más dilatado, pues con seguridad muchos otros profesores y amigos habrían deseado participar en este pequeño Homenaje, y quienes lo hemos organizado queremos pedirles disculpas anticipadas por no haberles podido invitar al mismo, pero las limitaciones de la publicación nos han obligado a restringir la nómina de colaboraciones para este libro.

Muy singular y sincero es, por último, nuestro agradecimiento a la Institución Fernando el Católico de la Diputación Provincial de Zaragoza y a su director, Carlos Forcadell, por haber acogido entre sus publicaciones este volumen dedicado a quien ostenta desde hace muchos años la Cátedra «Baltasar Gracián» de la misma Institución. Desde ella ha propiciado con cursos, seminarios y publicaciones el aumento de su prestigio académico y científico, coronado ahora de discreción con la publicación en facsímil del afortunado hallazgo de la primera edición de *El Héroe* (Huesca, Juan Francisco de Larumbe, 1637) de Baltasar Gracián, remate que cierra como ingenioso jeroglífico del saber la rueda de facsímiles, siendo el último el primero, de todas las primeras ediciones de las obras impresas (además del autógrafo de *El Héroe*) del jesuita aragonés llevada a término por la sabia mano de Aurora.

BIBLIOGRAFÍA DE AURORA EGIDO

La poesía aragonesa del siglo XVII y el culteranismo, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1976 [resumen de la tesis doctoral, dirigida por José Manuel Blecua Teijeiro y leída en la Universidad de Barcelona el 14 de abril de 1972, 2 vols., 909 pp.].

«¿Fue Avellaneda aragonés?», *Andalán*, 16, 1973, p. 10.

«Lupercio Leonardo, reeditado», *Andalán*, 20, 1973, p. 11.

«Dos romances de Juan de Moncayo en el Sitio de Lérida», *Ilerda*, 1974, pp. 235-240.

Ed., Juan de Moncayo, *Rimas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

Ed., Miguel de Dicastillo, *Aula de Dios, Cartuxa Real de Zaragoza (Zaragoza, 1637)*, Zaragoza, Pórtico, 1978.

«La Universidad de amor y *La dama boba*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIV, 1978, pp. 350-371.

«Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII», *Revista de Filología Española*, LX, 1978-1980, pp. 159-171.

«Retablo carnavalesco del Buscón don Pablos», *Hispanic Review*, 46, 2, 1978, pp. 173-197.

La poesía aragonesa del siglo XVII. (Raíces culteranas), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1979.

«Retratos de los Reyes de Aragón» de Andrés de Uztarroz y otros poemas de academia, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1979. Publicado también en *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 33-34, 1979, pp. 173-223.

«En los *Campos de Níjar* de Juan Goytisolo», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 5, 1979, pp. 149-162.

«Mito, géneros y estilo: el Cid barroco», *Boletín de la Real Academia Española*, LIX, 1979, pp. 499-527.

Ed., Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos del Adonis*, Madrid, Cátedra, 1981.

«Los espacios del tiempo en las *Memorias de Leticia Valle*», *Revista de Literatura*, XLIII, 86, 1981, pp. 107-134.

«*Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629), ingenioso miembro de la república literaria española*, de Kenneth Brown (reseña)», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LVII, 1981, pp. 381-383.

La fábrica de un auto sacramental: «Los encantos de la Culpa», Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.

«*Desde el amanecer*. La memoria omnisciente de Rosa Chacel», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 390, 1982, pp. 645-660.

«Santa Teresa contra los letrados: los interlocutores en su obra», *Criticón*, 20, 1982, pp. 85-121.

«Sobre paremiología española del Siglo de Oro», *Estudios Humanísticos*, 4, 1982, pp. 189-196.

«Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: *Amor constante más allá de la muerte*», en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 213-232.

«Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI-XVII)», en *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su IV Centenario*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, pp. 9-78 [con edición facsímil de carteles poéticos en sobre adjunto].

«El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón», en Emilio Alarcos Llorach *et alii*, eds., *Serta Philologica in honorem F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 171-187.

«Góngora», en Bruce W. Wardropper, coord., *Historia y crítica de la Literatura Española, 3. Siglos de Oro. Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 381-447.

«La configuración alegórica de *El castillo interior*», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 10, 1983, pp. 69-93.

«La *Giganteida* de Ignacio de Luzán: Argumento y octavas de un poema inédito», *Anales de Literatura Española*, 2, 1983, pp. 197-231.

Ed., *La literatura en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, 1984.

«Prólogo», en Aurora Egido, ed., *La literatura en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, 1984, pp. 7-13.

«Academias literarias zaragozanas en el siglo XVII», en Aurora Egido, ed., *La literatura en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, 1984, pp. 101-128.

«*De ludo vitando*. Gallos áulicos en la Universidad de Salamanca», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I, 1984, pp. 609-648.

«La enfermedad de amor en el *Desengaño* de Soto de Rojas», en *Al ave el vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*, Granada, Universidad de Granada, 1984, pp. 32-53.

«Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, III, 1984, pp. 67-95.

«Numismática y literatura. De los *Diálogos* de Antonio Agustín al *Museo de las medallas* de Lastanosa», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 209-228.

«Una introducción a la poesía en las academias literarias del siglo XVII», *Estudios Humanísticos. Filología*, 6, 1984, pp. 9-26.

Ed., Baltasar Gracián, *El político don Fernando el Católico (Zaragoza, Diego Dormer, 1640)*, ed. facsímil con prólogo (pp. VII-LXIII) de Aurora Egido, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1985.

Coord., *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, 1985.

«Topografía y cronografía en *La Galatea*», en Aurora Egido, coord., *Lecciones cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, 1985, pp. 49-94.

«Cartel de un certamen poético de los jesuitas en la ciudad de Tarazona (1622)», *Archivo de Filología Aragonesa*, XXXIV-XXXV, 1985, pp. 103-120.

«De las academias a la Academia», en *The Fairest Flower. The Emergence of Linguistic National Consciousness in Renaissance Europe. International Conference of the Center for Medieval and Renaissance Studies. University of California*, Florencia, Accademia della Crusca, 1985, pp. 85-94.

«Los prólogos teresianos y la *santa ignorancia*», en V. García de la Concha, T. Egido y O. González Cárdenas, eds., *Actas del Congreso Internacional Teresiano (Salamanca, 4-7 de octubre de 1982)*, II, Salamanca, Universidad de Salamanca / Universidad Pontificia / Ministerio de Cultura, 1985, pp. 581-607.

«Sobre la iconografía amorosa en el *Desengaño* de Soto de Rojas», en Andrés Soria, Jesús Montoya Martínez y Juan Paredes Núñez, eds., *Estudios románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega*, II, Granada, Universidad de Granada, 1985, pp. 135-151.

«Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30, 1985, pp. 43-77.

«Sobre la letra de los emblemas y primera noticia de Alciato en España», en Andrés Alciato, *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985, pp. 7-26.

Aurora Egido e Yves-René Fonquerne, eds., *Formas breves del relato*, Zaragoza, Casa de Velázquez / Universidad de Zaragoza, 1986.

«Contar en *La Diana*», en Aurora Egido e Yves-René Fonquerne, eds., *Formas breves del relato*, Zaragoza, Casa de Velázquez / Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 135-156.

«El arte de la memoria y *El Criticón*», en *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1986, pp. 25-66.

«Introducción», en Juan Francisco Andrés de Uztarroz, *Certamen poético que la Universidad de Zaragoza consagró al arzobispo D. Pedro de Apaolaza en 1642*, transcripción de Ángel San Vicente, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1986, pp. I-LXVII.

«La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», *Bulletin Hispanique*, 88, 1986, pp. 93-120.

Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1987.

Coord., *Mitos, folklore y literatura*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, 1987.

«Prólogo», en Aurora Egido, coord., *Mitos, folklore y literatura*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, 1987, pp. 11-16.

«*La hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco», *Edad de Oro*, VI, 1987, pp. 79-113.

«La invención del amor en *La Diana* de Gil Polo», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, 1987, pp. 383-397.

«La varietà nell'*Agudeza* di Baltasar Gracián», *Aesthetica Preprint*, 18 (*Baltasar Gracián. Dal Barocco al Postmoderno*), 1987, pp. 25-39. Versión española: «La variedad en la *Agudeza* de Gracián», *Syntaxis*, 16-17, 1988, pp. 49-61.

«Sobre la demonología de los burladores (De Tirso a Zorrilla)», *Iberoromania*, 26, 1987, pp. 19-40. Publicado posteriormente en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 2, 1988, pp. 37-54.

«Sobre una traducción de la *Agudeza y arte de ingenio*, de Baltasar Gracián», *Criticón*, 39, 1987, pp. 127-133.

«*Figures du jeu*: Nueva baraja de erudición (reseña del libro de Jean-Pierre Étienvre, *Figures du jeu*, Madrid, Casa de Velázquez, 1987)», *Ínsula*, 491, 1987, p. 5.

«El nuevo mundo y la memoria artificial (reseña del libro de René Taylor, *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo*, El Escorial, Swan, 1987)», *Ínsula*, 498-499, 1987, p. 7.

Coord., *Política y Literatura*, Zaragoza, Ibercaja, 1988.

«Introducción», en Aurora Egido, coord., *Política y Literatura*, Zaragoza, Ibercaja, 1988, pp. 11-26.

«Cervantes y las puertas del sueño. Sobre la tradición erasmista del ultramundo en el episodio de la cueva de Montesinos», en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, III, Barcelona, Quaderns Crema, 1988, pp. 305-341.

«El mundo en los autos sacramentales de Calderón», en Hans Flasche, ed., *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano (Bochum, 1987)*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1988, pp. 40-64.

«Entre España y Francia. Tres poemas inéditos de Luzán», en Karl-Hermann Körner y Marc Vitse, eds., *Las influencias mutuas entre España y Europa a partir del siglo XVI*, *Wolfenbütteler Forschungen*, 39, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1988, pp. 79-101.

«La literatura de Aragón: de los orígenes a finales del siglo XVIII», en Manuel Alvar López, dir., *Enciclopedia temática de Aragón. Literatura*, V, Zaragoza, Ediciones Moncayo, 1988, pp. 97-225.

«Las cofradías zaragozanas del siglo XVII y su proyección literaria (con un escolio al *Quijote*)», en Augustin Redondo, ed., *Les parentés fictives en Espagne (XVI^e^-XVII^e^ siècles)*, París, Publications de la Sorbonne, 1988, pp. 145-158.

«Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los Siglos de Oro», *Edad de Oro*, VII, 1988, pp. 69-87.

«Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 171-184.

«Sile(ncio)s», *Poesía en el campus. Revista oral de poesía*, 1-7, 1987-1988 y 1988-1989, pp. 179-180.

La página y el lienzo. Sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1989.

Ed., Pedro Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, Madrid, Cátedra, 1989.

Coord., *Poesía del 27*, Zaragoza, Ibercaja, 1989.

«Prólogo», en Aurora Egido, coord., *Poesía del 27*, Zaragoza, Ibercaja, 1989.

Coord., *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad Internacional Menéndez Pelayo / Universidad de Salamanca, 1989.

«Prólogo», en Aurora Egido, coord., *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad Internacional Menéndez Pelayo / Universidad de Salamanca, 1989.

«La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra* según la edición de 1664», en Aurora Egido, coord., *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad Internacional Menéndez Pelayo / Universidad de Salamanca, 1989, pp. 161-184.

Coord., *Anthropos*, 98-99 (*Miguel de Cervantes: La invención poética de la novela moderna*), 1989.

«Prólogo», *Anthropos*, 98-99 (*Miguel de Cervantes: La invención poética de la novela moderna*, coord. Aurora Egido), 1989, pp. 25-29.

«El sosegado y maravilloso silencio de *La Galatea*», *Anthropos*, 98-99 (*Miguel de Cervantes: La invención poética de la novela moderna*, coord. Aurora Egido), 1989, pp. 85-89.

«Don Quijote en Zaragoza o el espacio contra el tiempo», *Caracola*, 3-4, 1989, pp. 26-31.

«La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón (según la versión de Vera Tassis, 1687, y la valenciana de 1690)», en Cristóbal Cuevas, ed., *Sobre poesía y teatro. Cinco estudios de Literatura Española*, Málaga, UNED / Centro Asociado, 1989, pp. 75-93.

«La silva en la poesía andaluza del Barroco (con un excurso sobre Estacio y las obrecillas de Fray Luis)», *Criticón*, 46, 1989, pp. 5-39.

«*La vida es sueño* y los idiomas del silencio», en Marta Cristina Carbonell y Adolfo Sotelo Vázquez, eds., *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, I, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, pp. 229-244.

«Notas sobre el *Cancionero* de Pedro Marcuello», *Turia*, 11, 1989, pp. 178-186.

«Un vejamen de 1598 en la Universidad de Granada», en C. Argente del Castillo, A. de la Granja, J. Martínez Marín y A. Sánchez Trigueros, eds., *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, I, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 445-460.

Fronteras de la poesía en el Barroco, Barcelona, Crítica, 1990.

Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca), Málaga, Diputación Provincial, 1990.

Coord., *Perfiles del Barroco*, Zaragoza, Ibercaja, 1990.

«Prólogo», en Aurora Egido, coord., *Perfiles del Barroco*, Zaragoza, Ibercaja, 1990, pp. 9-21.

«Emblemática y Literatura en el Siglo de Oro», *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte*, II, 1990, pp. 144-158.

«Floresta de vejámenes universitarios granadinos (siglos XVII-XVIII)», *Bulletin Hispanique*, 92 (*Hommage à Maxime Chevalier*), 1990, pp. 309-332.

«La memoria y el arte narrativo de *Persiles*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1990, pp. 621-642.

«Los *Homenajes* de José Manuel Blecua (reseña)», *Heraldo de Aragón*, 7 de abril de 1990, p. 1.

Aurora Egido y Tomás Buesa, coords., *I Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón (Edad Media)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1991.

«Aproximación a las *Églogas* de Pedro Manuel de Urrea», en Aurora Egido y Tomás Buesa, coords., *I Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón (Edad Media)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1991, pp. 217-255.

«Arte y literatura: lugares e imágenes de la memoria», en *El Siglo de Oro en la pintura española*, Madrid, Biblioteca Mondadori, 1991, pp. 273-296.

«*El Criticón* y la retórica del silencio», en Sebastian Neumeister y Dietrich Brisemeister, eds., *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio Internacional (Berlín, 1988)*, Berlín, Biblioteca Iberoamericana / Colloquium Verlag, 1991, pp. 13-30.

«*El Persiles* y la enfermedad de amor», en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 6-9 de noviembre)*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 201-224.

«El telón como jeroglífico en la representación valenciana de *La fiera, el rayo y la piedra*», en Teresa Ferrer Valls y Manuel Vicente Diago Moncholi, coords., *Comedias y comediantes. Estudios sobre teatro clásico español*, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 387-406.

«Introducción», en Pedro Soto de Rojas, *Desengaño de amor en rimas (edición facsímil)*, Málaga, Caja de Ahorros de Ronda / Real Academia Española, 1992, pp. VII-LXXXVIII.

«Itinerario de la mente y del lenguaje en San Juan de la Cruz», *Voz y Letra*, II/2, 1991, pp. 59-104.

«La escritura en los tratados de Baltasar Gracián», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, 1991, pp. 13-22.

«La memoria y el *Quijote*», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 11, 1, 1991, pp. 3-44.

«Los silencios del *Persiles*», en James A. Parr, ed., *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1991, pp. 21-46.

«Perfil humanístico del almirante aragonés don Pedro Porter de Casanate», en José Antonio Armillas y Domingo J. Buesa Conde, dirs., *Aragón en América*, Zaragoza, Cre-Libros / DGA, 1991, pp. 223-242. Publicado también en *Edad de Oro*, X, 1991, pp. 71-86, con el título: «Descubrimientos y Humanismo: el almirante aragonés Pedro Porter de Casanate».

«Reseña del libro de José Manuel Blecua, *Homenajes y otras labores*, Zaragoza, IFC, 1990», *Archivo de Filología Aragonesa*, XLVI-XLVII, 1991, pp. 323-325.

Coord., *Historia y crítica de la Literatura Española, 3/1. Siglos de Oro: Barroco. Primer Suplemento*, Barcelona, Crítica, 1992.

«Temas y problemas del Barroco español», en Aurora Egido, dir., *Historia y crítica de la Literatura Española, 3/1. Siglos de Oro: Barroco. Primer Suplemento*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 1-48.

«El epílogo en los autos sacramentales de Calderón», en Michel Moner y Michel Lafon, eds., *Le livre et l'édition dans le monde hispanique XVI^e^-XX^e^ siècles. Pratiques et discours paratextuels. Actes du Colloque International (Grenoble, 14-16 novembre 1991)*, Grenoble, Université Stendhal, 1992, pp. 161-186.

«Lorca, de nuevo en Santander», en *Federico García Lorca: Teatro de títeres y dibujos con decorados y muñecos de Hermenegildo Lanz* [catálogo de la Exposición que tuvo lugar en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Pabellón Municipal de la Magdalena, Santander, del 29 de julio al 10 de septiembre de 1992)], Santander, Tabapres, 1992, pp. 9-11.

Félix Monge y Aurora Egido, *El tipo celestinesco en la literatura. Discurso de ingreso leído por el académico electo M. I. Sr. D. Félix Monge Caso en su recepción académica y contestación al mismo por la académica numeraria M. I. Sra. Dña. Aurora Egido Martínez*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1993.

Ed., Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos del Adonis*, Madrid, Cátedra, 1993.

«Arte de la memoria», en *Baltasar Gracián. Selección de estudios. Investigación actual y documentación*, Barcelona, Anthropos, Suplementos 37, 1993, pp. 148-153.

«Prólogo», en José Mª Enguita, ed., *II Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón (Siglos de Oro)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1993, p. 5.

«De *La lengua de Erasmo* al estilo de Gracián», en José Mª Enguita, ed., *II Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón (Siglos de Oro)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1993, pp. 141-166.

«El águila y la tela. Concordancias entre Santa Teresa y San Juan», *El Bosque*, 5, 1993, pp. 15-28.

«Juan Francisco Andrés de Uztarroz», en Ricardo Gullón, ed., *Diccionario de la Literatura Española e Hispanoamericana*, I, Madrid, Alianza, 1993, p. 67.

«La letra en *El Criticón*», *Bulletin Hispanique*, 95, 1993, pp. 557-586.

«*Laudatio in Honorem Profesor Maxime Chevalier*», en Maxime Chevalier, *Formas tradicionales y literatura. Discursos pronunciados en el Acto de investidura del Profesor Maxime Chevalier como doctor honoris causa por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993, pp. 9-23.

«Pedro Soto de Rojas», en Ricardo Gullón, ed., *Diccionario de la Literatura Española*, II, Madrid, Alianza, 1993, pp. 1562-1563.

Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre «La Galatea», «El Quijote» y «El Persiles», Barcelona, PPU, 1994.

«Góngora ante el sepulcro de Garcilaso», en Eliseo Serrano Martín, ed., *Actas del Congreso sobre muerte, religiosidad y cultura popular. Siglos XII-XVII (Zaragoza, 12-14 de diciembre de 1990)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1994, pp. 551-556.

«La escritura viva en la poesía de Quevedo», en Axel Schönberger y Klaus Zimmermann, eds., *De orbis hispani linguis litteris historia moribus. Festschift für Dietrich Briesemeister zum 60. Geburtstag*, I, Frankfurt, Domus Editora Europea, 1994, pp. 803-814.

«La enfermedad como camino de perfección en la *Vida* de Santa Teresa», en Alan Deyermond y Ralph Penny, eds., *Actas del I Congreso Anglo-Hispano*, II, Madrid, Castalia, 1994, pp. 161-173.

«La memoria e l'arte narrativa nel *Persiles*», en Mariarosa Scaramuzza Vidoni, ed., *Rileggere Cervantes. Antologia della critica recente*, Milano, Edizioni Universitarie LED, 1994, pp. 233-246.

«La memoria ejemplar y *El Coloquio de los perros*», en Kurt Reichenberger, ed., *Cervantes. Estudios sobre Cervantes en la víspera de su centenario*, II, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 465-482.

«La vida cultural oscense en tiempos de Lastanosa», en *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, Diputación Provincial, 1994, pp. 99-110.

«Las sierpes entrelazadas en un soneto de Lope de Vega», en Francis Cerdan, ed., *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1994, pp. 361-374.

«Mesa redonda sobre Política de Investigación de Ciencias Humanas y Sociales», en Consejo Asesor de Investigación (CONAI) en colaboración con José Cerezo y José María Serrano, eds., *Una década de investigación en Aragón (1984-1993). Jornadas sobre investigación científica en Aragón (12-19 de diciembre de 1994)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1994, pp. 45-50.

«Mefistófeles en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite», *Salina*. *Revista de Lletres*, 8, 1994, pp. 59-66.

El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía, Kassel, Reichenberger, 1995.

«El silencio de los perros y otros silencios *ejemplares*», *Voz y Letra*, VI/1, 1995, pp. 5-23.

«El silencio místico y San Juan de la Cruz», en José Ángel Valente y José Lara Garrido, eds., *Hermenéutica y mística. San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995, pp. 161-196.

«Escritura y poesía. Lope al pie de la letra», *Edad de Oro*, XIV, 1995, pp. 121-150.

«Las dos Rosauras. De *La Galatea* a *La vida es sueño*», en Carlos Romero, Donatella Pini Moro y Antonella Cancellier, eds., *Atti delle Giornate Cervantine*, Padua, Unipress, 1995, pp. 39-53.

«Los manuales de escribientes desde el Siglo de Oro. Apuntes para la teoría de la escritura», *Bulletin Hispanique*, 97 (*La culture des élites espagnoles à l'Époque Moderne*), 1995, pp. 67-94.

«Pedro Calderón de la Barca», en Jordi Llovet, coord., *Lecciones de Literatura Universal. Siglos XII a XX*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 313-326.

Aurora Egido y Luis Sánchez Laílla, «Certámenes literarios aragoneses del Siglo de Oro», en *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna. VIII Muestra de Documentación Histórica Aragonesa (4 de diciembre de 1995-21 de enero de 1996)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1995, pp. 47-55.

La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián, Madrid, Alianza Universidad, 1996.

Aurora Egido y José María Enguita, eds., *Juan Fernández de Heredia y su época. IV Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1996.

«Introducción», en Aurora Egido y José María Enguita, eds., *Juan Fernández de Heredia y su época. IV Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1996, pp. 7-14.

«El águila de San Juan de la Cruz: mística y poesía en las coplas "Entreme donde no supe" y "Tras de un amoroso lance"», en Mary Gaylord Malcom y Francisco Márquez Villanueva, eds., *San Juan de la Cruz and Fray Luis de León. A Commemorative International Symposium (November 14-16, 1991, Hilles Library at Harvard University)*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1996, pp. 69-96.

«Estudio preliminar», en Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, ed. Stefano Arata, Barcelona, Crítica, 1996, pp. VII-XXVII.

«Linajes de burlas en el Siglo de Oro», en Ignacio Arellano, M. Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta, eds., *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, I, Pamplona / Toulouse, GRISO / LEMSO, 1996, pp. 19-50.

«Vives y Lope. La dama boba aprende a leer», en *Philologica (Homenaje al Profesor Ricardo Senabre)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 193-208. Reeditado en *EsLope*, Madrid, Comunidad de Madrid / Real Academia Española 300 Años, 2014, pp. 14-25.

Juan Antonio Frago y Aurora Egido, *Goya en su autorretrato lingüístico. Discurso de ingreso leído por el M. I. Sr. D. Juan Antonio Frago en su recepción académica y contestación al mismo por la Académica Numeraria M. I. Sra. Dña. Aurora Egido Martínez*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1996.

Ed., Baltasar Gracián, *El Discreto*, Madrid, Alianza, 1997.

«El amor mutante (Reseña del libro de Guillermo Serés, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996)», *El País. Babelia*, 1997, p. 17.

«El gallo de Góngora y las imágenes escolares», en Giulia Poggi, ed., *Da Góngora a Góngora (Verona, 26-28 ottobre 1995)*, Pisa, Edizioni ETS, 1997, pp. 83-118.

«Florilegio poético de la Universidad de Zaragoza en la muerte de su fundador, Pedro Cerbuna (1597)», en Ángel San Vicente Pino y Eliseo Serrano Martín, eds., *Memorial de la Universidad de Zaragoza por Pedro Cerbuna de Fonz en el IV centenario de su muerte (1597-1997)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1997, pp. 159-172.

«Erasmo y la Torre de Babel. La búsqueda de la lengua perfecta», en Joseph Pérez, ed., *España y América en una perspectiva humanística. Homenaje a Marcel Bataillon*, Madrid, Casa de Velázquez, 1998, pp. 11-34.

«Heráclito y Demócrito. Imágenes de la mezcla tragicómica», en Christophe Strosetzki, ed., *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1998, pp. 68-101.

«Introducción», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, eds. Gonzalo Pontón y Silvia Iriso, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1998, pp. 1263-1267.

«Justas poéticas marianas en el Barroco aragonés», en María del Carmen Lacarra, ed., *María, fiel al Espíritu. Su iconografía en Aragón. De la Edad Media al Barroco (del 8 de septiembre al 10 de noviembre de 1998)*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1998, pp. 63-76.

«La *Nobleza virtuosa* de la condesa de Aranda, doña Luisa de Padilla, amiga de Gracián», *Archivo de Filología Aragonesa*, LIV-LV, 1998, pp. 9-41.

«Las voces del *Persiles*», en Caroline Schmauser y Monika Walker, eds., *«Bon compaño, jura di?». El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1998, pp. 107-133.

«Lecturas del *Quijote*. Segunda Parte, capítulos XXII y XXIII», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Editorial Crítica, 1998, pp. 147-152.

«Poesía y peregrinación en el *Persiles*. El templo de la Virgen de Guadalupe», en A. Bernat Vistarini, ed., *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 13-41.

«La majestad de la rosa», en Tomás de Torrejón y Velasco, *La púrpura de la rosa* [programa para el estreno en el Teatro de la Zarzuela de Madrid de la ópera *La púrpura de la rosa*, de Tomás de Torrejón y Velasco sobre un libreto de Pedro Calderón de la Barca], Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1999, pp. 9-17. Traducido al francés, «La majesté de la rose», para el programa del estreno de la obra en el Grand Théâtre de Ginebra (Ginebra, Grand Théâtre de Genève, 1999, pp. 17-25).

Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián, Madrid, Castalia, 2000.

«Dos veces bueno: Los *Milagros* de Monterroso y el *Oráculo* de Gracián», *Turia*, 54, 2000, pp. 146-148.

«Intervención de Dña. Aurora Egido en el acto de clausura», en José Pascual de Quinto, coord., *Sobre agudeza y conceptos de Baltasar Gracián: Simposio filosófico-literario (16-17 de abril de 1999)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2000, pp. 7-8.

«La fábrica de un auto sacramental», en Javier Aparicio Maydeu, ed., *Estudios Calderonianos*, I, Madrid, Istmo, 2000, pp. 11-134.

«La fénix y el Fénix. En el nombre de Lope», en Maria Grazia Profeti, ed., *«Otro Lope no ha de haber». Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega. 10-13 febbraio 1999*, Florencia, Alinea, 2000, pp. 11-49. Incluye en suelta dos sonetos de «Ariola Espino».

«La historia de Momo y Baltasar Gracián», en Melchora Romanos, ed., *Lecturas críticas de textos hispánicos. Estudios de Literatura Española del Siglo de Oro*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2000, pp. 21-60.

«La *Idea de nobles* de la condesa de Aranda y Baltasar Gracián», en José A. Ferrer Benemeli, dir., y Esteban Sarasa y Eliseo Serrano, coords., *El conde de Aranda y su tiempo*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2000, pp. 63-80.

«La majestad de la rosa», en Kurt Reichenberger y Theo Reichenberger, eds., *Calderón. Protagonista eminente del Barroco europeo*, I, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 193-202.

«La seducción por la palabra o el engaño a los oídos en el Siglo de Oro», *Rivista di Filologia e Litterature Ispaniche*, III, Pisa, 2000, pp. 9-32.

«José Lara Garrido, *Los mejores plectros. Teoría práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Analecta Editorial, 1999 (reseña)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII, 4, 2000, pp. 63-67.

Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

Ed., Baltasar Gracián, *El Discreto. Edición facsímil (Huesca, Juan Nogués, 1646)*, prólogo (pp. IX-XXXVI) de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución «Fernando el Católico», 2001.

Ed., Baltasar Gracián, *El Héroe. Edición facsímil del autógrafo (Manuscrito 6643 de la Biblioteca Nacional de Madrid) y de la impresión de Madrid, 1639, por Adolphe Coster (Chartres, 1911)*, estudio preliminar (pp. IX-LXXX) de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución «Fernando el Católico», 2001.

Ed., Baltasar Gracián, *El Héroe (Madrid, Diego Díaz, 1639)*, edición facsímil con prólogo (pp. VII-XXV) de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución «Fernando el Católico», 2001.

Ed., Baltasar Gracián, *El Político don Fernando el Católico (Zaragoza, Diego Dormer, 1640)*, ed. facsímil con prólogo (pp. VII-LXVIII) de Aurora Egido, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2001.

Ed., Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia (Huesca, Juan Nogués, 1647)*, ed. facsímil con prólogo (pp. VII-XL) de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución «Fernando el Católico», 2001.

Aurora Egido y M.ª Carmen Marín, coords., *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución «Fernando el Católico», 2001.

Coord., *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 29-30 (número monográfico: *Al margen de Gracián en su IV centenario*), Madrid, 2001.

«Al margen de Gracián», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 29-30, (número monográfico: *Al margen de Gracián en su IV centenario*, coord. Aurora Egido), 2001, pp. 13-14.

«En el nombre de Baltasar Gracián», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 29-30, (número monográfico: *Al margen de Gracián en su IV centenario*, coord. Aurora Egido), 2001, pp. 17-22.

Coord., *Lecciones calderonianas*, Zaragoza, Ibercaja, 2001.

«Autos de fe y autos sacramentales», en Aurora Egido, coord., *Lecciones calderonianas*, Zaragoza, Ibercaja, 2001, pp. 53-74.

Ed., *Boletín de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 8/01.

«Palabras de la Presidenta», *Boletín de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 8/01, pp. 12-13.

«En el 40.º aniversario de la AIH (1962-2002)», *Boletín de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 8/01, pp. 16-17.

«Gracián y el arte de elegir», *Trébede*, 46, 2001, pp. 6-28.

«Gracián y sus libros», en *Libros libres de Baltasar Gracián* [exposición bibliográfica patrocinada por el Gobierno de Aragón y su Consejería de Cultura y Turismo (días 21 de noviembre de 2001 a 6 de enero de 2002, Edificio Pignatelli, Zaragoza)], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001, pp. 51-93.

«Introducción», «Cronología» y «Bibliografía», en Baltasar Gracián, *Obras Completas*, ed. Luis Sánchez Laílla, Madrid, Espasa-Calpe (BLU), 2001, pp. XII-LXXXIII.

«La invención graciana de *El Criticón*», en Baltasar Gracián, *El Criticón*, ed. Carlos Vaíllo, epílogo de Miquel Batllori, dibujos de Antonio Saura, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, pp. 11-23.

«La lectura de los clásicos y el Museo del Porvenir», *Microfisuras. Cuadernos de Pensamiento y Creación*, 14, 2001, pp. 30-47.

«La *Vida del Marqués de Santillana* de doña Luisa de Padilla, condesa de Aranda», en Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado, coords., *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 213-226.

«Las Humanidades y Gracián», *ABC Cultural*, 31 de marzo de 2001, p. 21.

«Voces y cosas. Claves para la poesía del Siglo de Oro», en Christopher Maurer, Jean François Botrel, Yvan Lissorgues y Leonardo Romero Tobar, coords., *Prosa y poesía. Homenaje a Gonzalo Sobejano*, Madrid, Gredos, 2001, pp. 105-121. Publicado también con el título «Voces y cosas. Algunas claves interpretativas para la poesía del Siglo de Oro», en José Manuel de Bernardo Ares, ed., *Hispanismo anglonorteamericano: aportaciones, problemas y perspectivas sobre historia, arte y literatura españolas (siglos XVI-XVIII). Actas de la I Conferencia Internacional «Hacia un Nuevo Humanismo», Córdoba 9-14 de septiembre de 1997*, II, Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, 2001, pp. 1139-1154.

Ed. *Boletín de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 9/02.

«Palabras de la Presidenta», *Boletín de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 9/02, pp. 13-14.

«José Manuel Blecua Teijeiro o la vida como discurso interminable», *Boletín de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 9/02, pp. 26-27.

«De la mano de Artemia. Sobre la invención del barroco literario», en *Symposium Internacional «Alonso Cano y su época». Granada, 14-17 de febrero de 2002*, Granada, El Partal / Junta de Andalucía, 2002, pp. 133-144.

«Góngora y la batalla de las musas», en Joaquín Roses Lozano, ed., *Góngora hoy, I-II-III. Actas de los Foros de Debate «Góngora Hoy» celebrados en la Diputación de Córdoba*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, pp. 95-126.

«La búsqueda de la excelencia y Baltasar Gracián», en Vicente Sánchez Vázquez, ed., *Homenaje a Carlos Castilla del Pino en su 80 cumpleaños (15 de octubre de 2002)*, Córdoba, Fundación Castilla del Pino, 2002, pp. 53-55.

«La realidad del Lope más díscolo (reseña de *Anuario Lope de Vega*, VI)», *El País. Babelia*, Madrid, 29 de junio de 2002, p. 9.

La voz de las letras en el Siglo de Oro, Madrid, Abada, 2003.

Ed., Baltasar Gracián, *El Comulgatorio. Edición facsímil (Juan de Ybar, 1655)*, introducción (pp. V-XXXIX) de Aurora Egido, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» / Gobierno de Aragón, 2003.

Aurora Egido, Fermín Gil y José Enrique Laplana, eds., *Actas del I Congreso Internacional. Baltasar Gracián: pensamiento y erudición (Huesca, mayo 2001)*, Huesca / Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses / Gobierno de Aragón, 2003.

«Prólogo», en Aurora Egido, Fermín Gil y José Enrique Laplana, eds., *Actas del I Congreso Internacional. Baltasar Gracián: pensamiento y erudición (Huesca, mayo 2001)*, Huesca / Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses / Gobierno de Aragón, 2003, pp. 9-11.

Aurora Egido, M.ª Carmen Marín y Luis Sánchez Laílla, eds., *Actas del II Congreso Internacional. Baltasar Gracián en sus obras (Zaragoza, noviembre de 2001)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» / Gobierno de Aragón, 2003.

«Prólogo», en Aurora Egido, M.ª Carmen Marín y Luis Sánchez Laílla, eds., *Actas del II Congreso Internacional. Baltasar Gracián en sus obras (Zaragoza, noviembre de 2001)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» / Gobierno de Aragón, 2003, pp. 9-11.

Ed., *Boletín de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 10/03.

«Palabras de la Presidenta», *Boletín de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 10/03, pp. 11-13.

«Fernando Lázaro Carreter. Ilustración de la palabra», *Boletín de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 10/03, pp. 40-41.

«Armas de sirena en los autos sacramentales de Calderón», en J. Lara Garrido, ed., *El mundo como teatro. Calderón de la Barca y su época. IV Centenario (1600-2000). X Seminario de Lengua y Literatura Españolas (Málaga, octubre de 2000)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, pp. 103-129.

«El tejido del texto en la *Égloga III* de Garcilaso», en José M.ª Díez Borque y Luis Ribot García, eds., *Garcilaso y su época: del amor y la guerra*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, pp. 179-200.

«Gallos de universidad», *Blanco y Negro Cultural*, 30 de agosto de 2003, p. 6.

«José Manuel Blecua Teijeiro (1913-2003): curso y discurso», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXX, 4, 2003, pp. 493-497.

«La discreción y la prudencia en el teatro de Cervantes», en *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, 5 (*El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario*), Vigo, Vanderbilt University / Mirabel Editorial, 2003, pp. 89-121.

«Los autos sacramentales de Calderón como autos de fe», en Enrica Cancelliere, ed., *Giornate Calderoniane. Atti del Convengo Internazionale (Palermo, 14-17 dicembre 2000)*, Palermo, Flacovio Editore, 2003, pp. 239-257.

«Miquel Batllori o la vida de un discreto», *Quimera*, 228-229, 2003, p. 4.

«¡Qué señor!… (necrológica de José Manuel Blecua Teijeiro)», *El País*, 15 de marzo de 2003, p. 36.

«Un cantar nuevo», en Baltasar Gracián, *El Comulgatorio*, ed. Luis Sánchez Laílla, estudio preliminar de Aurora Egido, notas de Miquel Batllori, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003, pp. XI-LXXVI.

De la mano de Artemia. Literatura, emblemática, mnemotecnia y arte en el Siglo de Oro, Palma de Mallorca, J. J. de Olañeta, 2004.

Ed., *Los rostros de don Quijote. IV centenario de la publicación de su primera parte*, Zaragoza, Ibercaja, 2004.

«Don Quijote, enfermo de amores», en Aurora Egido, ed., *Los rostros de don Quijote. IV centenario de la publicación de su primera parte*, Zaragoza, Ibercaja, 2004, pp. 75-95.

Ed., *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 33-34 (número monográfico: *Mapa del Hispanismo*), 2004.

«Mapa del hispanismo», en *Boletín de la Fundación García Lorca*, 33-34 (número monográfico: *Mapa del Hispanismo*, ed. Aurora Egido), Madrid, 2004, pp. 15-37.

Coord., *Memoria de la Asociación Internacional de Hispanistas (1962-2003)*, Salamanca, Asociación Internacional de Hispanistas / Fundación Duques de Soria, 2004.

«Proemio», en Aurora Egido, coord., *Memoria de la Asociación Internacional de Hispanistas (1962-2003)*, Salamanca, Asociación Internacional de Hispanistas / Fundación Duques de Soria, 2004, p. 4.

«Discurso de clausura del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas», en Aurora Egido, coord., *Memoria de la Asociación Internacional de Hispanistas (1962-2003)*, Salamanca, Asociación Internacional de Hispanistas / Fundación Duques de Soria, 2004, pp. 68-70.

Aurora Egido y César Antonio Molina, eds., *Actas I-X de los Congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. digital, Madrid, Boletín Oficial del Estado / AIH / Instituto Cervantes, 2004.

«Arte de tañer fantasía. Hacia el horizonte común del hispanismo», en Louise Bénat-Tachot y J. Vilar, eds., *La question du lecteur. XXXI^e Congrès de la Société des Hispanistes Français (Mai, 2003)*, Marne-La Vallée, Presses Universitaires de Marne-La Vallée, 2004, pp. 29-49.

«Baltasar Gracián en el alba de su IV Centenario», en Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso, eds., *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (*New York*, *16-21 de julio de 2001*), II, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 195-203.

«Cuatro aprobaciones y una dedicatoria de Baltasar Gracián», en Pierre Civil, coord., *Siglos Dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, I, Madrid, Castalia, 2004, pp. 385-398.

«El arte de la discreción en *La Galatea*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXXI, 4-5, 2004, pp. 585-597.

«El camino de la felicidad: ser o no ser discreto en el *Persiles*», en Carlos Romero Muñoz, ed., *Le mappe nascoste di Cervantes*, Treviso, Edizioni Santi Quaranta, 2004, pp. 193-226.

«*El Comulgatorio* de Gracián. Lenguaje de los afectos e imágenes visibles», en Sebastian Neumeister, ed., *Baltasar Gracián: antropología y estética. Actas del II Coloquio Internacional (Berlín, 4-7 de octubre de 2001)*, Berlín, Edition Tranvía / Verlag Walter Frey, 2004, pp. 131-157.

«Fernando Lázaro Carreter. El honor de la Filología», *Heraldo de Aragón*, 5 de marzo de 2004, p. VI.

«Fernando Lázaro Carreter o la dignidad de la Filología», *Quimera*, 244, 2004, pp. 4-5.

«Forma en acción: la *Soledad Tercera* de Rafael Alberti», en Gonzalo Santonja, ed., *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 165-200.

«La cueva de Montesinos», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Instituto Cervantes, 2004.

«La fábrica de un auto sacramental: *Los encantos de la culpa*», en Pedro Calderón de la Barca, *Los encantos de la culpa*, ed. J. M. Escudero, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2004, pp. 7-106.

«Los discretos prólogos de *El Quijote*», en Blanca López de Mariscal y Judith Farré, eds., *Cuatrocientos años del ingenioso hidalgo. Colecciones de Quijotes de la Biblioteca Cervantina y cuatro estudios*, Bogotá, Tecnológico de Monterrey / Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 41-49.

«Los trabajos en el *Persiles*», en Alicia Villar Lecumberri, ed., *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 de septiembre de 2003)*, Madrid, Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 17-66.

«Mitografía y canon literario en el *Teatro de los Dioses*», *Sileno: Variaciones sobre arte y pensamiento*, 17, 2004, pp. 17-24.

«Viaje cervantino al Parnaso Regiomontano», en Blanca López de Mariscal y Judith Farré, eds., *Cuatrocientos años del ingenioso hidalgo. Colecciones de Quijotes de la Biblioteca Cervantina y cuatro estudios*, Bogotá, Tecnológico de Monterrey / Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 15-16.

En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2005.

Ed., Baltasar Gracián, *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza. Edición facsímil (Madrid, Juan Sánchez, 1642)*, estudio preliminar (pp. VII-CXLVIII) de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución «Fernando el Católico», 2005.

«A la tercera. Nuevos relieves de discreción quijotesca», en Augustin Redondo, ed., *Releyendo el «Quijote» cuatrocientos años después*, Alcalá de Henares, Presses de la Sorbonne Nouvelle / Centro de Estudios Cervantinos, 2005, pp. 87-113.

«Aldonza en el convento y Cervantes resucitado. (De los desafíos teresianos a *El duende de las trinitarias*, 1784)», en *El Quijote en las colecciones aragonesas. Catálogo de la exposición*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza / Gobierno de Aragón, 2005, pp. 17-32.

«Don Quijote en el patio de escuelas (vejámenes de grado en España y América. Siglos XVI-XVIII)», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXV, 2005, pp. 225-264.

«Don Quijote habla toscano», en *El Quijote de Carlos III. Los tapices de la Real Fábrica de Nápoles*, Madrid, Instituto Cervantes, 2005, pp. 43-49.

«El discreto encanto de las *Novelas ejemplares*», en Pedro M. Piñeiro Ramírez, ed., *Dejar hablar a los clásicos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, II, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 1096-1112.

«Forma en acción: la *Soledad Tercera* de Rafael Alberti», en Rafael Alberti, *Soledad Tercera*, edición y bibliografía de Luis Sánchez Laílla, Madrid, Fundación Federico García Lorca / Fundación Rafael Alberti, 2005, pp. 5-31.

«La palabra en vilo», en M.ª P. Martínez Barca, *El corazón en vilo*, Madrid, Adama-Ramada, 2005, pp. 7-13.

«Prólogo», en Abraham Madroñal, *Ni grado ni gracias. Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 11-22.

«A mémoria e o *Quixote*», en Maria Augusta da Costa Vieira, ed., *Dom Quixote. A letra e os caminhos*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2006, pp. 101-138.

«Señas y sino de la Literatura (reseña del libro de Alberto Blecua, *Signos viejos y nuevos. Estudios de Historia Literaria*, Barcelona, Crítica, 2006)», *Revista de libros*, 210, 2006, pp. 60-61.

Ed., Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio. (Huesca, Juan Nogués, 1648),* ed. facsímil con estudio preliminar (pp. XI-CLXXI) de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución «Fernando el Católico», 2007.

Aurora Egido y Lía Schwartz, coords., *Ínsula*, 725 (número monográfico: *Las Humanidades y el Hispanismo*), 2007.

«La dignidad de las Humanidades y el Hispanismo», *Ínsula*, 725 (número monográfico: *Las Humanidades y el Hispanismo*, coords. Aurora Egido y Lía Schwartz), 2007, pp. 2-4.

«Alba y albergue de don Quijote en Barcelona», en Carme Riera y Guillermo Serés, dirs., *Cervantes, el «Quijote» y Barcelona*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya / Universidad Autónoma de Barcelona / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007, pp. 91-132.

«Cervantes frente a Babel (Don Quijote I)», en Luis Francisco Cercós García, Carmelo Juan Molina Rivero y Alfonso de Ceballos-Escalera Gila, coords., *Retos del Hispanismo en la Europa Central* y *del Este. Cracovia,* 14-15 *de octubre de 2005*, Madrid, Palafox y Pezuela, 2007, pp. 25-41.

«Cuerpo y memoria de la literatura», en *Biblioteca Hispánica. Obras Maestras de la Biblioteca Nacional de España (Madrid, 17 de octubre de 2007 a 20 de enero de 2008)*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2007, pp. 295-309.

«Discurso de apertura del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. «Las dos orillas» (Monterrey, México. Del 19 al 24 de julio de 2004)*, I, México, Fondo de Cultura Económica / Asociación Internacional de Hispanistas, 2007, pp. 7-10.

«El bivio humano y la discreta elección de don Quijote en sus primeras salidas», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27, 1, 2007, pp. 31-70.

«*In memoriam* Maxime Chevalier (1925-2007)», *Boletín de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 14/07, pp. 25-29.

«La insaciable curiosidad de Ernest Lluch», en *Ernest Lluch. El esfuerzo por construir un país*, Barcelona, Fundació Ernest Lluch / Blanquerna Centre Cultural / Generalitat de Catalunya, 2007, pp. 54-58.

«Los cauces de la obra literaria», *Biblioteca Hispánica. Obras Maestras de la Biblioteca Nacional de España (Madrid, 17 de octubre de 2007 a 20 de enero de 2008)*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2007, pp. 3-14.

«Los retos del Hispanismo», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. «Las dos orillas» (Monterrey, México. Del 19 al 24 de julio de 2004)*, I, Fondo de Cultura Económica / Asociación Internacional de Hispanistas, México, 2007, pp. 13-19.

«Prólogo», en Alain Bègue, *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2007, pp. 13-22.

«Prólogo», en M.ª de los Ángeles Campo Guiral, *Devoción* y *fiesta en la pluma barroca de Ana Francisca Abarca de Bolea*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007, pp. 11-16.

Discurso pronunciado en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza por la Dra. Aurora Egido durante la ceremonia celebrada con motivo de la rehabilitación de su Edificio, el 31 de mayo de 2008, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2008.

Aurora Egido y José Enrique Laplana, eds., *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*, Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses / Institución «Fernando el Católico», 2008.

«Domingo Ynduráin, en el recuerdo», en Aurora Egido y José Enrique Laplana, eds., *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*, Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses / Institución «Fernando el Católico», 2008, pp. 7-10.

Aurora Egido y José Enrique Laplana, «Biblioteca Francisco de Zabálburu. Signatura: Altamira 229. D 203. H238», en Aurora Egido y José Enrique Laplana, eds., *Mecenazgo*

y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin, Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses / Institución «Fernando el Católico», 2008, pp. 459-460.

«Bodas de Arte e Ingenio», en Françoise Cazal, ed., *Homenaje a Francis Cerdan / Hommage à Francis Cerdan*, Toulouse, CNRS / Université de Toulouse-Le Mirail, 2008, pp. 261-279.

«Las primeras líneas del *Arte de ingenio* y la *Historia natural* de Plinio», en Ewa Stala, Rosanna Krzyszkowska-Pawlik y R. Sergio Balches Arenas, eds., *Con España en el corazón. Homenaje a la Profesora Teresa Eminowicz-Jáskowska*, Cracovia, Ksiegarnia Akademicka, *Studia Iberystycznern*, 7, 2008, pp. 117-127.

«Los jardines de Baltasar Gracián», en Roger Friedlein, Gerhard Poppenberg y Annett Volmer, eds., *Arkadien in den romanischen Literaturen zu Ehren von Sebastian Neumeister zum 70. Geburtstag*, Heidelberg, Universitätverlag, 2008, pp. 405-419.

«Los pecados mortales de don Juan», *Anuario Lope de Vega*, 14, 2008, pp. 67-92.

«Mitografía e historia literaria. La *Agudeza* ante el panteón clásico», en Wolfram Nitsch y Bernhard Teuber, eds., *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit. Hispanistisches Colloquium*, Múnich, Whilhelm Fink, 2008, pp. 93-117.

«Prólogo», en Felice Gambin, *Azabache. El debate sobre la melancolía en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, pp. 11-38.

El Barroco de los modernos. Despuntes y pespuntes, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2009.

Discurso de agradecimiento, en nombre de los premiados, con motivo de los Premios Nacionales de Investigación 2008 (Palacio Real de Madrid, 1 de junio de 2009), publicado en la página web del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Ed., Baltasar Gracián, *El Criticón. Primera Parte. En la primavera de la niñez y en el estío de la juventud (Zaragoza, Juan Nogués, 1651)*, ed. facsímil y estudio preliminar (pp. XI-CCXVIII) de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución «Fernando el Católico», 2009.

Ed., Baltasar Gracián, *El Criticón. Segunda Parte. Juiciosa cortesana filosofía en el otoño de la varonil edad (Huesca, Juan Nogués, 1653)*, ed. facsímil y estudio preliminar (pp. XI-CXLIII) de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución «Fernando el Católico», 2009.

Ed., Baltasar Gracián, *El Criticón. Tercera Parte. En el invierno de la vejez (Madrid, Pablo de Val, 1658)*, ed. facsímil y estudio preliminar (pp. XI-CLXXXI) de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución «Fernando el Católico», 2009.

Aurora Egido y José Enrique Laplana, eds., *Argensola*, 119 (número monográfico: *Actas de las Jornadas «Dos Soles de poesía. 450 años. Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola».*

Huesca-Barbastro, 18-20 de noviembre de 2009), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2009.

Aurora Egido y José Enrique Laplana, «Introducción», *Argensola*, 119 (número monográfico: *Actas de las Jornadas «Dos Soles de poesía. 450 años. Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola». Huesca-Barbastro, 18-20 de noviembre de 2009*, eds. Aurora Egido y José Enrique Laplana), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2009, pp. 13-14.

«Dos soles de poesía: Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola», *Argensola*, 119 (número monográfico: *Actas de las Jornadas «Dos Soles de poesía. 450 años. Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola». Huesca-Barbastro, 18-20 de noviembre de 2009*, eds. Aurora Egido y José Enrique Laplana), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2009, pp. 15-39.

«Agustín Redondo, humanista e hispanista», en Ricardo García Cárcel y Eliseo Serrano Martín, eds., *Exilio, memoria personal y memoria histórica. El hispanismo francés de raíz española en el siglo XX*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, pp. 131-148.

«De la cueva de Atapuerca a la de Montesinos», en Rodrigo Cacho Casal, ed., *El ingenioso hidalgo (Estudios en homenaje a Anthony Close)*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2009, pp. 99-111.

«Horacio y Gracián: Ponderación crítica del *Beatus ille*», en Martin Baxmeyer, Michaela Peters y Ursel Schaub, eds., *El sabio y el ocio. Zu Gelehersamkeit und Musse in der spanischen Literatur und Kultur des Siglo de Oro. Festschrift für Christoph Strosetzki zum 60. Geburtstag*, Tubinga, Gunter Narr Verlag, 2009, pp. 25-37.

«Señas de un libro encontrado: la *Peregrinación* de Pedro Manuel de Urrea», en M.ª José Callau Ballester, ed., *El condado de Aranda y la nobleza española en el Antiguo Régimen*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, pp. 173-186.

«Telones parlantes del Siglo de Oro», en Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, eds., *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 113-173.

«Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de Calderón de la Barca», *Castilla. Estudios de literatura*, 2009, pp. 134-165.

El águila y la tela. Estudios sobre Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, Barcelona, José J. de Olañeta / Universitat de les Illes Balears, 2010.

El discreto encanto de Cervantes y el crisol de la prudencia, Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo, 2011.

Pregón de la VII Feria del Libro Viejo y Antiguo de Zaragoza, Zaragoza, Asociación de Libreros de Viejo y Antiguo de Zaragoza, 2011.

Aurora Egido y José Enrique Laplana, eds., *La luz de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2010.

«Dintel», en Aurora Egido y José Enrique Laplana, eds., *La luz de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2010, pp. 5-6.

«La razón de las Luces», en Aurora Egido y José Enrique Laplana, eds., *La luz de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2010, pp. 9-12.

Coord., *Ínsula*, 757-758 (número monográfico: *Entre Italia y España*), 2010.

«El *Viaje a Italia*. Nota sobre un libro recuperado de Pedro Manuel de Urrea», *Ínsula*, 757-758 (número monográfico: *Entre Italia y España*, coord. Aurora Egido), 2010, pp. 2-6.

«Francisco Ynduráin o el gusto por las formas», en Salvador Gutiérrez Alcántara, coord., *«Como aré y sembré, cogí». Homenaje de Bilaketa a Francisco Ynduráin*, Aoiz, Bilaketa, 2010, pp. 62-65.

«Garcilaso y la puerta cerrada», en Gloria Clavería y Dolors Poch, coords., *Al otro lado del espejo. Comentario lingüístico de textos literarios. Homenaje a José Manuel Blecua Perdices*, Barcelona, Ariel, 2010, pp. 63-85.

«Introducción. La crisis juiciosa y *El Político Don Fernando el Católico*», en Baltasar Gracián, *El Político don Fernando el Católico*, ed. Luis Sánchez Laílla, Jaén, Almuzara (BLU Minor), 2010, pp. 9-31.

«La Academia de los Anhelantes de Zaragoza y la casa llana», en Rosa M.ª Castañer Martín y Vicente Lagüéns Gracia, eds., *«De moneda nunca usada». Estudios filológicos dedicados a José M.ª Enguita Utrilla*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2010, pp. 251-261.

«Las caras del tiempo y los emblemas de la pobreza en *La escoba de la bruja*, de Luis Mateo Díez», *Voz y Letra*, XXI/1, 2010, pp. 81-99.

«Los sonetos de Lope y Cervantes a Francisco Díaz, inventor de la uretrotomía interna», *Anuario Lope de Vega*, XVI, 2010, pp. 45-67.

«El Barroco en el laboratorio de las revistas (1914-1930)», en Hanno Ehrlicher y Stefan Schreckenberg, eds., *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 23-51.

«El gusto de don Quijote y el placer del autor y de los lectores», en Christoph Strosetzki, ed., *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos / Asociación Internacional de Hispanistas, 2011, pp. 51-76.

«Eugenio Asensio, un humanista singular», en Túa Blesa, Juan Carlos Pueo, Alfredo Saldaña y Enric Sullà, eds., *Pensamiento literario español del siglo XX, 5*, Zaragoza, Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 2011, pp. 75-102.

«Gracián y Lastanosa: universalidad compartida y paradojas morales», en María del Mar Rey Bueno y Miguel López Pérez, coords., *El inquiridor de maravillas: prodigios, curiosidades y secretos de la naturaleza en la España de Vincencio Juan de Lastanosa*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2011, pp. 59-109.

«The Heart of the King in Baltasar Gracián», en John T. Cull y Peter M. Daly, eds., *«In nocte consilium». Studies in Emblematics in Honor of Pedro F. Campa*, Baden-Baden, Valentin Koerner, 2011, pp. 125-152.

Aurora Egido y José Enrique Laplana, eds., *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abusos (Actas del Coloquio Hispano-Alemán)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2012.

«Presentación», en Aurora Egido y José Enrique Laplana, eds., *Saberes humanísticos y formas de vida. Usos y abusos (Actas del Coloquio Hispano-Alemán)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2012, pp. 9-14.

«Bases artísticas del *concepto imaginado* y del *práctico concepto* en Calderón», en Ángeles Ezama, Marta Marina, Antonio Martín, Rosa Pellicer, Jesús Rubio y Enrique Serrano, eds., *Aún aprendo: estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, pp. 605-618.

«Confesarse alabando. La verosimilitud de lo admirable en *La Vida* de Santa Teresa», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LX, 2012, pp. 133-180.

«El monográfico *Entre Italia y España* de la revista *Ínsula*», en Patrizia Botta, coord., *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, I, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 212-215.

«Francisco Márquez Villanueva y el blanco de su escritura», *eHumanista/Cervantes*, 22 (*Homenaje afectivo a Francisco Márquez Villanueva*), 2012, pp. 50-51.

«Jaime Siles/x», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 18, 2012, pp. 249-256.

«La dignidad humanística de la escritura», *Bulletin Hispanique*, 114, 1, 2012, pp. 9-39.

«Las gallinas de Gracián, el Barroco de los modernos y el mimetismo crítico», en Antonella Gallo y Katerina Vaiopoulos, eds., *«… Por tal variedad tiene belleza». Omaggio a Maria Grazia Profeti*, Florencia, Alinea, 2012, pp. 555-567.

«Rivas y Verdi: Las trampas de la libertad en *La fuerza del sino* y en *La forza del destino*», *Revista de Literatura*, LXXIV, 147, 2012, pp. 249-276.

Jardines hechos y deshechos: Lope de Vega, Soto de Rojas y Baltasar Gracián, Santa María de Cayón, Ayuntamiento de Santa María de Cayón, 2013.

Aurora Egido y Rosa Pellicer, coords., *Ínsula*, 793-794 (número monográfico: *Luces argentinas*), 2013.

«Luces de Buenos Aires», *Ínsula*, 793-794 (número monográfico: *Luces argentinas*, coords. Aurora Egido y Rosa Pellicer), 2013, pp. 3-7.

Coord., *Parole Rubate. Rivista Internazionale di Studi sulla Citazione*, 8 (*Speciale Cervantes. «El robo que robaste». El universo de las citas y Miguel de Cervantes*), 2013.

«Presentación», *Parole Rubate. Rivista Internazionale di Studi sulla Citazione*, 8 (*Speciale Cervantes. «El robo que robaste». El universo de las citas y Miguel de Cervantes*, coord. Aurora Egido), 2013, pp. 3-14.

«Los hurtos del ingenio y la paternidad literaria en Miguel de Cervantes», *Parole Rubate. Rivista Internazionale di Studi sulla Citazione*, 8 (*Speciale Cervantes*. *«El robo que robaste». El universo de las citas y Miguel de Cervantes*, coord. Aurora Egido), 2013, pp. 15-32.

«Anthony Close, espejo de cervantistas», en Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, eds., *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro» (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*, 13), 2013, pp. 161-168.

«¡Ay, mísero de mí! ¡Ay, infelice!. Apuntes sobre *La vida es sueño*», *Bulletin of Spanish Studies*, XC, 4-5, 2013, pp. 535-549.

«Del modo y del agrado a la *sociabilidad* crítica en Baltasar Gracián», en Mechthild Albert, ed., *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013, pp. 21-55.

«Entre Zaragoza y Buenos Aires: cartas de José Manuel Blecua y Guillermo de la Torre», *Archivo de Filología Aragonesa*, LXIX, 2013, pp. 15-17.

«Isaías Lerner, maestro de la Filología Hispánica (*In Memoriam*)», *El País*, 15 de enero de 2013, p. 46.

«Zaragoza festiva y sus héroes discretos», *Heraldo de Aragón. Artes y Letras*, 10 de octubre de 2013, p. 8.

Bodas de Arte e Ingenio. Estudios sobre Baltasar Gracián, Barcelona, Acantilado, 2014.

La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián. *Discurso leído el día 8 de junio de 2014 en su recepción pública por la Excma. Sra. D.ª Aurora Egido y contestación del Excmo. Sr. D. Pere Gimferrer*, Madrid, Real Academia Española, 2014.

Aurora Egido y José Enrique Laplana Gil, eds., *La imagen de Fernando el Católico en la Historia, la Literatura y el Arte*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2014.

«Presentación», en Aurora Egido y José Enrique Laplana, eds., *La imagen de Fernando el Católico en la Historia, la Literatura y el Arte*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2014, pp. 9-13.

«B mayúscula», en *Al pie de la letra. Geografía fantástica del alfabeto español*, Madrid, Fundación José Manuel Lara, 2014, pp. 40-47.

«"Cras, cras". "Vuelva usted mañana": Gracián y Larra», *Epos*, XXX (*Homenaje al Profesor Miguel Ángel Pérez Priego*), 2014, pp. 161-172.

«Edward M. Wilson, sentido y sensibilidad crítica», en Rocío Barros Roel, ed., *Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, *A Coruña, del 11 al 13 de diciembre de 2012*, La Coruña, Universidade de A Coruña, 2014, pp. 73-88.

«Elias L. Rivers *In Memoriam*», *Boletín de la Real Academia Española*, XCIV, 2014, pp. 311-318.

«Forradellas o el amor por la Filología», *Heraldo de Aragón*, 31 de marzo de 2014, p. 22.

«La poesía mutante del Siglo de Oro», en Jean Andrews e Isabel Torres, eds., *Spanish Golden Age Poetry in Motion. The Dinamics of Creation and Conversation*, Londres, Tamesis Books, 2014, pp. 9-37.

«*Mañana serán miel*. Labores poéticas y metapoéticas del Góngora abeja», en B. Capllonch, S. Pezzini, G. Poggi y J. Ponce Cárdenas, eds., *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, ETS, 2014, pp. 219-252.

«*Multum in parvo*. Sobre la décima de fray Luis de León *Aquí la envidia y la mentira*», en Luis Gómez Canseco, Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez, eds., *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Sevilla, Universidad de Córdoba / Universidad de Huelva / Universidad de Sevilla, 2014, pp. 163-182.

«*No entender entendiendo*. La discreta ignorancia de Santa Teresa en el *Libro de la vida*», en Christoph Strosetzki, ed., *Saberes humanísticos*, Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2014, pp. 11-41.

«Vives, Erasmo, Boaistuau y Calderón: las máscaras del hombre en el teatro del mundo», en Santiago Fernández Mosquera, ed., *«Diferentes y escogidos». Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2014, pp. 133-150.

«La Asociación de Cervantistas, 25 años [semblanza de José María Casasayas]», *Anales Cervantinos*, XLVI, 2014, pp. 305-306.

Ed., Juan Bautista Felices de Cáceres, *Justa poética por la Virgen Santísima del Pilar. Celebración de su Insigne Cofradía (Zaragoza, Diego de la Torre, 1629)*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2015.

«*El libro de la vida* de Santa Teresa: pecado y redención de la escritura», en Folke Gernert, ed., *Los malos saberes. Actas del coloquio internacional de Tréveris (noviembre del 2013)*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2015, pp. 63-79.

«Lecturas del *Quijote*. Segunda Parte, capítulos XXII y XXIII», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015, pp. 184-190.

La dignidad de las Humanidades y Miguel de Cervantes. Discurso de investidura como doctora honoris causa (9 de septiembre de 2016), Getafe, Universidad Carlos III de Madrid, 2016.

Ed., Baltasar Gracián, *El Héroe (Huesca, Juan Francisco de Larumbe, 1637)*, ed. facsímil y estudio preliminar (pp. VII-XXXI) de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución «Fernando el Católico», 2016.

«*Ínsula* en Buenos Aires. Presentación del monográfico *Luces argentinas* (*Ínsula*, 793-4)», en Leonardo Funes, coord., *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016, pp. 367-375.

«*Jardines son laberintos o El mártir de Molina don Diego Coronel*. De la comedia de José Joaquín Núñez a los pliegos sueltos (siglos XVII-XIX)», *Boletín de la Real Academia Española*, XCVI, Cuaderno CCCXIII, 2016, pp. 61-101.

«La fuerza del ingenio y las lecciones cervantinas», *Boletín de la Real Academia Española*, XCVI, Cuaderno CCCXIV, 2016, pp. 771-794.

«Chema Madoz. A pie de foto», en Juan Barja, Aurora Egido, Juan Manuel Bonet y Chema Madoz, *La fotografía de Chema Madoz*, Madrid, Círculo de Bellas Artes [en prensa].

«El diálogo de las lenguas en la Segunda Parte del *Quijote*», en J. M.ª Enguita *et al.*, eds., *Actas del X Congreso de Historia de la Lengua Española (Zaragoza, 2015)*, Zaragoza [en prensa].

«El hallazgo de la primera edición de *El Héroe* (Huesca, Francisco de Larumbe, 1637) de Baltasar Gracián y sus dos dedicatorias», en Gloria Chicote y Florencia Calvo, eds., *Homenaje a Melchora Romanos*, Universidad de Buenos Aires [en prensa].

«La blanca mano y la soltura del sueño en la narrativa de Luis Mateo Díez», en Ana Casas y Ángeles Encinar, eds., *Actas del Congreso Internacional «El arte de contar». Congreso Internacional en homenaje a Luis Mateo Díez y José María Merino (20-22 de octubre de 2016)*, Universidad de Alcalá de Henares / Saint Louis University Madrid [en prensa].

«Santa Teresa pintada por sí misma», en Antonio Bernat Vistarini, ed., *X Congreso de la Sociedad Española de Emblemática: «Encrucijada de la Palabra y la Imagen simbólicas» (Palma, 17-19 de diciembre de 2015)*, Palma de Mallorca [en prensa].

«LA RAZÓN
ES AURORA».
ESTUDIOS EN HOMENAJE
A LA PROFESORA
AURORA EGIDO

DE LIBROS,
ARCHIVOS
Y BIBLIOTECAS

«SOBRE POCOS LIBROS TE ESPERO» EL *CATÁLOGO DE LOS LIBROS QUE TENGO* (1642) DE ESTEBAN DE AGUILAR Y ZÚÑIGA[1]

Fernando Bouza

Con los tiempos, se mudan los estilos.
Esteban de Aguilar y Zúñiga, 1674

Sabiendo, quizá, lo que va de Amor a Roma (Egido, 2005), el doctor Aguilar decidió vender su *Persiles* y se hizo con un gracián. Desde septiembre de 1642 hasta entrada la década de 1660, Esteban de Aguilar y Zúñiga registró los títulos con los que aumentaba su librería, así como aquellos otros que, por el contrario, elegía vender o dar. De esta forma, mantuvo abierto un *Catálogo de los libros que tengo*, como él mismo encabezó el registro manuscrito que nos lo ha conservado.[2]

En la particular historia de la cultura escrita del Siglo de Oro, hay ya un lugar reservado para este dueño de libros tan atento. Fue él quien expurgó la librería de Lorenzo Ramírez de Prado por encargo del Santo Oficio y confeccionó el inventario de la misma en 1660 (Entrambasaguas, 1943: 116-117, 213; Gutiérrez, 1977). Aunque mucho más reducido, también este *Catálogo* de libros suyos parece merecer una atención especial y no solo porque sea una librería de escritor.

Pese a que no es posible saber cuáles fueron las razones por las que se deshizo de esta o aquella obras ni tampoco por qué compró otras nuevas, puede, sin embargo, ser revelador considerar qué conservó de hecho y qué no. El *Catálogo*, por ejemplo, testimonia elocuentemente la poca fortuna relativa de Aristóteles frente a Agustín y Ficino o la pujanza de Erasmo y Vives junto a Lipsio y Ericio Puteano. Desde otra perspectiva, permite saber que Ludolfo de Sajonia fue vendido, pero no Teresa de Jesús, o que se anota la irrupción de António Vieira y el desplazamiento de otros predicadores como Diego Niseno o fray Juan de Jesús María. En suma, que conservó su *Estebanillo*; dio su *Diablo Cojuelo*; adquirió una *Fortuna con seso*; no quiso desprenderse de su *Guzmán* y, sin embargo, le dijo adiós a su *Quijote*.

[1] Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación MINECO HAR2014-54492-P.

[2] Biblioteca Francisco de Zabálburu, Madrid [FZ], Mss. 73-266, fols. 205 r.-209v.

Frente a las numerosas ventas que realizó a partir de 1642, son apenas seis las ocasiones en las que Esteban Aguilar y Zúñiga hace constar que ha regalado libros de su biblioteca. Esta es la suerte que les cupo a las citadas aventuras de Don Cleofás de Luis Vélez de Guevara, pero también a una *Utopia* de Tomás Moro y al *In cantica canticorum* de fray Luis de León, un *De remediis secretis* de Conrad Gesner y un *De imperio magni Mogolis sive India vera* de Jean de Laet.[3] Pero, quizá, el más revelador asiento de los libros dados es el que reza: «Luciani opera, di el latino, tengo el español de mano de mi padre».

Se trata, claro está, de una referencia expresa a *Las obras de Luciano Samosatense orador y filósofo excelente*, la traducción manuscrita de Juan de Aguilar y Villaquirán que se conserva en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander y que ha sido recientemente estudiada por Teodora Grigoriadu (2010). Con otros libros que fueron de Aguilar y Zúñiga, este códice debió pasar a la biblioteca de Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena y duque de Escalona.[4] Pero, antes de hablar de los avatares de su librería, será bueno que presentemos al doctor teólogo y polígrafo Esteban de Aguilar y Zúñiga —o Aguilar Gotor y Zúñiga.[5]

Primogénito de Juan de Aguilar, D. Esteban nació en Escalona en 1606[6] y desarrolló una importante actividad como escritor, traductor, editor y censor (Grigoriadu, 2009; 2010: 70-77; Rabaey, 2011). Al final del *Catálogo de los libros que tengo*, anotó cuáles eran sus propias obras, primero a la altura del año 1661, para ir añadiendo después las que habían ido apareciendo desde entonces hasta 1678. Escribe así:

> Mis obras hasta 1661 son:
> Corona de Predicadores [1636][7]

[3] Aguilar era amigo de regalar libros; se demuestra con la nota que aparece en un ejemplar de sus *Combates de Iob* y que dice «Diomele su autor Don Esteuan», Toledo, Biblioteca de Castilla-La Mancha, 23749.

[4] Véase *infra* nota 16. Sobre la procedencia Villena del manuscrito santanderino, remito a Grigoriadu (2010).

[5] Se firma Gotar, sin embargo, en la «Aprobación» eclesiástica [Madrid, 6 de marzo de 1669] de la *Parte treinta y tres de comedias nuevas*, Madrid, Ioseph Fernández de Buendía, a costa de Iuan Martín Merinero, 1670; y en una segunda «Aprobación» [Madrid, 8 de marzo de 1669] para las *Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso*, Madrid, Melchor Alegre, 1670. Sin embargo, la grafía del apellido ha de ser Gotor, como se recoge en la *Historia del sagrado monte de la Oliva y su milagrosa imagen* (Alcalá, Francisco García Fernández, 1676), de Juan Caro del Arco, donde se describe con detalle la genealogía de los Aguilar y Zúñiga hasta 1665, fecha en la que D. Esteban cedió el patronazgo que tenía sobre la Oliva a Andrés de Torres Pacheco y Gotor. De hecho, se firma Aguilar Gotor y Zúñiga en la censura para el Consejo [Madrid, 8 de mayo de 1672] en Juan Baños de Velasco, *Hijo de David, Salomón coronado y acciones de su minoridad*, Madrid, Francisco Sanz, a costa de la viuda de Bernardo de Sierra, 1672.

[6] Teodora Grigoriadu (2010: 59) ha fijado definitivamente la fecha del nacimiento de Aguilar en 1606. Con ello, se pone fin a su fama de precocidad que, Nicolás Antonio mediante, se había difundido incluso internacionalmente, como muestra que Johann Heinrich von Seelen lo incluyera en su *Oratio solemnis de praecocibus eruditis*, Flensburgi, Sumtibus et operis Vogelianis, 1713, p. 17, a propósito de que Aguilar habría publicado su primer libro con solo veintidós años. Es cierto, no obstante, que en 1625, con apenas diecinueve años, compuso una *Candidus Ecloga* que se conserva manuscrita en FZ, Mss. 73-266. Aguilar habla poco de sus años formativos. Apenas recuerda que defendió su alfonsina en la Universidad de Alcalá en 1630 desarrollando un argumento relacionado con la defensa de las letras humanas, *Corona de predicadores o predicación de San Estevan dividida en tres partes*, Madrid, María de Quiñones, A costa de Pedro Coello, 1636, f. 207v.

[7] *Ut supra* nota 6.

Combates de Iob [1641][8]
Quaresma [1657][9]
Estatua y árbol con voz [1661][10]
Tártaros en China [1665][11]
Traducción de Vieira [1678][12]
Traducción de Causino [1675][13]
Innumerables opúsculos.

La larga trayectoria impresa de Aguilar y Zúñiga reseñada por él mismo se desarrollaría, pues, durante más de cuatro décadas, iniciándose en 1636, cuando publicó su *Corona de predicadores*, no sin ciertas dificultades al habérsele extraviado el privilegio.[14] Sin duda, pese a sus indisimuladas burlas a propósito de la soberbia de los autores, sintió una enorme satisfacción por su condición letrada e, incluso, se hizo retratar entre sus libros.

En la bella estampa de su retrato grabado por Gregorio Fosman en 1666,[15] se le puede ver sentado en su estudio con unas andanas de libros en los que, arriba, se destacan rotulados *Corona*, *Combates*, *Quaresma* y *Estatua*, acompañados de, abajo, dos volúmenes de *Moncadas*, es decir, el manuscrito «origen de los Moncadas en dos tomos»[16] y un misterioso «Aguilar.

[8] *Combates de Iob con el demonio. Escritos con pluma canónica en los tres primeros capítulos de su Historia y ponderados con la de Don Estevan de Aguilar y Zúñiga*, Madrid, Carlos Sánchez a costa de Pedro Coello, 1641. Hay una emisión descrita con pie de imprenta de 1642.

[9] *Quaresma, o sermones para ella*, Madrid, Iulián de Paredes, 1657.

[10] *Estatua y árbol con voz política, canónica y soñada en que veló y se desveló Nabuchodonosor y reueló Daniel*, Madrid, Iulián de Paredes, 1661. Junto a estos títulos, habría que reseñar algunas composiciones poéticas de su pluma recogidas por José Miranda de la Cotera en el *Certamen angélico*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1657.

[11] *Tártaros en China, que escrivió en latín el R. P. Matín (sic) Martinio de la Compañía de Iesús y en español el Doctor D. Esteuan Aguilar y Zúñiga*, Madrid, Ioseph Fernández, 1665. Fue traducido al italiano como *Vltimi accidenti della China. Tradotti dall'originale spagnuolo dell Dott. D. Stefano Aguilar et Xumiga nella nostra lingua dal K. Bernardo Falconi*, Padoua, Giacomo Cadorino, 1685.

[12] *Sermones varios del Padre Antonio de Viera de la Compañía de Jesús, Tomo segundo [-tercero]*, Madrid, Antonio Gonçález de Reyes, 1678.

[13] *La corte divina o palacio celestial, primero y segundo tomo, que son diez y onze de la Corte Santa***,** Madrid, Ioseph Fernández de Buendia a costa de Lorenço de Ibarra, 1675.

[14] Archivo Histórico Nacional, Madrid, Consejos, legajo 44448.

[15] «DR. D. STEPHAN[US]. DE ACVILAR, LVNA, GOTOR, ET STVNICA. Polygraphos. Aetatis 59. Gregori[us] Forstman faciebat. Matriti. Anno 1666». La estampa de Fosman se encuadernó en ejemplares de la *Estatua y árbol con voz*. Merece la pena comparar su retrato con el de Giovanni Agostino della Lengueglia en su *Ritratti de la prosapia et heroi Moncadi nella Sicilia*, Reale di Valenza, Vicenzo Sacco Impressor Viceregio, 1657.

[16] Cita los *Moncadas*, Caro del Arco, *Historia de la Oliva,* al hacer un sucinto catálogo de escritos de Aguilar (p. 207). Se trata de la manuscrita *Historia genealógica de los Moncadas* en poder del duque de Alba, marqués de Villafranca, que citaba Benito Bails en sus *Pruebas de ser contrario a la práctica de todas las naciones enterrar a los difuntos en las iglesias y los poblado*s, Madrid, Joaquín de Ibarra, 1785, p. 131. Antes, se recogen en una entrada del inventario de la librería de Villena *c*. 1685 en cuyo cajón 27 se encontraría: «Don Estevan de Aguilar. Traduzión de los Retratos de los Señores Moncadas del Sr. Linguilla dos tomos», Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, Toledo, Frías, C. 194-1. Según esto, Aguilar tradujo los citados *Ritratti* de Della Lengueglia.

Dracocratia», que no he logrado localizar.[17] Por supuesto, a su producción también habría que añadir las piezas de mano reunidas en los *Tratados varios* y *Varias poesías y otros tratados gramaticales* de la Biblioteca Zabálburu del que forma parte el *Catálogo* de 1642.[18]

Regresando a los impresos, al conjunto asentado en el *Catálogo* habría que añadir la edición de las dos partes de la *Laura* [o *Laurea*] *lusitana*, colección de varios sermones de predicadores portugueses que había traducido y cuyo privilegio cedió a Gabriel de León, quien las imprimió a su costa en 1679.[19] También era suyo el privilegio de los *Sermones varios* de António Vieira de 1678, cuya traducción había corrido por su cuenta.[20]

Teniendo en cuenta las dificultades que entrañan los textos del portugués (Mazzocchi, 2012), hay que destacar que Aguilar mereciese los elogios del mismísimo jesuita lusitano. Requerido este por el mercader Gabriel de León para continuar la impresión de sus obras en Madrid, puso como condición únicamente «que a traducção fosse fiel e propria, quanto o soffresse a differença de idioma; e apontando para isso ao mesmo D. Estevão de Aguilar y Zuñiga, que foi o traductor dos livros que lá se estamparão, e creio que tendo os originaes legitimos, como Professor da arte, o fará exactamente».[21]

Al frente del tomo segundo de los *Sermones varios* de 1678, Aguilar asegura que no solo había traducido a Vieira, sino que también se había ocupado de «auer dado su lugar a las Escrituras que se alegauan sin citarlas, en este y en el primer tomo, y deducido los Índices que tienen».[22] Es interesante señalar que el manuscrito de la traducción parece haber estado concluido ya quince años antes, pues la licencia del ordinario de sus preliminares está fechada en 1663. De hecho, este tomo segundo de Vieira traducido por Aguilar reimprime la licencia del vicariato a cuyo amparo se realizó la impresión de la primera parte de *Sermones*

[17] El neologismo creado por Aguilar podría referirse a una obra sobre las leyes y la política en la Atenas clásica, a la manera de la *Draconica* de Henry Care. Sin embargo, conociendo las inquietudes apocalípticas de Aguilar, cualquier otra posibilidad queda abierta.

[18] Son los códices de FZ 73-266, [Tejuelo] «Aguilar Varias poesías y otros tratados gramaticales», contiene *Cornucopia de cosas gramaticales diversas y no coherentes qual las suele destillar un preceptor con repentinos huéspedes en una lección estéril*, *Algunos modos de decir para las aulas*, *Prohemiales sobre Virgilio*, *De annulo*, *Carmen de insula Gades nomine*, entre otras composiciones poéticas latinas y griegas; y FZ 73-267, [Tejuelo] «Aguilar Tratados varios», de hecho un libro de notas o de *loci communes* con una extensa tabla remisoria. Quizá estas colectáneas respondan a los «Innumerables opúsculos» de su *Catálogo*. Los códices FZ son de procedencia Villena, familia a la que los Aguilar estuvieron estrechamente vinculados, dedicando D. Esteban su *Corona* a Juan Francisco Pacheco y su *Corte divina* a Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena y duque de Escalona.

[19] *Laura lusitana o sermones varios de diversos predicadores*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, A costa de Gabriel de León, [1679]. Privilegio a Aguilar, que los tradujo, Madrid, 21 de octubre de 1678. *Laurea lusitana segunda parte o sermones varios de diversos oradores portugueses*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, A costa de Gabriel de León, [1679]. Privilegio a Aguilar, Madrid, 20 de julio de 1679, con mención expresa a su cesión —*id est* venta— del privilegio.

[20] *Sermones varios… Tomo tercero*, Privilegio a Aguilar, Madrid, 21 de mayo de 1678.

[21] «A Duarte Ribeiro de Macedo», Lisboa, 23 de mayo de 1679, António Vieira, *Cartas selectas*, París, Livraria Portugueza de J. P. Aillaud, 1838, pp. 304-305.

[22] *Sermones varios… Tomo segundo*, «Noticia previa», preliminares sin foliar.

cuya circulación se dilató tras verse embargada su tirada por la denuncia del conde de Tarouca en 1662.[23]

Si parece sumamente destacable su labor como traductor, así como, de paso, sus juicios sobre la traducción,[24] el Dr. Aguilar desarrolló también una importante actividad como censor, tanto para el vicariato eclesiástico como para el Consejo de Castilla. Así, entre otras, aprobó hasta cinco partes de las *Comedias nuevas escogidas* aparecidas entre 1662 y 1670;[25] las *Tardes apacibles* de 1663;[26] la *Ociosidad entretenida* de 1668;[27] la cuarta parte de la *Corte santa* de Caussin[28] y las *Delicias de Apolo* madrileñas de 1670;[29] el *Cristiano virtuoso* de Pedro de Mercado;[30] el *Reyno de Dios* de Caussin;[31] y el *Hijo de David, Salomón coronado* de Juan Baños de Velasco de 1672;[32] la *Segunda parte del León prodigios*o de 1673;[33] los *Saynetes y entremeses* de Gil López de Armesto[34] y las *Declamaciones* de Félix de Lucio de 1674;[35] la *Historia del emperador Carlos V* de Juan Martínez de la Puente de 1675;[36] la *Historia del sagrado*

[23] Para el corpus de ediciones de Vieira en el XVII, Paiva (1999) y Bauer (1976-1977).

[24] Merece la pena volver a su «El Intérprete Latino, al que leyere en Español» de los preliminares de la *Corte divina o palacio celestial*.

[25] *Parte veinte de comedias varias nunca impressas, compuestas por los mejores ingenios de España*, Madrid, Imprenta Real a costa de Francisco Serrano de Figueroa, 1663, aprobación eclesiástica, Madrid, 12 de diciembre de 1662; *Parte veinte y dos de Comedias nueuas, escojidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Andrés García de la Iglesia a costa de Iuan Martín Merinero, 1665, aprobación eclesiástica, Madrid, 15 de junio de 1665; *Parte veinte y seis de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Francisco Nieto, A costa de Iuan Martín Merinero, 1666, aprobación eclesiástica, Madrid, 6 de marzo de 1666; *Parte treinta y dos de comedias nuevas nunca impressas escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Antonio García de la Iglesia, A costa de Francisco Serrano de Figueroa, 1669, censura para el Consejo, Madrid, 29 de noviembre de 1668; para la *Parte treinta y tres*, *ut supra* nota 5.

[26] *Tardes apacibles de gustoso entretenimiento, partidas en varios entremeses y bayles entremesados*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, a costa de Iuan Martín Merinero, 1663, aprobación eclesiástica, Madrid, 9 de marzo de 1663.

[27] *Ociosidad entretenida en varios entremeses, bayles, loas y jácaras*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, a costa de Juan Martín Merinero, 1668, aprobación eclesiástica, Madrid, 14 de febrero de 1667.

[28] *La corte santa escrita en francés… traducida en castellano por Don Pedro Gonçález de Godoy. Parte quarta*, Madrid, Ioseph Fernández de Buendía, A costa de Lorenço de Ibarra, 1670, aprobación eclesiástica, Madrid, 17 de junio de 1669.

[29] *Ut supra* nota 5.

[30] Pedro de Mercado, *El cristiano virtuoso con los actos de todas las virtudes que se hallan en la santidad*, Madrid, Ioseph Fernández de Buendía, A costa de Lorenço Ibarra, 1672, censura, Madrid, 1 de noviembre de 1671.

[31] *Reyno de Dios, compendio y médula de toda la corte santa. Primera parte*, Madrid, Ioseph Fernández de Buendía, A costa de Lorenço de Ibarra, 1672, aprobación eclesiástica, Madrid, 14 de abril de 1671.

[32] *Ut supra* nota 5.

[33] Cosme Gómez de Tejada, *Segunda parte del León prodigioso,* Alcalá, Francisco García Fernández, A costa de Antonio Rodríguez, 1673, aprobación eclesiástica, Madrid, 30 de septiembre de 1672.

[34] Madrid, Roque Rico de Miranda, a costa de Gregorio Rodríguez, 1674, aprobación eclesiástica, Madrid, 13 de julio de 1674.

[35] *Declamaciones, escarmientos políticos y morales*, Madrid, [José Fernández de Buendía], 1674, aprobación eclesiástica, Madrid, 10 de mayo de 1674.

[36] Madrid, Joseph Fernández de Buendía, A costa de Gabriel de León, 1675, aprobación eclesiástica, Madrid, 16 de abril de 1675.

monte de la Oliva[37] y la *Conquista y antigüedades de las islas de Gran Canaria* de Núñez de la Peña de 1676;[38] los *Sermones varios* de Antonio de Céspedes de 1677;[39] o el *Compendio de las historias de la India Oriental* de Martínez de la Puente de 1681.[40]

Merece la pena hacer hincapié en que la mayor parte de las obras para las que fue requerido Esteban de Aguilar corresponden a géneros de amplia difusión, de las comedias, bailes y entremeses a las colecciones de sermones pensados ya para un mercado atlántico. Por ello, suelen ser obras que atrajeron la atención de mercaderes de libros, costeadores y cesionarios, que confiaban en sacar beneficio del negocio editorial, a cuyo servicio, por otra parte, trabajó incansable.

Sin duda, algunas de las aprobaciones de Aguilar y Zúñiga para este tipo de obras de enorme difusión son antológicas.[41] En especial, las que tienen que ver con la licitud de las comedias. Para apoyar su postura sobre «de non certitudine», ya en 1675, el Caramuel más probabilista citó —y tradujo parcialmente al latín— la incluida en la *Parte veinte y seis de comedias nuevas escogidas* de 1666.[42] La crítica posterior ha privilegiado, con buenas razones, su aprobación de la *Parte veinte de comedias varias nunca impressas*.

En ella, como es sabido (Wilson, 1967: 167-168; Vitse, 1990: 217), el censor elabora una singular defensa de las comedias de «nuestra edad», frente a las antiguas, como «ideas de la razón Política, y Económica, formadas de los sucessos de la vida» y asegura que la comedia resulta de mayor eficacia incluso que la Historia porque «la suauidad del Rythmo, y armónica consonancia, se haze dueño de las potencias, y por medio de la memoria ilustra más durablemente el entendimiento, para que como ayo de la voluntad, influya sin diuersión en las acciones». En suma, el supuesto destierro platónico de la Poesía no sería más que una tergiversación que impide comprender al filósofo porque «el que de algunas palabras, desengazadas del Ingenio del Escritor, forma dictamen, aún de las de los Sagrados Escritores, compondrá error. De que dieron no pocos exemplares los Sectarios, que con palabras de la Escritura pusieron velo de verdad a sus ficciones».[43]

[37] *Ut supra* nota 5, censura para el Consejo, Madrid, 25 de marzo de 1676. Curiosamente, Aguilar censura una obra que trata en parte de sí mismo y su propia familia.

[38] Madrid, Imprenta Real, A costa de Florián Anisson, 1676, aprobación eclesiástica, Madrid, 2 de diciembre de 1674.

[39] *Sermones varios predicados por el Padre Antonio de Céspedes de la Compañía de Iesús en el Reyno del Perú*, Madrid, Imprenta Real, Por Iuan García Infançón, A costa de D.ª María de Robles, viuda de Lorenço de Ibarra, 1677, censura para el Consejo, Madrid, 25 de enero de 1677.

[40] Madrid, Imprenta Imperial, Por la viuda de Joseph Fernández de Buendía, 1681, aprobación eclesiástica, Madrid, 15 de octubre de 1679.

[41] Como la de las *Tardes apacibles de gustoso entretenimiento*, que puede ahora leerse en la versión de Anne Cayuela en <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Collectif-TardesApacibles-Approbation.html>.

[42] *Dialexis de non certitudine*, Lugduni, ex Officina Anissoniana, 1675, p. 205.

[43] *Ut supra* nota 25.

En esta aprobación, con una rara coherencia, Esteban de Aguilar muestra alguna de sus preocupaciones principales, de la relación de antiguos y modernos a la creación de estrategias de conocimiento (Bouza, 2013), pasando por su singular atención a cómo se podía desvirtuar un texto si no era considerado como un conjunto, sino que sus palabras eran «desengazadas».[44]

Autor, traductor, censor, responsable de aprobaciones y expurgos, mercader de privilegios de imprenta, autor con retrato,[45] plagio[46] y calificaciones inquisitoriales,[47] Aguilar y Zúñiga también fue, por supuesto, lector. En primer lugar, sus lecturas se pueden seguir a través de distintos volúmenes que llevan su *ex libris* y, con frecuencia, escolios y otras notas de su lectura, en ocasiones muy singulares. Así, parecen suyas algunas de las anotaciones marginales, y correcciones, al códice santanderino de *Las obras de Luciano Samosatense orador y filósofo excelente* editado por Grigoriadu.[48] Y, entre los impresos, en su ejemplar de las *Divinae institutiones* (1543) de Lactancio evoca un pasaje del *Ciceronianus* recordando que «El bonito de Erasmo. En el Diálogo Ciceroniano, donde pocos se [¿libran?] del cuchillo de su lengua, nota que la palabra dispositiones [falta] dispositiones per decretis dicere non est Tulianum y otras [falta] pone allí muy de su aljaua».[49]

Recuperados de la aljaba y el cuchillo erasmianos, su *Dies caniculares* (1615) de Simone Maioli está plagado de *marginalia* que añaden a esa suma de prodigios de la naturaleza observaciones sobre aves del paraíso, caballos célebres, piojosos eminentes, tiburones americanos o animales chinos, sin olvidar su sorpresa ante el hecho de que la historia de María Estuardo

[44] Sobre la castiza voz «desengazar», con referencia expresa a Aguilar, véase Mir (1907: 252). Como más tarde, sin duda con mayor rotundidad y fortuna, hará John Locke en su *Essay* sobre las Epístolas de San Pablo (McKenzie, 2005: 69-71), alertaba sobre el mal uso que podía darse a un texto si era fragmentado hasta perder su trabazón originaria, pudiendo, entonces, ser empleado para fundamentar cualquier postura, cualquier «solución de herege» como califica a las interesadas lecturas de las Escrituras con las que los eruditos protestantes han preferido «que mintiessen los originales, que desmentir a su discurso», *Corona,* fols. 119v.-120r., en referencia a una enmienda textual introducida por Teodoro de Beza.

[45] *Ut supra* nota 15.

[46] En la epístola al «Lector» de su *Quaresma* escribe: «Padeció este despojo mi Corona [1636], cuyos panales me trasegó cierta prouecta pluma cinco años después de su edición, ni se rompió vasillo, ni se mezcló la suya con otra miel». Un ladillo impreso aclara: «Priuado Christ.», es decir, *El privado christiano* de José Laínez, publicado, en efecto, en 1641 cinco años después de la edición de *Corona* de Aguilar. Ya en al «Lector», de *Combates de Iob*, del mismo año, se quejaba de que su primera obra de 1636 «no salió tan mal dispuesta que no aya merecido, demás del general aplauso, que alguna grande pluma la traslade a trozos, y segunda vez estampe sus discursos […] Son muchos y no breues los lugares o párraphos enteros donde recibo esta honra».

[47] Pese a que su autor era docto y católico, algunos pasajes de la *Estatua* de 1661 precisaron calificación inquisitorial porque parecieron «malsonantes y *piarum aurium* ofensivos». Entre ellos, se encontraban la presentación de la Eucaristía como un milagro de tramoya, la insistencia en que pintar a Dios Padre como un anciano era mentirosa o que al ocuparse de la «conversión chýmica» citaba al herético Heinrich Salmuth. AHN, Inquisición, 4431-41. No pocos libros y autores de la biblioteca de Aguilar resultaban, cuando menos, sospechosos al Santo Oficio.

[48] Hemos podido ver reproducción de esa «segunda mano» en Grigoriadu (2010: 1259).

[49] Lactancio, *Divinarum institutionum libri septem*, Lugduni, Apud Seb. Phrygium, 1543, p. 6, anotando un pasaje de *De falsa religione*, 1, con un eco de una de las intervenciones en las que Nosoponus —antaño «lepidissimus»— ataca ese mismo paso en el *Ciceronianus* de Erasmo, Biblioteca Marqués de Valdecilla, Universidad Complutense de Madrid, FLL. 30548.

«a nostris diversim denarratur» (p. 1012) o que la «introducción de muchos dioses la causó el dar a entender la inmensidad y Providencia de uno solo» (p. 435).[50] También se conservan ejemplares que fueron suyos del *Index* a san Juan Crisóstomo (1536)[51] y de las *Concordantiae nouae vtriusque Testamenti* (1562) de Jean Benoît,[52] un Dionisio Areopagita alcalaíno de Brocar (1541), con las traducciones latinas de Ficino,[53] así como el *De vita libri tres* (1567) de este filósofo florentino.[54] Pero, como ya se ha adelantado, la fuente principal para reconstruir sus lecturas es el *Catálogo de los libros que tengo*, iniciado en 1642.

Las entradas del *Catálogo de los libros que tengo hasta oy día de S. Matheo del año de 1642* responden, en principio, a un orden alfabético por nombres de autores o títulos, indicando el propietario que «Añado los que después fui augmentando, aunque he vendido muchos a que pondré *». Es esta particular circunstancia la que lo convierte en un documento de especial interés para la historia del libro.

Como es bien sabido, son inmensa mayoría los inventarios de bibliotecas de la época hechos durante el transcurso de actos notariales realizados *post mortem* de sus propietarios, que poco o nada tienen que ver con los actuales intereses bibliográficos. En cambio, al dar cuenta de nuevas entradas y forzosas salidas, el *Catálogo* de Aguilar ayuda a testimoniar un movimiento de lecturas que no es posible documentar en los habituales inventarios de protocolos que, por lo general, apenas reflejan la posesión de libros en el momento del fallecimiento (Infantes, 1997, 1998; Pedraza, 1999).

Es cierto que la documentación notarial puede informarnos del trasiego, enorme, de libros «de difuntos» que, comprados en almonedas, pasaban a engrosar las bibliotecas de los vivos. Del mismo modo, hoy se sabe que la entrega de libros como limosna a órdenes e institutos religiosos fue una práctica extendida, por no entrar en la bien conocida donación de libros en cumplimiento de mandas testamentarias. Se certifica, así, la importancia de la dispersión o circulación de volúmenes de particulares que hubo de correr paralela al circuito de los mercaderes de libros y que también sale a relucir en las noticias relativas a regalos o préstamos de títulos que menudean en las correspondencias de los siglos XVI y XVII y que, en el caso del préstamo, pudieron llegar a generar registros personales mantenidos durante años (Bouza, 2002).

[50] Simone Maioli, *Dies caniculares hoc est colloquia physica nova & admiranda*, Moguntiae, Impensis Ioannis Theobaldi Schoenwetteri, 1615, Biblioteca del Ministerio de Empleo y Seguridad Social, Madrid, 01-34801-1(1).

[51] *Index amplissimus insignium sententiarum, quae à Diuo Ioanne Chrysostomo in suis lucubrationibus praeclarè dictae sunt*, Parisiis, apud Claudium Cheuallonium ad insigne Solis aurea, 1536, Biblioteca del Seminario Conciliar, Madrid, 3/22-1-10.

[52] Parisiis, apud Gulielmum Guillard & Almaricum Warencore, 1562, Biblioteca de la Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, B/I/33.

[53] *D. Dionysii Areopagitae scripta cum D. Ignatii martyris Epistolis & aliis quae D. Dionysii scriptis annectuntur*, Compluti, apud Ioannem Brocarium, 1541, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Torres Amat 205-12.

[54] Lugduni, Apud Guliel. Rovil. sub scuto veneto, 1567, Biblioteca Marqués de Valdecilla, Universidad Complutense de Madrid, FG 906.

Aunque no es posible saber si los vendió a uno de los numerosos mercaderes libreros con los que tantos tratos mantuvo, el *Catálogo* de Esteban de Aguilar sería un testimonio elocuente de esa circulación de libros entre particulares. Con paciencia, fue añadiendo asteriscos junto a los asientos que correspondían a los libros que iba vendiendo[55] desde 1642 y que serían estos:

Astensis Postillae* [Francesco de Abbate, Astense, *Postilla super evangelia*]
Anselmi opera* [Anselmo Cantuariense, santo]
Athanasij opera [Atanasio de Alejandría, santo]
Ant. Fern. in visiones* [António Fernandes, *Commentarii in visiones Veteris Testamenti*]
Arist.* Eius de Paraphr. per Iacob fabris [Aristóteles-Jacques Léfevre d'Etaples. *Totius naturalis philosophiae paraphrases*]
*Alejo Vanegas
*Auroras de Diana [Pedro de Castro y Anaya]
Becan*Controu. omnes [Martinus Becanus, *Compendium controversiarum*]
Becan*Summa Theologica [Martinus Becanus, *Summa theologiae scholasticae*]
Basilij Magni opera* [Basilio el Grande, santo]
Basilij de Seleucia opera* [Basilio Seleuciense, santo]
Biblia Marianae et eadem et iterum eadem* [*Biblia Sacra Vulgatae […] cum scholijs plurimum auctis et emendatis Ioannis Marianae et notationibus Emanuelis Sa*]
Bibliotheca Auctorum 2 tomos* [Marguerin de la Bigne, *Bibliotheca auctorum ecclesiasticorum*]
Concord. Nouissima* [Biblia, *Concordantiae*]
Cicero*Ad Atticum
Camoes Rimas*
Comedias de Rojas* [Francisco de Rojas Zorrilla][56]
Casa de la razón* [Alonso Remón]
Clem. Alexandri opera* y compré otro [Clemente de Alejandría, santo]
Curia Eccles.* [Francisco Ortiz de Salcedo]
Desengaños de Amor* [Pedro Soto de Rojas]
Don Quixote 1 p.*
Delrij Magicas* [Martín Alonso del Río, *Disquisitiones magicae*]
Entremeses*
Epiphanij opera* compré otro [Epifanio de Salamina, santo]
Eusebio historia natural* [Juan Eusebio Niéremberg]
Fern. Mendez Pinto* [*Peregrinaciones*]
Franciscus de licht Nihil & omnia* [Franciscus de Licht, *Nihil sub Sole novum sive asserta genuina nihili, nova methodo humanae vitae applicata*]
*Greg. Magni opera compré otro [Gregorio I Magno, santo]
*Greg. Naz. opera compré otro [Gregorio Nacianceno, santo]
*Greg. Thaumat. Opera [Gregorio Taumaturgo, santo]

[55] Sobre los que dio, véase *supra*. Los asientos dicen: «Diablo cojuelo dile; Euonymi Thesaurus dile; Luis Leo in Cant. dile; Luciani opera di el latino tengo el español de mano de mi padre; Mogor seu vera India dile; Thomas Mori Utopia dile».

[56] Acaso la *Primera parte* de 1640.

*Guidonis bellum Troianum [Guido delle Colonne, *Historia destructione Troiae*]
*Glossa ordinaria 6 tomos [Nicolaus de Lyra y otros, *Glossa ordinaria*]
*Hugonis Victor opera 3 tomos [Hugo de San Víctor]
*Humor de las musas [Salvador Jacinto Polo de Medina]
*Ianua linguarum [Juan Amós Comenio]
*Iansenii concord. [Cornelio Jansenio, *Concordia evangélica*]
*Ioannis de Ihs Maria opera 3 tomos [Juan de Jesús María]
*Javelli Metaphys [Giovanni Crisostomo Javelli]
Lucij Flori historia, otra cum notis* [Lucio Anneo Floro]
*Ludolphus de Sax. Vita Christi [Ludolfo de Sajonia, Cartujano]
Maldonado in Euangel.* [Juan Maldonado, *In quattuor evangelistas*]
Macharij opera* [Macario de Egipto, santo]
Mauden in Thobi* [David van Mauden, *Speculum aureum vitae moralis seu Tobias ad vivum deliniatus*]
Niseno Isaac Iacob, Adviento* [Diego Niseno]
Oleast. in Pentat.* [Hieronymo ab Oleastro (Jerónimo da Azambuja)]
Oleast. in Esaia.* [Hieronymo ab Oleastro (Jerónimo da Azambuja)]
Origenes opera* 2
*Philo biblicus cum Antiquitatibus [Filón Judío con Flavio Josefo]
Persiles de Cervantes*
Plutarcho Vite ital.* [Plutarco, *Vite de gli huomini illustri greci et romani*]
Perfición religioso* [¿Alonso Rodríguez?]
Pierij Hierogl.* [Giovanni Pierio Valeriano, *Hyerogliphica*]
Perfecto confesor 2 t.* [Juan Machado de Chaves]
Poza exam doctrinarum* [Juan Bautista Poza, *Votum Platonis. De iuxto examine doctrinarum*]
Pantaleón* [Anastasio Pantaleón de Ribera]
Rainierus in Ps.* [Reinier Snoy, *Psalterium*]
Roiardi homiliae* [Jean Royaerds]
Riojano Quaresma* [Jorge Antonio Riojano, *Discursos morales para los días de Quaresma*]
Sadoleti Epistolae* [Jacopo Sadoleto]
Sinesij opera* [Sinesio de Cirene]
Terentius*
*Turrecrem. in Psalm. [Juan de Torquemada]
*Tobar quaresma [Andrés Semple de Tovar]
Toletus in Arist. Philosoph.* [Francisco Toledo]
Villegas Patriarchas* [Alonso de Villegas, [*Flos sanctorum*] *Historia general en que se escriven las vidas de los sanctos patriarcas y prophetas*]

Entre libros vendidos y dados, el doctor Aguilar se desprendió de, más o menos, la sexta parte de su biblioteca desde 1642. La lectura de los asientos es bastante expresiva del contenido y, como se puede ver, salieron de la librería del escalonense *auctoritates* clásicas y cristianas, de Aristóteles a distintos Padres de la Iglesia; exégetas de las Sagradas Escrituras y eruditos de tradición humanística; o espirituales a la *devotio moderna* y predicadores todavía cercanos a su tiempo; historiadores naturales y viajeros. Sin duda, es atractivo preguntarse por la suerte corrida por la literatura de fruición para encontrar que se desprendió de obras de Castro y

Anaya, Rojas Zorrilla, Remón, Soto de Rojas, Mendes Pinto, Polo de Medina, Pantaleón de Ribera, Camões (*Rimas*)[57] y Cervantes (*Persiles* y primera parte de *Don Quijote*).[58]

Se deshizo de esto, pero, en cambio, conservó las *Carnestolendas* de Castillo Solórzano y la *Universidad del amor*, el *Estebanillo* o el *Guzmán de Alfarache*, Garcilaso, Ariosto, Camões (dos *Lusíadas*), Francisco de la Torre, Lope, Góngora, Lorenzo Cataneo (*Il geloso*), Owen (*Epigrammata*), el Bocángel del *Retrato panegírico a Don Carlos*, el Pellicer de la *Fénix*, el Cardoso de *Agua y nieve* o la *Argenis* de Barclay.

El *Catálogo* recoge también el aumento de libros,[59] tanto anteriores como posteriores a 1642 o, incluso, de ese mismo año. Entre ellos, el «Arte de ingenio de Gracián»; la *Corona gótica castellana y austriaca* de Saavedra Fajardo; los *Emblemata* de Solórzano Pereira; el *Sol veritatis* y los *Soplos* de Pedro de Alba y Astorga; la *Fortuna con seso* y el *Parnasso español* de Quevedo; los *Ocios* y la *Selva militar y política* del conde de Rebolledo; las *Soledades de la vida* de Cristóbal Lozano; o el *Pharus scientiarum* de Sebastián Izquierdo.

En su *Quaresma* de 1657, después de proclamar que el autor del *Privado cristiano* había tomado demasiado de su *Corona* de 1636, Esteban de Aguilar aseguraba que «no leo Modernos por no tener peligro de embidiarlos y porque no tengo oro para comprarlos ni tiempo para leerlos».[60] Más tarde, como apertura de *Estatua y árbol con voz*, compone una epístola dedicatoria que deposita en manos de la Muerte, una pieza realmente extraordinaria, en la que asegura que solo le pide «me adelantes un Correo para recibirte preuenido». Aguilar tardó todavía mucho en morir, al menos dos décadas (Rabaey, 2011: 736), pero, mientras tanto, dice estar aguardando que le llegue la muerte rodeado de sus libros, aunque estos no fueran muchos, que «sobre pocos libros te espero, no preguntes».

BIBLIOGRAFÍA

Bauer, Helga (1976-1977), «Die Editionem der Werke António Vieiras in Spanien. I. Die frühe Predigtbände (1660-1678)», *Aufsätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte*, 14, 36-105.

Bouza, Fernando (2002), «No puedo leer nada. El corrector general Juan Vázquez de Mármol y la cultura escrita del Siglo de Oro», *Syntagma. Revista del Instituto de Historia del Libro y de la Lectura*, 0, 19-45.

[57] Sin embargo, mantuvo consigo dos ediciones de *Lusíadas*.

[58] No es posible conjeturar qué obra se esconde tras este asiento, aunque la tentación de relacionarlo con Cervantes no es pequeña teniendo en cuenta la fortuna corrida por *Persiles* y *Don Quijote*.

[59] Preparo una edición completa del *Catálogo* con sus más de cuatrocientos cincuenta asientos.

[60] *Ut supra* nota 46.

Bouza, Fernando (2013), «Knowledge», en Evonne Levy y Kenneth Mills, eds., *Lexikon of the Hispanic Baroque. Transatlantic exchange and transformation*, Austin, University of Texas Press, 171-174.

Egido, Aurora (2005), *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Entrambasaguas, Joaquín de (1943), *Una familia de ingenios, los Ramírez de Prado*, Madrid, CSIC.

Grigoriadu, Teodora (2009), «El *Carón de Erasmo* traducido por Juan de Aguilar Villaquirán: edición y estudio de la única traducción áurea del coloquio *Charon* de Erasmo de Rotterdam», *Criticón*, 106, 147-159.

Grigoriadu, Teodora (2010), *«La obra de Luciano Samosatense, orador y filósofo excelente». Manuscrito 55 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo: edición y estudio*. Tesis doctoral dirigida por Ana Vián, Universidad Complutense de Madrid, e-prints, <http://eprints.ucm.es/10598/1/T31864.pdf> [consultado el 12/05/16].

Gutiérrez, Asensio (1977), *La France et les français dans la litterature espagnole (1598-1665). Un aspect de la xénophobie en Espagne*, Saint Étienne, Publications de l'Université.

Infantes, Víctor (1997), «Las ausencias en los inventarios de libros y de bibliotecas», *Bulletin hispanique*, 99, 281-292.

Infantes, Víctor (1998), «La memoria de la biblioteca: el inventario», en Augustin Redondo, Pedro M. Cátedra y María Luisa López-Vidriero, eds., *El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 163-170.

Mazzocchi, Giuseppe (2012), «Los sermones de António Vieira traducidos al español», *Lectura y signo*, 7, 166-179.

McKenzie, Donald F. (2005), *Bibliografía y sociología de los textos*, Madrid, Akal.

Mir, Juan (1907), *Rebusco de voces castizas*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos Editores.

Paiva, José Pedro, ed. (1999), *Padre António Vieira, 1608-1697. Bibliografía*, Lisboa, Biblioteca Nacional.

Pedraza, Manuel José (1999), «Lector, lecturas, bibliotecas…: el inventario como fuente para su investigación histórica», *Anales de documentación*, 2, 137-158.

Rabaey, Hélème (2011), «La traduction au Siècle d'Or. Une pratique que s'hérite. Le cas de la famille Aguilar», *Bulletin hispanique*, 113-2, 725-739.

Vitse, Marc (1990), *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche.

Wilson, Edward M. (1967), «Nuevos documentos sobre las controversias teatrales: 1650-1681» en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 155-170.

NOTICIA DE ALGUNOS MANUSCRITOS CON POESÍA ESPAÑOLA CONSERVADOS EN BIBLIOTECAS DE ROMA

María Teresa Cacho

Sabemos ya mucho sobre la riqueza de manuscritos poéticos españoles que se conservan en bibliotecas italianas, y en Roma encontramos varias bibliotecas con importantes fondos hispánicos. Tal vez la más rica sea la Biblioteca Casanatense, cuyos manuscritos poéticos han recibido la atención de estudiosos hispanistas desde el siglo XIX. Lo mismo ocurre con la Biblioteca Corsini de la Academia dei Lincei.

Pero no todas las bibliotecas romanas han sido tan estudiadas. Aunque no posean unos fondos del mismo interés, quiero dar noticia de varios manuscritos con poesías españolas de la Biblioteca Angélica, del Archivo de la Embajada de España cerca de la Santa Sede y del Fondo Rossi de la Academia dei Lincei.

La Biblioteca Angélica conserva tres manuscritos con poesía española. El Lat. 61 es un volumen facticio y dos de sus partes tienen poesías en castellano del siglo XVII. De contenido básicamente satírico (especialmente de sátira política) perteneciente a los reinados de Felipe IV en la primera parte y de Carlos II en la segunda. Esta última posiblemente fuera en hojas sueltas, y están mal encuadernadas. La primera es *La Cueva de Meliso,* atribuida a Francisco de Quevedo, sátira contra el conde-duque de Olivares, que tuvo una enorme difusión en la época (solo en la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan 35 manuscritos con este texto) y que modernamente se ha publicado por Teófanes Egido (1973), Mercedes Etreros (1983) y que ha sido estudiado por Odette Gorsse (1996). La segunda, de finales del siglo, también recoge sátiras, algunas tan difundidas como las *Coplas de Antón Chapado a sus padres Perico y Marica* o las *Profecías de Pero Grullo,* ambas impresas también en pliegos sueltos y así hasta 10 textos de sátira política, aunque no faltan la religiosa y de costumbres. La primera ha sido estudiada por Carlos Gómez-Centurión (1983) y de la segunda dan noticias Jaime Moll (1985), Lía Schwartz (1987) o Mercedes Fernández Valladares (1988). El manuscrito concluye con dos poesías de Manuel de León Marchante (no están atribuidas), un Romance y la *Relación de la fiesta de toros de Meco*, que se editó en sus *Obras poéticas pósthumas*, Madrid, 1722, y de la que también se ocupó Jenaro Alenda y Mira (1903). Este texto ha recibido mucha atención en el siglo XX, especialmente por Antonio Pérez Gómez (1971) e Ignacio Arellano y Miguel Zugasti (1993). Aquí el texto está incompleto, pues puede que se perdieran las últimas páginas del manuscrito.

El ms. Lat. 416 es un Cancionero confeccionado por Rodrigo da Veiga en 1713, con poesía del siglo XVII (básicamente sonetos), en castellano, portugués y alguna en italiano. Aunque la mayoría no tienen atribución, aquí encontramos textos en castellano de los portugueses Francisco de Vasconcellos, Barcelas, Fr. Antonio de Chagas, Joan de Sucarello, Sebastián Cézar de Meneses, José de Mattos, Diego Berges y sonetos de Lope de Vega. El manuscrito termina con copias de letras, décimas y bailes, algunos tan conocidos como *Víctor, víctor Cupido*, llamado también *La Universidad de Amor,* recogido por Vicente García de la Huerta (1785) o *Moradores de Roma*, editado modernamente por Rita Golberg (1981) y Antonio Ezquerro Esteban (2002).

El ms. Lat. 792, en su segunda parte, contiene las poesías de D. Escipión de' Monti dedicadas a los Académicos Olímpicos de Vicenza (Academia que se fundó en 1555) con las respuestas. Solo una de ellas está en castellano. Este militar, marqués de Corigliano, que sirvió a Carlos I y Felipe II, también poeta en castellano, como estudió Benedetto Croce (1942); es más conocido en el mundo de las letras por figurar como recopilador del famoso libro, editado en Nápoles en 1585, *Rime e versi in lode della Excc.ma S.ra Donna Giovanna Castriota,* en lenguas toscana, latina y española.

En el Archivo de la Embajada de España ante la Santa Sede, desgraciadamente, no se conservan todos los manuscritos que contenía, pues sufrió un incendio en 1731. D. José García del Pino, archivero desde 1715, copió los 3 tomos de Índices de Bulas y Breves, empezando también otras obras. D. Anielo Nipho, cuando fue nombrado archivero, continuó las copias, y copió 400 de los antiguos manuscritos, desde el 302. A veces firma, a veces coloca sus iniciales, pero muchas veces no se indica la copia. En ocasiones, se conservan los antiguos textos, a los que se añaden hojas en blanco para una futura copia de los perdidos y todos se encuadernaron de nuevo con el mismo tipo de encuadernación.

Hay ocho manuscritos con poesía española. El ms. 90 contiene la famosa *Mogiganga de Mogigangas*, que circuló como pliego suelto, del que se conservan varios ejemplares, estudiado por los historiadores, como González Cruz (2002) y que ha sido editado por José María Díez Borque (1992). También circuló como pliego suelto *Proezas del general Guido de Estarenbergh quando passó a Madrid a coronar por Rey a el Señor Archiduque Carlos de Austria.* (ms. 127, II). En cuanto al texto del ms. 280, de Enrique de Sevilla, se editó en Roma, por Dragoncelli, en 1662 (Montserrat Molí Frigola [1991]). En el ms. 355 aparece el conocido y difundido *Sueño Político* de Melchor de Fonseca y Almeida, que se editó en su *Jardín de Apolo* en 1655.

El ms. 354 tiene dos partes con poesías en castellano. La primera sin atribución y de poesías no conocidas de finales del siglo XVII y principios del XVIII y en la segunda las mismas *Profecías de Pedro Grullo* que se encuentran en el ms. Lat. 61 (II, n.º 3) de la Biblioteca Angélica. El ms. 360 recoge ceremonias y fiestas, unas celebradas en Italia y otras en España, del año 200 a 1538. Solo la Relación del matrimonio de Carlos I con Isabel de Portugal el 3 de marzo de 1526, aunque escrita en italiano, recoge los motes en castellano que aparecían en los arcos triunfales.

En cuanto al Fondo Rossi de la Academia de' Lincei, conserva bastantes textos en español, pero solo un manuscrito contiene poesías. Son de Fernando de Morales, dedicadas al duque de Medinaceli, embajador de España en Roma, llorando la muerte de su hijo, D. Luis de la Cerda, que murió en una batalla naval contra los turcos, en la capitana de las galeras del papa Inocencio XII, en 1695.

BIBLIOGRAFÍA

Alenda y Mira, Jenaro (1903), *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, tomo I.

Arellano, Ignacio, y Miguel Zugasti (1993), «Una relación festiva del siglo XVII: la *Fiesta de toros que se corrió en la villa de Meco*, atribuida a León Marchante», en *Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, tomo II, 207-222.

Croce, Benedeto (1942), «Italiani che scrissero in spagnolo tra Cinque e Seicento», en *Annedoti di varia letteratura*, Napoli, R. Ricciardi, tomo I, 440-450.

Díez Borque, José María (1992), «Rey de Mojiganga», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 13-24.

Egido, Teófanes (1973), *Sátira política de la España moderna*, Madrid, Alianza Editorial.

Etreros, Mercedes (1983), *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, FUE.

Ezquerro Esteban, Antonio (2002), *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*, Barcelona, CSIC, Instituto Milá y Fontanals, n.º 36, 194.

Fernández Valladares, Mercedes (1988), *Catálogo bibliográfico y estudio literario de la sátira política popular madrileña (1690-1788)*, Madrid, Universidad Complutense.

Fonseca y Almeida, Melchor, *Jardín de Apolo, Academia celebrada por diferentes Ingenios*, Madrid, Julián de Paredes, 1655.

García de la Huerta, Vicente, *Theatro español*, Madrid, Imprenta Real, 1785, t. VIII, 113-142.

Goldberg, Rita (1981), *Tonos a lo divino y a lo humano*, London, Tamesis Books.

Gómez-Centurión, Carlos (1983), «La sátira política durante el reinado de Carlos II», en *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea* [Universidad Complutense de Madrid], n.º 4, 11-33.

González Cruz, David (2002), *Guerra de religión entre príncipes católicos*, Madrid, Ministerio de Defensa.

Gorsse, Odette (1996), «*La cueva de Meliso*: el poder demoniaco en un ciclo satírico antiolivarista», en *Actas del III Congreso de la AISO, I*, Toulouse, Université de Toulouse; Pamplona, Griso, 359-386.

León Marchante, Manuel (1722), *Obras poéticas pósthumas que a diversos asumptos escriuió el Maestro Don Manuel de León Marchante*, Madrid, Gabriel del Barrio, tomo II.

Molí Frigola, Montserrat (1991), «España y la Villa Medicea», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CLXXXVIII, n.º II, 325-369.

Moll, Jaime (1985), «Transmisión y público de la obra poética», *Edad de Oro*, IV, 71-85.

Pérez Gómez, Antonio (1971), *Relaciones poéticas sobre las fiestas de toros y cañas*, Cieza, La fuente que mana y corre.

Schwartz, Lía (1987), «Formas de la poesía satírica en el siglo XVII», *Edad de Oro*, VI, 215-234.

BIBLIOTECA ANGÉLICA*

Ms. Lat. 61

S. XVII. 201 folios y 2 hojas delante, numeradas con números romanos. Foliación moderna, a lápiz. Foliaciones antiguas en algunos textos y otras foliaciones modernas, a lápiz. 2 hojas de guarda modernas delante y 2 detrás. En blanco I, IIv., fols. 18, 19, 39v., 67v., 70v., 123v., 136v., 161v., 200v., 201v. Miscelánea de 7 textos de distintos asuntos, épocas, manos y medidas, en latín, italiano y español. Mal encuadernado el texto VI, que confunde los contenidos de las poesías. Encuadernación moderna en semipiel. 220 x 155 mm.

VI fols. 137v-160v. Poesías. 2 textos, cada uno de una mano.

I) fols. 124r.-136v. En blanco 136v. Foliación antigua 1-13. *La cueva de Meliso*. 215-220 x 152-155 mm.

1 fols. 124r.-136r. *La cueba de Meliso / Por / Don Francisco de Quevedo. / diálogo entre / Don Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares / y Meliso, Mago famoso.* [Pareados (dodecasílabos y heptasílabos) 476]. // *Dn. Gaspar*. De la campaña amena / de Sevilla partí a Sierra Morena / … *Mel.* A Dios, mi Dn. Gaspar. / *Dn. Gasp.* A Dios, Melisso. // *Finis.*

II) fols. 137r.-160v. Foliación antigua 1-24. Poesías satíricas. Están mal encuadernadas, pues el fol. 145 es la continuación del fol. 154, el fol. 146 es la continuación de fol. 160 y los fols. 147-148 son la continuación del fol. 144. 220 x 155-57 mm.

2 fols. 137r.-140v. *Coplas de Antón Chapado a sus Padres Perico y Marica, en que les dize al*[*gunas*] / *Nobedades de la Corte*. [96. Dos columnas]. // Señores Compadres míos / para qué es tanto Silencio / … Sacristán del buen Consexo. // *Finis Coronat Opus*.

3 fols. 141r.-142v. *Profezías de Pedro Grullo / Sacadas de un manuscripto / que se xuzga ser de su letra*. [2 columnas].

* Ríus Serra, José (1948), «Manuscritos españoles en bibliotecas extranjeras: la Biblioteca Angélica de Roma», *Hispana Sacra*, vol. I, 191-206 y 447-463.

a) fol. 141r. *A los lectores*. [Coplas, 6]. // Lector, qualquiera que seas / que a mí se me da dos chitas / … tu aplauso como tu rrissa.
b) fols. 141r.b-142v. *Profezías*. [Tercetillos, 40]. // 1 El Rey quando sana, sana / y en cobrando más balor / … es en un coche un cochero.
c) fol. 142v. [Conclusión. Coplas, 3] Estas quarenta verdades / tan morondas y senzillas / … algo más de lo que pintan.

4 fols. 143r.-144v. *Breue adbertenzia a un loco muy extenso que pVBlica / Dos Cuerpos sin alma en dos libros desalmados. Suplica / sea al ydiota azérrimo ympagnador de la Relijión / Carmelita, Bea esse papel antes que sea de noche*.
a) [Pareados, 43] El Padre Hermenegildo de San Pablo, / Porque se entienda presto de quién hablo, / … es contra el tribunal gran desacato.
b) fols. 147r.-148v. [Continuación del anterior. Pareados, 31] Dezir que tu opinión es infalible / … oyga la junta lo que no quisiera. // Dentro de pocos días saldrá a luz un opúsculo cuio título es / *Oçio, ignoranzia Y Gula, Carne, dinero y Mula*.

fol. 145r.-v. [Es la continuación de fol. 154].

fol. 146r.-v. [Es la continuación de fol. 160].

fol. 147r.-148v. [Es la continuación de fol. 144].

5 fols. 148v.-149r. *La verdad desnuda*. [Romance, 18vv.]. // Los decretos no se cumplen; / es mal biexo, pero usado / … y mueran estos tiranos.
fol. 149r. *Sobre escrito del Maestro Ares a hun Judío llamado / Dn. Joseph Josué: //* A Dn. Joseph Josué Josedec Josaphat de Jossias y de / El Sancto Mesías, muchas hebdomadas. // Por hebrón. // Treinta dineros. // Jerusalén.

6 fols. 149r.-154r. *El deshengaño graduado en la Virtud del bulgo / movido de compasión de hauerse alterado la corte, ofreze / a buestra Magestad este memorial y el modo de pedir / a Dios la paz que nezesitta y suplica a uestra Magestad / le reze todos los días, ya que lo canta la xa y la rra*. [Décimas que glosan el *Padre Nuestro*, 23]. // Carlos, despierta y adbierte / que deuiendo ser temido / … Quiera Dios que lo hagas bien. / *Amén*.

7 fol. 154v. *El «Qué es» de la Corte*. [2 columnas. Coplas, 9, con el estribillo *¿Qué es?* o *Esto es*].
a) Que se yerre de dos vna / ordinaria cosa es / … *¿Qué es?*
b) fol. 145r.-v. [Continuación del anterior. Coplas, 18] Y que hauiendo hurtado tanto / que sin fin su hazienda es / … a le seruir al rreués. / *Esto es*.

8 fol. 155r.-v. *DesConzierttox*[eneral]. [2 columnas. Coplas, 23]. // 1 Unos desBragados / los Culos de fuera / … ni dentro ni fuera.

9 fols. 155v.-157v. *Carta del Maestro León a un Amigo sobre su biaje / en una Mula flaca y otras cosas que acá hezieron, / Es como se sigue*. [2 columnas. Romance dividido en coplas, 204vv.]. // Desde el ynfelize día / que monté en la mula flaca / … que al refectorio me llaman.

10 fols. 157v.-158r. *Romanze*. [2 columnas. 88vv.]. // Después que tome purga / la rrosa de alejandría / … no es, no, para cada día. // *Finis Coronat Opus*.

11 a) fols. 158v.-160v. *Del mismo Yngenio, relazión de la fiesta / de toros de meco, palos y pedradas contra los de Alcalá*. [Pareados, 59].
a) Pues el pintar los thoros no sse escusa / que tubo Meco, escuchen a una Mussa / … señalan que tira al blanco como al tinto.
b) fol. 146r.-v. [Continuación del anterior. Pareados, 22] Que en la respiración y en el modelo / conozco Brauos ya de mi Majuelo / … con Sangre Rubicalla.

Ms. Lat. 416

S. XVIII (1713) 288 folios. Foliación antigua. 1 hoja de guarda delante y 1 detrás. En blanco fols. 1v., 2v., 59v., 86v., 111v., 112v. Poesías en español y portugués, y 6 en italiano, 2 en francés y 1 en siciliano, de diferentes autores. Una mano, buena copia. Encuadernado en cartón, lomo y cantoneras en pergamino. Tejuelo en piel con estampación dorada: DA VEIGA / POEZIAS. 190 x 128 mm.

fol. 1r. [Portada] *POEZIAS DI / VERSAS FEI / TAS POR DI / VERSOS AU / TORES ES / CRITAS POR / RODRIGO DA / VEIGA / 1713.*

I fols. 2-110 *FÁBULA DE / PÍRAMO E / TISBE / FEITA POR / SIMÂO LO / PEZ SAMU / DA.* [En portugués].

II

fol. 111r. *POEZIAS / ESCRITAS / POR / RODRIGO / DA VEIGA. / 1713.*

fol. 112r. *SONETOS DE / VARIOS AU / TORES. AÑO / 1713.*

fol. 113r. 1 Soneto en portugués.

1 fol. 113r.-v. *Al mismo asunto. Sonetto 2*. [A una mariposa que, pasando una vez por una luz sin quemarse, volviendo 2.ª vez a ella, salió destenada en una gota de agua y se ahogó]. // Mariposa inocente y presumida / Que a essa llama dos vezes te arrojaste / … Poco a aunque [*sic*] mucho es más para la muerte.

2 fols. 113v.-114r. *Sonetto 3*. // Retrataua el pintor más decantado / A la ermozura más encarecida / … Allá tienes más proprio su retrato.

3 fol. 114r.-v. *Sonetto 4*. // Memorias de mi gusto aborrecidas / Por qué acordáis los bienes ya passados? / … Pues por ser más alegres sois más tristes.

4 fol. 114v. *A una auzencia. / Sonetto 5*. // Si eres prenda del alma más glosada / De mis ojos la luz más rutilante / … No te miró porque es el Amor ciego.

5 fol. 115r. *Sonetto 6*. // Dulce prenda del alma más glosada / Que la tirana suerte siempre oscura / … Es ya doblado, porque repartido.

6 fol. 115r.-v. *Sonetto 7*. // Tiempo de alegres gustos presuroso, / Tiempo de tristes pennas dilatado / … Tiempo sin tiempo al otro por eterno.

fols. 115v.-116v. 3 Sonetos en portugués.

7 fols. 116v.-117r. *Sonetto 11. / A una mariposa que estando todo un día en un lugar, de noche viniendo la luz se fue quemand / o*. // Heliogabalocita prezumida / Que del día a la noche presurosa / … Despertando a la vida por morirte.

8 fol. 117r.-v. *Sonetto 12. / Al Amor*. // Monstro suberuio de ambiçión, espanto / Que en balimento altiuo remontado / … Al alto te lleuaua, mas a [a]horcarte.

9 fols. 117v.-118r. *Sonetto 13*. // Ausente de mi amor, ay triste hado! / En lágrimas deshecho amargamente / … Quando miro más agua distillada.

10 fol. 118r.-v. *Sonetto 14. / Hauiendo paridad y diaparidad de Cicero / y la Philomena por el dístico de Marcial / «Quid posunt sacrae presiosae silentia / lingoae»*. // Del ingrato Thereo fiera inclemencia / Tierna lingoa cortó con dura mano / … Se a todos hase hablar en él cortada.

11 fol. 118v. *Sonetto 15*. // Bienes que por ser míos sois passados / Por qué con tanta plisa os ausentastes? / … Bienes por serlo, males por perdidos.

12 fol. 119r. *A Leandro, amante çoçobrado en la mar. / Sonetto 16*. // Al inconstante río impetuoso / Se echa el amante firme y desuellado / … Para deffectos solamente es ciego.

13 fol. 119r.-v. *Sonetto 17*. // Si fueron bienes breues ya passados / Vísperas de los males pessuídos [*sic*] / … Ellos la rosa son, no las espinas.

14 fols. 119v.-120r. *Sonetto 18*. // Pennas sentidas, fieras y horrorosas / Effectos tristes de la suerte obscura / … Como yo contra mí sois conjuradas.
fol. 120r.-v. 1 Soneto en portugués.

15 fol. 120v. *Sonetto 20. / A S. Françisco de Borja / Na conuerça que fes de uer o Cadauer / da Emperatriz Donna Izabel, filla / del rey D. Manoel de Portugal*. // Sol con brillantes rayos illustrado / En zénit de hermosura luminoso / … Flor sin uida, sin fin la eterna uida.
fols. 121r.-122v. 5 Sonetos en portugués.

16 fols. 122v.-123r. *Sonetto 26*. // Fuentes hermosas de mi uista amadas / El curso detened de essos cristales / … Dos soles por llorar en una Aurora.

17 fol. 123r.-v. *Sonetto 27*. // Con discrición amante Porcia hermosa / Porque sabe que Bruto está sin uida / … Morir por más uiuir no es tiranía.

18 fols. 123v.-124r. *Sonetto 28*. // Es la hermosura el ente más vistoso / Afeite natural el más plesado [*sic*] / … Del mundo en poco la mayor grandeza.
fols. 124r.-126r. 5 Sonetos en portugués.

19 fol. 126r. *Sonetto 34. / A una Calauera*. // Si eres de un Rey ¿a dónde tu grandeza? / Si eres de un sabio ¿a dónde tu cordura? / … Ninguno y todos; allí todo es uno.
fols. 126v.-137v. 4 Sonetos en portugués, 3 en italiano, 2 en portugués y 1 en italiano, y 17 Sonetos en portugués: 12 de *Sebastián Francisco de Pina* y 5 de *Vasconcellos*.

20 fol. 137v. *Do mesmo Autor* [Vasconcellos] / *As lagrimas de Venus nos destrossos de Adonis*. / Sonetto 62. // Miró Venus a su Adonis desdichado / ser despojo fatal de vn bruto fiero / … que hoy sienta los rigores de las fieras.
fols. 138r.-139r. 3 Sonetos en portugués de *Vasconcellos*.

21 fol. 139r. *Del mesmo autor a Sua Dama. / Sonetto 66. //* Atreuido emprendió más que prudente / rigir el coche de la luz del día / … Qual Ícaro te dio mi planto muerte.

22 fols. 139v.-140r. *Do mesmo Autor a Sua Dama chorando a morte de seu amante. / Sonetto 67*. // Fili, si en esse aljófar fugitiuo / Vida procuras a un cadáuer yerto / … Mil muertes lloras quando una lloras.

23 fol. 140r.-v. *Do mesmo Autor. A hum amante que / adromeçeido con o retrato da sua Dama / na mao, quando o acordou o na uió. / Sonetto 68*. // Ojos míos, qué es esto que estáis viendo? / Dormís riendo y acordáis llorando? / … Cierto que es ser cobarde quando muero.

24 fol. 140v. *Do mesmo Autor, sentindo de se acabar / sua academia de poezia pello ter pro / hibido o Preitor da Vnde. de Coimbra*. / Sonetto 69. // Girasoles de plumas y uolantes / Examinays de Apolo los fulgores / … Pues tan alto voláis, quitáos las plumas.

25 fol. 141r. *Do mesmo Autor. A hum amante que a som / bra de hum laureiro choraba os rigores / de Filis. / Sonetto 70*. // Quéxase Armindo y en llorar descansa / D'un esquiuo laurel a la frieza / … Y cresce el amar a uista del desdén.

26 fol. 141r.-v. *Do mesmo Autor al retrato de una dei / dad defunta y al su Cadáver, / Sonetto 71*. // Filis, esse pincel y essa ceniza / Que en muda lingoa que enganoza uaga / … Aduierte esse herror para el auiso.

27 fols. 141v.-142r. *Sonetto 72. / De Barcelas. A Una hermosura*. // Ves, Gila, aquel farol de cuia fuente / mana la luz que al orbe se deriba? / … Pues todo es nada con tu rosto [*sic*], Gila.

28 fol. 142r.-v. *Sonetto 73. / Do mesmo Autor. Pregunta Filis a Fabio.* [En diálogo]. // Qué hases, mi coraçón? Estoy moriendo. / Y como mueres, ay? Sin ver la muerte / … Pues desespera ya. Ya desespero.
fols. 142v.-143r. 2 Sonetos en portugués de *Joan de Sucarello*.

29 fol. 143v. *De fr. Antonio das Chagas. / Sonetto 76.* // *A huma Dama que fauoricía con desdens*. // Desdén tirano pero sí piadoso / que obligas con lo mismo que atormentas / … solo entonces conosco que me quieres.

30 fols. 143v.-144r. *Do mesmo Autor a huma auzencia. / Sonetto 77*. // Ay de mi Dueño hermoso, pues mi suerte / en pena, en llanto ueyo conuertida / … Porque sienta la suerte me es grata.
fols. 144r.-146v. 6 Sonetos en portugués: 1 de *Sucarello*, 3 sin atribución, 1 de *Balthasar de Payna* y 1 de *D. Thomas.*

31 fols. 146v.-147r. *Muerde una pulga a Leonor hermosa. / De Lope da Vega. / Soneto 84*. // Picocó [*sic*] atreuido un átomo uiuiente / los blancos pechos de Leonor hermosa / … Que yo trocaré mi uida con tu muerte.

32 fol. 147r.-v. *A la breuedad de un pié. / De Fr. Antonio das Chagas*. [Soneto 86]. // Ynstante de jazmín, concepto breue / átomo de assucena prezumido / … siendo imaginación, ¿cómo he de ueros?

33 fols. 147v.-148r. *Paralellos entre la torcha y un amor. / Sonetto 86*. // Arde la llama en el brandón u cera / Terror de la tiniebla más oscura / … su principio es su fin, muerte sin uida.

34 fol. 148r. *Quánto pueda el Amor. Sonetto 87*. // Mucho puede un león hambriento y osado / Más que el león un río furïoso / … y más una muger con su rendido.
fols. 148r.-149r. 2 Sonetos en portugués de *Sebastián Cezar de Meneses*.

35 fol. 149r.-v. *A una Rosa. Sonetto 90*. // La Rosa en los cristales de una fuente / Flor a flor todo el campo dezafía / … Quién no se desengaña con tu muerte?
fols. 149v.-150r. 1 Soneto en portugués del *Dr. Barcellar.*

36 fol. 150r. *Offertas de hum amante a sua Dama. / Sonetto 92*. // Si mil uidas tuviera que entregaros / Vuestras fueran, amada prenda mía / … El Rey de Hespaña para mereçeros.
fols. 150r.-151r. 2 Sonetos en portugués: 1 de *Fernán Correa de La Cerda* y 1 sin atribución.

37 fol. 151r.-v. *Sonetto 95. / A la hermosura de Anarda*. // Si Paris, bella Anarda, oy uiuo fuera / Yo sé que la mançana os entregara / … y quien os rinde el alma con la uida.

38 fols. 151v.-152r. *A Outra hermosura. / Sonetto 96. //* Para uencer del arte lo admirable / Vna línea sutil echaua Apelles / … De Anarda a Venus oy dexa uencida.
fol. 152r.-v. 2 Sonetos en portugués: 1 de *D. Próspero* y 1 sin atribución.

39 fol. 153r. *A crueldade do Amor sendo menino. / Sonetto 99*. // Amor, déxame Amor, queden prendidos / Tantos días en ti, por ti gastados / … Si me uieras, Amor, mas eres ciego.
fols. 153r.-156r. 2 Sonetos en italiano de *D. Juan Hom*, 1 en portugués de *Sucarello*, 1 en italiano y 3 en portugués, sin atribución.

40 fol. 156r.-v. *Sonetto ao mesmo* [*Ao Sacramento*]*107*. // Herido de amor mi lindo amado / uiéndome en este ualle de mudança / … ni cosa puede hauer que dél me aparte.
fols. 156v.-159r. 6 Sonetos en portugués.

41 fol. 159r. *A la misma* [muerte de D. Francisca María Xauier] *aplicándolle los estragos de / una Rosa. / Soneto 114*. // Melindre de la Aurora, ancia del uiento / Rompe la dioza Flor uerde el azuro / … escreuir epitafios de su muerte.

42 fols. 159v.-160r. *A la muerte de la misma. / Sonetto 115*. // Anegáos en borrascas, ojos míos / Por llorar de Amarilis los desmayos / … si son llamas animen las cenizas.
fol. 160r. 1 Soneto en portugués.

43 *Lleua el Doutor Antonio de Mattos / una cadeira que pretendía el / doutor André Bernardes, senta actualmente de prima na Univer / sidade Regia de Coimbra. / Sonetto 117 / de Joseph de Mattos*. // Venciste, Antonio, a quien ganar supiera / con otro que no tú la misma gloria / … el honor adquirió de competirte.
fols. 161r.-163r. 6 Sonetos en portugués: 2 de *Fr. Alexandro* y 4 sin atribución.

44 fol. 163r.-v. *Sonetto 124 / Pqual he tradicâo a darçe en hua estalagem / de Catalluna: declara os uerdadeiros mo / tiuos ha de ter o amor de Deos*. // No me mueue, mi Dios, para quererte / el Cielo que me tienes prometido / … lo mismo que te quiero te quisiera.
fols. 163v.-165r. 3 Sonetos en portugués.

45 fol. 165r.-v. *Soneto 128. / Na morte da Condessa de Villa Mora / por fra Cabral*. // No en urna de cristal triumfante idea / no en uano Mausoleo excelça pira / … que cabe beldad mucha en poca tiera [*sic*].

46 fol. 165v. *Sonetto 129. / Pellos mesmos consonantes ao mesmo assumpto*. // Quando se niega assientos a esta idea / Inspiración que fue de Augusta Pira / … Cielo te pareció mirar la tierra.

47 fol. 166r. *Sonetto 130. / A o mesmo assumpto*. // No niegues, Fabio, no, en tus dolores / Por la muerta deidad que en Blanca lloras / … Quando el Cielo la estima el que diuino.
fols. 166r.-167v. 5 Sonetos en portugués: 1 de *Andre Nunes da Silva*, 2 de *Antonio de Meneses* y 2 sin atribución

48 fol. 168r.-v. *Sonetto 136. / Andando el Sr. Rey D. Pedro 2.º em / Saluaterra en el anno de 1702, suspendió con una mano a un / lobo en el ayre. / De Diego Berges*. // Cometa de las fieras atreuido / Tenebroso animal, bruto sangriento / … y este de uanidad se quedó uiuo.

49 fols. 168v.-169r. *Sonetto 137 de Sucarello. / A Fr. Hierónimo de Moura*. // Oh tú que sibilante bamboleas / Farmacopoleando mil uisages / … vaite a clarifizente Cabalina.

50 fol. 169r.-v. *Sonetto 138. / A una oración de sapiencia docta / por un carmelita, cuio argumento / fue el Árbol de la Sciencia*. // Aquel Árbol de aliento soberano / A quien sciençia infundió sacro distino / … Vos la mostráis como árbol de la vida.
fols. 169v.-171v. 4 Sonetos en portugués.

51 fol. 171v. *Sonetto 143. / Al Mismo assumpto.* [A la muerte de la sereníssima infanta D. Ysabel]. // Este esplendor, estrella, amaneçido / Ya exalación en el comúm repozo / … Faltasse a su deidad para testigo.
fols. 171v.-172r. 1 Soneto en portugués.

52 fol. 172r.-v. *Sonetto 145. / A un apetite* [*sic*] *desordenado. De Lope de Vega*. // Amor desconcertado, qué es tu intento? / De locos eres ya relos sin cuerdas / … ya más señalas hora de alegría.

53 fols. 172v.-173r. *Sonetto 146. / A hua Belleza mercada, de Lope de Vega*. // Dieron por competencia los planetas / En conquistar a Venus amorosa / … Nació de Amor en su dourada estrella.

54 fol. 173r.-v. *Sonetto 147. / El hombre por su palabra, de Lope*. // La firma de ser hombre qualquier hombre / Es la palabra en que el ser hombre estima / … Porque nadie sin crédito lo ha sido.

55 fol. 173v. *Sonetto a hua auzencia, 148*. // Verrdes álamos altos, cuyas copas / Las gabias uençen destas fuertes naues / … No pudieran llorar mi dulce auzente.

56 fol. 174r. *Remedio para no infermo de amor. / Sonetto 149.* [En diálogo]. // Amor, con qué te curas? Con oluido. / Y dónde está el oluido? En resoluerse / … No puede no querer quando quisiere.

57 fol. 174r.-v. *Sonetto 150. / A una tercera, de Lope de Vega*. // O siempre en la piedad más generozas / para los hombres bellísimas mugeres / … Maiores son los bienes que los males.

58 fols. 174v.-175r. *Sonetto 151, de Lope de Vega. / Al Amor*. // Em pas gozara el mundo si no hubiera / Nacido Amor ni su furor mostrara / … Pues más engendras que la muerte acaba.

59 fol. 175r.-v. *Sonetto 152 de Lope de Vega. / A Vnos Zelos*. // Dixo Laura que Zelos son heridas / Y que maiores son manifestadas / … Que gusto puede dar

60 fol. 175v. *Sonetto 153 del mismo*. // Con qué justa razón a la esperança / Dieron nombre de flor, pues que la imita / … Árboles, ramas, hojas, fruto y flores.

61 fols. 175v.-176r. *Sonetto 154 del mismo. / Â inconstancia de hua Dama*. // El humo que formó a cuerpo fingido / Que quando está más denso para en nada / … Tiene poluo, humo, nada, uiento y sombra.

62 fol. 176r.-v. *Sonetto 155. / A hua desconfianca, de Lope da Vega*. // Si yo las flechas del amor tuviera / De uos a todo el mundo enamora[ra] / … ni yo pudiera ser menos dichoso.

63 fols. 176v.-177r. *Sonetto 155* [*sic*] *en risposta del mismo*. // Quando sin penas yo pudiera amaros / Y sin zelos no puede ser quereros / … Por teneros, Amor, no quiero gloria.
fols. 177r.-200r. 1 Soneto, 1 Glosa al Soneto, Cuartetos, 2 Silvas, 1 Romance, Coplas de pie quebrado, 1 Sátira, 1 Canción y 1 Silva, en portugués.

64 fol. 200r. *Mote*. [4vv.]. // Ay loca esperança vana / Quántos días ha que estoy / … y esperando el de mañana.

65 fols. 200r.-201r. *Glosa 2 do mesmo* [*D. Simâo López Samudo*. Décimas, 4]. // Ay iluzión del sentido / Ay encanto del cuidado / … y esperando al de mañana. / *Finiz*.
fols. 201v.-205v. Décimas en portugués.

66 fol. 205v. *Outaua*. // Yo pera qué nascí? pera saluarme / Que tengo que morir es infalible / … loco debo de ser pues no soy santo.
fols. 206r.-209r. 1 *Chanson* en francés y 1 Silva en portugués.

67 fols. 209r.-211r. *ENIGMA* [Coplas, 20]. // Todo el Christiano me escuche / qualquiera hereje me attenda / …con aquestas nueue letras: / *ALROCANIO*.

68 fols. 211v.-212r. *Xácara Esdrúchula* [Coplas, 10]. // Oyganme senhores pícaros / si es que le agrada mi música / … Búsquelas, Búsquelas, Búsquelas. / *finis*.

69 fols. 212v.-214v. *Letras a hum Crucifixo imitaçâo de huas que cantan a Amazona, vindo / reprezantar a Corte de Lisboa* [24]. // Yo no sé a qué sombras / funestas me dormí / … y su reyno leliz. / *finiz*.

70 fol. 215r.-v. *Letras a o Santíss. Sacramento a imitaçâo das / de hum bayle que dis «belíssimo Narcizo»* [10]. // Bellísimo Dios mío / que en pan y uino traies / … todos por ti la alcansen. / *finiz*.

71 fols. 216r.-217r. *Letras do baile de Víctor Cupido*.
   a) fol. 216r. [12vv.] Víctor, víctor Cupido / que nos enseña / … que a su amante se le offerescan.
   b) fol. 216r.-v. *Seguidilla* [8vv.]. // Sabrás presto [una palabra tachada] / Nominativos / … pida con las manos puestas.
   c) fol. 216v. *Seguidilla* [8vv.]. // Si no quieres errarlo / guarda esta regla / … con las Damas por más cierta.
   d) fol. 216v. *Seguidilla* [8vv.]. // La opinión más segura / de los que aman / … los futuros de mi strella.
   e) fols. 216v.-217r. *Seguidilla* [8vv.]. // Si de mi Astrología / ser sabio quiero / … gran calor y después yelan.
   f) fol. 217r. *Seguidilla* [8vv.]. // El plonóstico fixo / seguro y cierto / … que de desdenes enferman.

g) fol. 217r. *Seguidilla* [8vv.]. // Allarás el remedio / si es que tú aplicas / … la doradilla. *Víctor, Víctor Cupido ettc.*

72 fols. 117v.-118r. *Outro baile* [Coplas, 7]. // Moradores de Roma / pará, prestad atención / … Si ha de temer el rigor. / *Moradores, etc. Ayres, etc.*

73 fol. 118r.-v. *Confiss[ión] em Romance* [Coplas, 15]. // 1 A Celio viejo adoro / por un galán a lo moderno / … a mí también con ellos. / *finiz.*

74 fol. 220r.-v. *Romançe e Xácara / do Pe. Sebastiâ Cezar de Menezes, / vaticimando a sua queda.*

a) [16vv.] Despacio, arroio, despacio / que ha de parar tu corriente / … es necedad muchas ueces.

b) [Estribillo, 4vv.] Presuroso arroio / no te espeñes / … más plesto mueres.

fols. 220v.-243v. 2 Silvas, Coplas, Carta (Silva) y Silva en portugués.

75 fols. 244r.-245r. *Romance*.

a) [44vv.] Tened libertad, paciençia / Puez rendido os miro ya / … y lo exprimiento leal.

b) [Estribillo, 4vv.] Ay de ti, triste y afligida libertad / penad, sufrid, arded, triste llorad / … os ueo sin remedio tan mortal. / *Finiz*.

76 fol. 245r. *Fabio publica un beso de su Dama y ella, quéxadose, abla assí:* [Décima]. // Dicha por dicha no dicha / Si fuera dicha callada / … Quien tuuo dichosos labios.

77 fol. 245v. *A huma Dama, tendo tres amante, le / escreue este Sonetto / a cada hu, imagina / que vem pora si ad ello Sonetto. Hum sem / clamaua Ricardo, outro Valerio e / outro era el Rey. / Sonetto*. // Ricardo, mira el fuego en que me ardo. / Por ti, Valerio me da pena y calma / … el cielo le eternise: Tuia, Nize.

fols. 246r.-288v. Estancias en francés, Carta en prosa, *Anatomía* burlesca en prosa, *Peidología* en prosa, 2 Acrósticos y 2 Décimas, en portugués, 1 Soneto en italiano, 2 *Ottaue siciliane* y *Coplas galantes,* en portugués.

Ms. Lat. 792

116 folios (foliados 115, porque hay un fol. 1bis). 2 hojas modenas de guarda y 2 antiguas (numeradas en números romanos) delante y 2 modernas detrás. Foliación antigua excepto en fols. 1, 1bis, 2, 107-115, que es moderna. En blanco fols. 102-106, 107v., 114v.-115. En fols. 107r.-114r., *TAVOLA PER ALFABETO.* Dos textos diferentes. El primero, poemas en italiano, de diferentes autores, a la muerte del Padre Angoscircola, agustino, y el segundo poesías de Don Scipion de' Monti a los Académicos Olímpicos de Vicenza, con sus respuestas. En italiano y 1 poesía del autor en español. Encuadernación moderna en pergamino. 185 x 125 mm.

Poesía en castellano:

II

1 fol. 59v. *A los muy Illes. Académicos / Olímpicos de Vincetia. Don / Sçipion de'Monti / non de Olimpo*. [Soneto]. // De la más encumbrada, altiba esfera / Olímpicos del Cielo moradores / … no cae, muy firme en soberana esfera. [Al margen: *clauado*]

ARCHIVO DE LA EMBAJADA DE ESPAÑA CERCA DE LA SANTA SEDE*

Ms. 90 *Mogiganga de Mogigangas*

S. XVIII. 55 folios. 1 hoja delante con un grabado con el título y 1 en blanco detrás. 1 hoja de guarda delante y 1 detrás. En blanco hoj. 1v. 1 mano. Encuadernado en piel. Lomo con estampaciones doradas. 260 x 190 mm.

* Pou y Martí, Fr. José de (1925), OPM, *Índice analítico de los Códices de la Biblioteca*, Roma, Palacio de España.

hoja 1r. Grabado: *Mogiganga / de Mogigangas*.

fol. 1r. *Mogiganga de Mogigangas, Pape / lón de Papelones, Manifiesto de / Manifiestos, Idea de Ideas, / Reflexión de Reflexiones, / Cuento de Cuentos, / Miscelánea de todo sentimiento, Fi / esta de Capa y Espada, Tramoyas y / Cascabel Gordo, / Sueño Fantástico, Histórico Pronóstico / y Jurídico en que se representa lo que / fue y será, / con distinción de lo que es y lo que no es. / Dormíalo entre Gallos y Medianoche / a la pierna suelta de sus sábanas un / descosedor de barahundas que du / erme no más de quando le da / gana y cuéntalo solamen / te a los que no quisieren / oyrlo.*

fols. 1r.-55r. [c] Serían las nuebe de la noche del día treze de / Junio, en que la que, feruorizado Madrid… [t] que más que a desuelarnos, salgan a darnos materia en qué soñar.

Appéndice en figura de Estram / bote.

Impresso en Lisboa, a costa de D. Pedro que es / quien lo ha de pagar todo.

Contiene los siguientes motes y poesías:

1 fol. 3v. … *Elmote* […] *dizía assí:* [3vv.]. // Pedro soy, Rey soy y Juzgo / según lo mucho que medro / que ni he de ser Rey, ni Pedro.
2 fol. 4r. … *Este Mote en el buche:* [3vv.]. // No os canséis en discurrir / pues nunca, si os acordáis / fuy más de lo que miráis.
3 fol. 5v. … *Distinguíase con este mote:* [3vv.]. // Ad Philipenses escribo / mis papeles lasios, Lesios / Y juntamente ad Ephesios.
4 fol. 5v. … *Llevauan todos este mote:* [3vv.]. // No fuimos nosotros más / en Portugal ni en Castilla / que pícaros en quadrilla.
5 fol. 6r. … *Lleuaua en la frente este mote:* [3vv]. // Para intentar desatinos / No es menester Parlamento / donde está mi entendimiento.
6 fol. 7r. … *Su mote era el siguiente:* [3vv.]. // Sáuen por qué es este ruido? / Por no perder el dinero / y conseruar a Lutero.
7 fol. 7v. … *Disso:* [4vv.]. // Ya os aurá dicho essa gente / que soy D. Carlos de Osorio / … más noble que venturosso.
8 fol. 17r. … *Son sus palabras:* [3vv.]. // El Amor han de saberle / Dios, el Galán y la Dama / que callan quando se ofrece.
9 fol. 28v. … *Se canta ya por las calles:* [Pareado]. // Doblón de a dos, norabuena estedes / pues con uos no topó Xeures.
10 fol. 31r. … *Vn Castellano Novel Poeta*. [Romance, 6vv.]. // Pues si de la culpa el miedo / es conseguiente preciso / … cierto con lo fugitivo.
11 fol. 40v. [Redondilla. Traducción de *Marcial, lib. 2, Ep. 11*]. // Matose Fannio por huir / de su enemigo el Rigor / … mátanse por no morir.

Ms. 95 *El Paseo de Roma*

S. XVIII. 177 folios y 4 hojas: Delante, 2 hojas, con la Portada y el Título y 2 en blanco detrás. 1 hoja de guarda delante y 1 detrás. En blanco, hoj. 1v. y 2v. y fols. 7v., 57v., 125, 173v. Una mano. Encuadernado en pergamino. Lomo: *El / Passeo / de Roma*. 257 x 190 mm.

hoja 1r. Grabado: *El / Passeo de Roma / concluido en Nápoles / 1736*.

hoja 2r. *Passeo de Roma / en el que sale bastantemente in / struído un casi Recién llegado. / Informes de un Compañero que le / aduierte lo que vsan los españoles en la Corte* […]. *Escriuíalo / vna Ipocondriaca Pluma, que uehía lo que / pasaba desde el Balcón de su Experien / cia*. […]. *En Roma Año de 1736*.

fols. 1r.-173r. [c] Primera parte […] / Prólogo […]. // Los desseos de seguir al Estado Eccle / siástico (lector mío) no llegaron a Roma… [t] nu / estra ropa y emprendeher nuestra / Marcha. / *Fin.*

Termina con la poesía en castellano:

1 fols. 174r.-177r. *Décimas y Sátira. / A los Pretendientes Españoles en / la Romana Curia*. [Décimas, 12. Al margen: *A los Milordos*]. // Da el Cielo al Noble y al Rico / entre otros un Muchacho / … Y de limpia candeleros. / *Fin*. // *Escriuíalas una Pluma que uehía / lo que passaua desde el Balcón / de la Experiencia*.

Ms. 127. *Gabinetto di Spagna*

S. XVIII. 342 folios y 5 hojas: Delante, 1 de portada y 4 con el Índice. 1 hoja de guarda delante y 1 detrás. En blanco h. 1v., fols. 3v.-4, 8v., 24v., 26, 36, 40v., 42v., 44, 47v.-48, 50, 58, 61v.-62, 64, 74v., 96v.-98, 113v.-114, 122, 125v.-126, 130, 145-146, 156v.-158, 166, 183v.-184, 206v., 214v., 217v.-218, 225v-226, 232, 244v., 248-249, 286v., 289-290, 338, 340v., 342v. Copias de Cartas, Decretos, Relaciones, etc., la primera de 1702 y la última de 1715. En italiano y español. Dos de los textos en español son de poesía. Encuadernado en piel con estampaciones doradas y nervaturas en el lomo. 258 x 185 mm.

hoja 1 [Portada:] *Gabinetto / di Spagna / del Governo e / Accidenti / occorsi nella Monarchia / doppo l'ASSuntione / di / Filippo V. / To. II.*

Textos españoles con poesía:

I fols. 185r.-192v. *Testimonio Público de un hecho y dere / cho, que con luz de la uerdad, funda / da en la uerdad, la Voz declara el / hecho de las obras de el Sor. Archidu / que en la entrada y Salida de / Castilla y el derecho del Sor. Phe / lipe V (que Dios Gde.) a Su Corona*. [Estrofas de 3 pareados de pie quebrado, 30. Termina con una redondilla]. // Dexad vuestros desatinos / Calbinos / … Zelo, lealtad y Vandoma.

II fols. 233r.-244r. *Proezas del Señor General Guido de / Estarembergh quando passó a Ma / drid a coronar por Rey a el Se / ñor Archiduque Carlos de / Austria.* [Quintilla y Romance].

a) Digan Señores saurán / las proezas que en Castilla / … Estenag y su quadrilla.
b) Qué hay, Amigo Estarembergh? / por cierto, todos quedamos / … como leales vasallos.

Ms. 278 *Gabinetto satirico*

SS. XVII-XVIII. 196 folios y 9 hojas: Delante, 1 con el título*, Gabinetto satirico overo satire diverse*, 4 de Índice y detrás 4 en blanco. 1 hoja de guarda delante y 1 detrás. En blanco fols. 5v.-6, 20-22, 26v., 47-48, 55v.-56, 58v., 61v.-62, 68, 76v.-78, 84, 98v., 102, 106v., 115v.-116, 126, 131v.-132, 133v.-134, 136, 139v.-140, 141v.-142, 149v.-150, 169v.-170, 174v., 177v.-178, 181v.-182, 183v.-184, 192. En italiano, pero contiene también 2 textos en español, uno en prosa con poesías, y otro en prosa (fols. 49r.-52v.). Encuadernado en piel y con estampaciones doradas en el lomo. 257 x 190 mm.

fols. 23r.-26r. *Pasquín que se dice salió en Roma a 6 de Hene / ro de 1663*. // [c] Pareció pintada la iglesia en forma de Paraýso y en / ella junto al altar maior… [Termina con una poesía].

Contiene las siguientes poesías:

1 fol. 23r. … *Y luego estaua esta Letra en / que decía*: [Redondilla]. // El Máximo de los Reyes / que acclama la adulación / … te dice puede dar leyes.
2 fol. 23v. *Y luego esta letra*: [Redondilla]. // No es acción nueua ni estraña / esta de turibular / … a mui poco a toda España.
3 fol. 23v. *Y luego se sigue esta letra*: [Redondilla]. // A todos pareze mal / que te obligue tu ambición / … por obrar en el corral.
4 fol. 24r. … *Y junto a la serpiente esta letra*: [Redondilla]. // No parezca desatino / el traje de esta serpiente / … ha definido a un theatino.
5 fol. 24r. *A la mano derecha de la Reyna estaua el Ángel de la Guardia diciéndola:* [Cuarteta]. // Guárdate de essa serpiente / te pido, Reyna, y te auiso / … echarte del Paraýso.

6 fol. 24r.-v. *A otra parte está la Reyna, alargando la mano, ofreci / endo la manzana al Rey y diciéndole*: [Redondilla]. // Aunque sea mui injusto / lo que pido hauéis de hazer / … que es esso lo que yo gusto.
7 fol. 24v. … *Y debajo la sigue esta letra*: [Redondilla]. // Si en estas formas los veis / tan llenos de adulación / … los Reyes no os admiréis.
8 fol. 25r. … *Y luego esta letra*: [Redondilla]. // Mal informado un Monarcha / aflige vnos innocentes / … se recogieron al arca.
9 fol. 25r.-v. … *Y despedía una Paloma diciendo*: [Redondilla]. // Salid, hixos, y callad / pues sin duda esta Paloma / … el fin de la tempestad.
10 fol. 25v. … *Y luego esta letra*: [Redondilla]. // Es en todos la ambición / igual, aunque no la ciencia / … si el Rey lleua otra opinión.
11 fol. 26r. … *Y proseguían diciendo*: [Redondilla]. // Aquesta es buena occasión / de hazer lo que deseamos / … la maior contradición.
12 fol. 26r. *Y por remate del Pasquín esta letra*: [Redondilla]. // Si vna muger solamente / pudo peruertir a Adam / … hombres, muger y serpiente.

Ms. 280 *Gabinetto festivo*

SS. XVII-XVIII. 263 folios y 51 hojas: Delante, 1 hoja con el título *Gabinetto festiuo de functione diuerse*, 4 hojas con el Índice y 2 hojas en blanco, y 44 en blanco detrás. 1 hoja de guarda delante y 1 detrás. En blanco fols. 35-36, 74-76, 80, 92v., 108v., 136v., 153-154,168-171, 179v.-180, 220v., 228, 244v., 245v., 247v. Contiene 22 Relaciones de las fiestas organizadas en Roma por la Embajada, la primera de 1662 y la última de 1717, 8 en español (1, 17-22) y las demás en italiano. Encuadernado en piel, con estampaciones doradas en el lomo. 252 x 185 mm.

fol. 1r. *Relación de las Fiestas que el Exmo. / Señor D. Luis de Guzmán Ponce de / León, Embaxador Ordº de la Magd. Cathca. / a la Santidad de Alexandro VII, Pontífice Máxº, / hizo en Roma por el nacimto. del Sermo. / y Altíssº Príncipe / de las Españas, D. / Carlos Phelipe de Austria. / Escrita por D. Enrique de Seuilla / en el Año de 1662.*

fols. 1-32v. [c] Confusa y dudosa voz y tal que ninguno quería / adoptarla… [t] y la causa pública necesita. *Fin*.

Contiene 1 fragmento poético:

1 fol. 3v. … *Aquel insigne Poeta Español que dixo con verdad:* [Cuarteto]. // Aquella frente augusta que corona / quanto el mar cerca, quanto el sol abriga / … Dios con no sugetarlo a su persona.

Ms. 354 *Poesie Diverse, T. II*

S. XVIII. 254 folios y 17 hojas delante. Foliados 272, pero faltan los folios 71-78, 113-114, 159-163, 173-178, 208, 242-245. 1 hoja de guarda delante y 1 detrás. En hoja 1 grabado con el título: *Poesie / Diverse / Tomo Secondo*. Hojas 2r.-12v.: Índice. En blanco hoj. 13-17 y fols. 17v., 26, 131v., 202v., 263v., 264v., 265-266, 272v. Poesías en italiano, español y alguna en latín. Encuadernado en piel con estampación dorada en el lomo. 256 x 185 mm.

Poesías en castellano, fols. 91r.-128v. y 267r.-272r.:

I

1 fol. 91r. *Al Rey Nuestro Señor. / Soneto*. // Gran Borasca, Señor, y obscurecido / el cielo y el Naufragio declarado / … no sin renueuos de fecunda oliba.
2 fol. 91v. *Al uer una dama que se desmayó / estándola sangrando. / Soneto*. // Bacía argentada de bruñida plata / ocupa de Amarilis el pie breue / … mostrándola más bella desmaiada.

3 fol. 92r. *En ocasión de hauer acertado a / un Blanco la misma. / Soneto*. // No de los bosques la deidad ufana / presuma ya contigo competencia / … y el Triumpho en tu aire mismo lisongeado.

4 fol. 92v. *Al Duque de Sauoya. / Soneto*. // Que Amadeo en latín es Barbarismo / Nebrixa en Prima Clase lo a enseñado / … se vee Amadeo en mal Latín cogido. // *Cola:* //No abrá parte esta vez y assí preuente / a azotes de passado y de Regente.

5 fol. 93r. *Melancólico el General Escobel / hablando a solas dice: / Soneto. //* En un Rey de Romanos (¡qué locura!) / en Carlos Rey (que aun no es de Varaxas) / … y hacé a Escobel de esta Vasura escoba.

6 fols. 93v.-94v. *Letra a un filguero que se fue / de una jaula, a un Príncipe / de estos Reynos*.[Romance, 36vv.]. // Filguerillo fugitiuo / que bien supiste buscar / … en tan larga soledad.

7 fols. 95r.-96r. *Sobre la Guerra presente. / Octauas Eroicas*. [Octavas reales, 6]. // I. / Aquel Jaián membrudo que embrazando / por escudo una Roca encadenada / … Los unen con uniones que más duran.

8 fols. 96r.-98r. *Sátira portuguesa*. [Pareados octosílabos. El primer verso suelto y tachados los 4 últimos]. // No sé para qué nací / de tan lindo parecer / … porque no engañen a otras.

9 fol. 98v. *Letra*. [Romance, 20vv.]. // Prodigio de la hermosura / cautiuerio celestial / … causa de explicarse mal.

10 fol. 99r. *Otra letra*. [Romance, 16vv. y estribillo]. // De los zeños de Diciembre / qué temeroso está el campo / … esperanza de los campos. [Estribillo:] Pues assí mis cuidados / del yelo de un desdén están temblando.

11 fols. 99v.-103v. *Octauas españolas. / En obsequio de las Nobilíssimas demosnstracio / nes con que los muy Magníficos Señores Illmo. / Cardenal de Janson y Exmo. Duque de Uzeda, Em / baxadores de las dos Coronas, celebraron en / Roma el feliz Nacimiento del Señor Prín / cipe de Bertaña, Primogénito del / Señor Duque de Borgoña*. [Octavas reales, 11. Antes de cada una hay una explicación en italiano *por si alguno de esta nación no es muy experto en las frases españolas*]. // España y francia en uno solemniza / repitiendo el Amor y estrecho abrazo / … Viua el Gran Luis, Phelipe quinto viua.
fols. 104-105. En italiano.

12 fol. 106r. *Al Felicíssimo Natalicio del nro. / Sermo. Príncipe Don Francisco / Farnesio, Quarto Infante / de Castilla. / Soneto*. // Príncipe Heroyco a cuia Regia frente / Laurel ofrecen digno Apolo y Marte / … con un quinto León segura España.

13 fols. 106v.-107r. *Sobre el mismo Assunto. / Octauas* [reales, 3]. // Oy que me inspira el Souerano Aliento / de Sacra estirpe (aliento Soberano) / … que por un tronco enciende una Montaña.
fols. 107v.-111v. En italiano.

14 fol. 112r. *Contra el Rey de Portugal. / Soneto*. // Qué pretendes hacer, Señor Perico / con la liga que has hecho con Ingleses / … y no es Muger ni Reino de tu Hermano.

15 fol. 112v. *Contra el Rey de Portugal. / Soneto*. // O Rey Perico, Rey de Monería / Duque Traydor, Pariente de Amuley / … a un Pericón que ha sido de Pendanga.
fols. 113-116. En italiano.

16 fol. 117r. *A la resa de Barcelona. / Soneto*. // Fue estratagema de francia y de españa / con gran acuerdo de Militar cordura / … que hasta el último Juicio estén en ella. // *Cola*: // Pues quien sin juicio en conquistar procede / sin él hasta el final es justo quede.

17 fol. 117v. *Reçeta Medicinal para los que padecen la Se / mi Incurable Enfermedad del Hígado guasto cau / sada de la Melancólica passión por la / inseparable Vnión de las dos Coronas. / Dada*

nueuamente a luz por el Phísico Moderno / Raif Homocristos Mezog. / Soneto. // *Récipe*: vncias quatro de indifrente / vn sol gramo de auisos de Venecia / … esperamos en Dios no quedes sano. // *Cola*. // Récipe (quando no) por mal de Amencia / Morra española, sudores de Palencia.

18 fol. 120r. *Al Marischal de Villeroy. / Soneto*. // Aquel gran Villeroy que aprisionado / fue en Cremona por trato fementido / … infiere tú cuál andarán los Hombres. // *Cola*: // De esta victoria, Romanos veréys: Sale / que el Bacallao a buen Mercado vale. // *Recola*: // Dicen los Hostes si al contrario fuera / mil Bariles de majoy se Beuiera.

19 fol. 120v. *Pregunta el Rey en Alcalá a los Gran / des por el Almirante. / Soneto* [en diálogo]. // ¡Dónde está el Almirante? En Portugal / ¿Quién le ha lleuado? Su conciencia infiel / … ¿y por qué le pregonan? Por Perdido.

20 fol. 128r.-v. *Canción*. [Romance, 36vv. Tras el 20 y el 36 hay 1 estrofa de 4vv. La primera comienza: *Que las deidades* y la 2.ª *Canten festivos*]. // En lo ameno de Belén / frondoso el Tirso de Venus / … gloria in excelsis deo.

II

21 fols. 267r.-272r. *Profecías de Pedro Grullo. Sacadas / de un Manuscrito que se Juz / ga ser de su letra. Dada nueuamente a luz por el Phísico Moderno.*

[Romance, 36vv. Tras el v. 24 del Romance se intercala *Síguense las profecías*, 40 coplas de 3vv. que comienzan: El Rey cuando sana, sana]. // Lector, qualquiera que seas, / que a mí se me da dos chitas / … algo más de lo que pintan.

Ms. 355 *Poesie Diverse, T. I*

SS. XVII-XVIII. 236 folios y 17 hojas delante. Foliados 254, pero faltan los fols. 119-120, 153-161 y 189-195. 1 hoja de guarda delante y 1 detrás. En hoja 1 grabado con el título: *Poesíe Diverse T. I.* Hojas 3r.-13r.: Índice. En blanco hoj. 13v.-17, fols. 69v.-70, 78, 118, 131-132, 135-136, 149-152, 164-165, 168v., 252v.-254. Poesías en italiano y alguna en latín. 1 en español. Encuadernado en piel con estampación dorada en el lomo. 256 x 185 mm.

Poesía en castellano, fols. 195r.-252v.:

1 fols. 195r.-252v. *Sueño Político*. [Romance]. [Atribuido en los ms. de la Biblioteca Nacional a Francisco de Madrid O. M. C. (Cap) (en 2) y en 9 a Melchor de Fonseca y Almeida y en 2 impresos, uno es el Jardín de Apolo, de este autor.] // Pasaba yo el Bocalini / por estudio o por recreo / … y lo fabuloso a sueño.

Ms. 360 *Instruzioni, ceremoniale, copia de García del Pino*

S. XVIII. 313 folios y 3 hojas: Delante, 1 en blanco y 1 con la portada y detrás 1 en blanco. 1 hoja de guarda delante y 1 detrás. En blanco fols. 1v., 7-8, los vueltos de fols. 13,14, 16, 20, 21, 23, 25, 26, 38, 42-47, fols. 48-50, los vueltos de fols. 51, 52, 54, 56, 65, 66, fols. 67-68, 69v., 70v.-71, los vueltos de fols. 72, 84, 91, fols. 92v.-93, los vueltos de fols. 97, 98, 99, 101, 102, 131, fol. 132, los vueltos de fols. 142, 146, 149, 150, 152, 157, fols. 158-160, 173-174, 186v.-188, 196v., 217-218, 223-224, 247-248, 252, 278v.-279, los vueltos de fols. 285, 286, 306, 303. De fols. 307r. a 313r. Índices. Como indica el título son relaciones de ceremonias y fiestas, unas celebradas en España y otras en Italia, desde el año 200 al 1538. En italiano y español. Encuadernado en pergamino, 256 x 190 mm.

hoja 1r. [Portada] *Instruzioni, ceremoniale o siano Memorie in ordine a ceremonie, trattamenti, funzioni, allegrezze, feste e funerali. T. I*.

fols. 189r.-196r. *Matrimonio e Nozze dell'Imperatore Carlo V con Dª Isabella di Portugallo / li 3 Marzo 1526*. [En italiano]. // [c] Conclusa la Parentela tra Carlo V Re de' Ro / mani, eletto Inperatore… [t] Santa fede Cattolica ed agres / sione / dalli suoi nemici.

Contiene las siguientes poesías castellanas:

1 fol. 191r. … *Con un motto spagnolo che diceva*: [3vv.]. // No temays, Rey soberano / ser uencido, pues que Dios / me manda que os sigua a vos.
2 fol. 191r. … *Con un motto spagnolo che diceva*: [3vv.]. // Tú para toda Toscaña, / mas el César sin segundo / solo para todo el mundo.
3 fol. 192r. … *Un motto spagnolo che diceua*: [3vv.]. // La clemencia Imperïal / da perdón a los vandidos / y leuanta los caýdos.
4 fol. 192v. … *Con lettere spagnole que diceua:* [3vv.]. // Con la guerra / mucho daño se recrece, / con la Paz todo bien crece.
5 fols. 192v.-193r. … *Cantauano una excellente musi / ca, il Tonello della quale diceua:* [3vv.]. // Cantamos tus Excelencias / que son tales / qual no vieron los Mortales.
6 fol. 193v. … *Con una lettera spagnola:* [2vv.]. // Para perpetua Memoria / en la Tierra y en la Gloria.
7 fol. 194v. … *Con lettere Spagnole chi essa Fortuna diceua*: [3vv.]. // Tu alto merescimiento / que te leuantó en mi rueda / me manda tenerla queda.
8 fol. 195r. … *Con un motto spagnolo che diceua*: [3vv.]. // La Compañía que os guió / hasta aquí con tanto bien / os porná en hielm. [*sic*].

ACCADEMIA DEI LINCEI*

Fondo Rossi

251 (45-E-7)

S. XVII. 178 folios. Foliación moderna en tinta roja. 2 hojas de guarda delante y 2 detrás. 1 hoja en blanco delante. Muchas hojas en blanco. Miscelánea de composiciones poéticas de distintas manos, épocas y medidas, en italiano y alguna en latín, portugués y español. Encuadernado en cartón, lomo y cantoneras en pergamino. 205 x 145 mm.

Poesías en español:

I fols. 77r.-81v. En blanco fol. 77v. 205 x 138 mm.

fol. 77r. *A la siempre viua y suspirada memoria del / Sr. D. Luis de la Zerda, Cauallero de Malta, muerto en la Capitanía de las Galeras del papa / Innocencio XII, de la herida de una bala / en el pecho, en el combatimitaso [sic] con una Nave / de Moros que rindió. Succediolo a los 5 de Junio / de 1695*. // *Sentimientos Morales*. // *Del rendimiento y afecto de Don Fernando de / Morales, que en el Soneto quinto, por mejor / exprimir su dolor, se lo consagra en portugués, / queriendo así comunicar a su lengua la pena / que enternece tanto su corazón y hará me / morable a la posteridad.*

1 fol. 78r. *Al Exmo. Sr. Duque de Medina Caeli, embajr. De Su / Magd. Catholica en Roma, Por la muerte del S. / D. Luis de la Zerda, su hijo. / Soneto 1º*. // Quien, gran Señor, qual tú la sangre tiene / siempre heroicos espíritus alienta / … Pues uiue más y nadie acá se queda. // *D. Ferdo. De Morales, entre los / Académicos Peregrinos / Moralbo del Tajo.*
2 fol. 78v. *II*. // Mostrar valor y conseguir vittoria / es de un bélico espírito [*sic*] la Idea … Che da la última ación [*sic*] nombre a la vida.
3 fol. 79r. *Nun quid potevo revocare* […] / *III*. // Esa diuino exemplar, mas muy de espanto / que por diuerso modo al mismo intento / … al otro por Saluarse y que le sigue.

* Petrucci, A. (1977), *Catalogo Sommario dei Manoscritti del Fondo Rossi*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.

4 fol. 79v. *IV.* // No sé quién puede hauer tan ignorante / que non sepa que siempre en todo estado / … pagarse el censo como llega el caso.
fol. 80r. *V.* // O coraçao en lagrimas desfeito… [Soneto en portugués].
5 fol. 80v. *VI.* // Del bárbaro es quexarse de la suerte. / Juzga por el succeso el vulgo errado / … Pues su temeridad allí fue miedo.
6 fol. 81r. *A mi Sr. y mi amigo Don Joan de Gamboa Villa / rreal, Maestro de Cámara del Exmo. Sor. Duque / de Medina Celi. / VII* [con estrambote de 3vv.]. // En pérdida, o Gamboa, tan sentida / Sy el dolor la razón no te peruierte / … hazer puede los hombres inmortales.
7 fol. 81v. [VIII] *Que en el presagio de pararse el Relox de la / cunarse? En la Galera el Sr. D. Luis fue in / dicatiuo de su tránsito a la eterna feleçitud.* // Entrando Lisie adonde Telis mora / saber procura el hora y el relox mira / … donde el tiempo no corre, el curso para.
II fol. 85r. [v. en blanco] 193 x 140 mm.
8 fol. 85r. *A una Niña de edad de 13 años nal. De Aviñon y / Académica de los Peregrinos de Roma, defendien / do Conclusiones de Filosofía. / Soneto.* / Hermosa peregrina, nueua esfera / que Numen de Aviñón con luz más pura /… tú le logras en ojos y en oydos.

Índice de primeros versos

BA Biblioteca Angélica.
EE Archivo de la Embajada española ante la Santa Sede.
AL Academia dei Lincei, Fondo Rossi.

A Celio viejo adoró BA 416, 73
A todos parece mal EE 278, 3
Ad Philipenses escribo EE 90, 3
Al inconstante río impetuoso BA 416, BA 416, 12
Amor con qué te curas Con olvido BA 416, 56
Amor déjame Amor queden prendidos BA 416, 39
Amor desconcertado qué es tu intento BA 416, 52
Anegáos en borrascas ojos mios BA 416, 42
Aquel árbol de aliento soberano BA 416, 50
Aquel gran Villeroy que aprisionado EE 354, 18
Auel jayán membrudo que embrazando EE 354, 7
Aquella frente augusta que corona EE 280
Aquesta es buena ocasión EE 278, 11
Arde la llama en el brandón o cera BA 416, 33
Atrevido emprendió más que prudente BA 416, 21
Aunque sea muy injusto EE 278, 6
Ausente de mi amor, ay triste hado BA 416, 9
Ay de mí dueño hermoso pues mi suerte BA 416, 30
Ay ilusión del sentido BA 416, 65
Ay loca esperanza vana BA 416, 64
Bacia argentada de bruñida plata EE 354, 2
Bellísimo Dios mío BA 416, 70
Bienes que por ser míos sois pasados BA 416, 11
Cantamos tus excelencias EE 360, 5
Carlos despierta y advierte BA 61, 6
Cometa de las fieras atrevido BA 416, 48
Con discreción amante Cintia hermosa BA 416, 17
Con la guerra EE 360, 4
Con qué justa razón a la esperanza BA 416, 60
Cuando se niega asientos a esta idea BA 416, 46
Cuando sin penas yo pudiera amaros BA 416, 63
Da el cielo al noble y al rico EE 95, 1
De la campaña amena BA 61, 1
De la más encumbrada altiva esfera BA 792
De los ceños de diciembre EE 354, 10
Dejad vuestros desatinos EE 127, I
Del bárbaro es quexarse de la suerte AL 5

Del ingrato Tereo fiera inclemencia BA 416, 10
Desde el infelice día BA 61, 9
Desdén tirano pero sí piadoso BA 416, 29
Despacio arroyo despacio BA 416, 74
Después que tome purga BA 61, 10
Dicha por dicha no dicha BA 416, 76
Dieron por competencia los planetas BA 416, 53
Digan señores sabrán EE 127 II a
Dijo Laura que celos son heridas BA 416, 59
Doblón de a dos norabuena estedes EE 90, 9
Dónde está el Almirante en Portugal EE 354, 19
Dulce prenda del alma más glosada BA 416, 5
El amor han de saberle EE 90, 8
El humo que forjó a cuerpo fingido BA 416, 61
El máximo de los reyes EE 278, 1
El Padre Hermenegildo de San Pablo BA 61, 4
En lo ameno de Belén EE 354, 20
En paz gozara el mundo si no hubiera BA 416, 58
En pérdida, o Gamboa, tan sentida AL 6
En un rey de romanos qué locura EE 354, 5
Entrando Lisie adonde Telis mora AL 7
Es en todos la ambición EE 278, 10
Es la hermosura el ente más vistoso BA 416, 18
Esa diuino exemplar mas muy de espanto AL 3
España y Francia en uno solemniza EE 354, 11
Este esplendor estrella amanecido BA 416, 51
Filguerillo fugitivo EE 354, 6
Fili si en ese aljófar fugitivo BA 416, 22
Filis ese pincel y esa ceniza BA 416, 26
Fue estratagema de Francia y España EE 354, 16
Fuentes hermosas de mi vista amadas BA 416, 16
Gilguerillo (*Vid*. Filguerillo)
Girasoles de plumas y volantes BA 416, 24
Gran borrasca Señor y obscurecido EE 354, 1
Guárdate de esa serpiente EE 278, 5
Heliogabalocita presumida BA 416, 7
Herido de Amor mi lindo amado BA 416, 4
Hermosa peregrina, nueua esfera AL 8
Hoy que me inspira el soberano aliento EE 354, 13
Instante de jazmín concepto breve BA 416, 32
La clemencia imperial EE 360, 3
La compañía que os guió EE 360, 8
La firma de ser hombre cualquier hombre BA 416, 54
La rosa en los cristales de una fuente BA 416, 3
Lector, cualquiera que seas EE 354, 21
Los decretos no se cumplen BA 61, 5
Mal informado un Monarca EE 278, 8
Mariposa inocente y presumida BA 416, 1
Matose Fannio por huir EE 90, 11
Melindre de la Aurora, ansia del viento BA 416, 41
Memorias de mi gusto abborrecidas BA 416, 3
Miró Venus a su Adonis desdichado BA 416, 20
Monstruo superbo de ambición, espanto BA 416, 8
Moradores de Roma BA 416, 72
Mostrar valor y conseguir vittoria AL 2
Mucho puede un león hambriento osado BA 416, 34
No de los bosques la deidad ufana EE 354, 3
No en urna de cristal triunfante idea BA 416, 45
No es acción nueva ni extraña EE 278, 2
No fuimos nosotros más EE 90, 4
No me mueve mi Dios para quererte BA 416, 44
No niegues Fabio no en tus dolores BA 416, 47
No os canséis en discurrir EE 90, 2
No parezca desatino EE 278, 4
No sé para qué nací EE 354, 8
No sé quién puede hauer tan ignorante AL 4
No temáis Rey soberano EE 360, 1
Oh rey Perico, rey de Monería EE 354, 15
Oh siempre en la piedad más generosas BA 416, 57
Oh tú que sibilante bamboleas BA 416, 49
Oíganme señores pícaros BA 416, 68
Ojos míos qué es esto que estáis viendo BA 416, 23
Para intentar desatinos EE 90, 5
Para perpetua memoria EE 360, 6
Para vencer del arte lo admirable BA 416, 38
Pasaba yo el Bocalini EE 355

Pedro soy rey soy y juzgo EE 90, 1
Penas sentidas fieras y horrorosas BA 416, 14
Picó aprevido un átomo viviente BA 416, 31
Príncipe heróico a cuya regia frente EE 354, 12
Prodigio de la hermosura EE 354, 9
Pues el pintar los toros no se excusa BA 61, 11
Pues si de la culpa el miedo EE 90, 10
Que Amadeo en latín es barbarismo EE 354, 4
Qué haces mi corazón? Estoy muriendo BA 416, 28
Qué hay amigo Estarembregh EE 127, II b
Qué pretendes hacer señor Perico EE 354, 14
Que se yerre de dos una BA 61, 7
Quéjase Arminda y en mirar descansa BA 416, 25
Quien, gran Señor, qual tú la sangre tiene AL 1
Récipe: uncias cuatro de indifrente EE 354, 17
Retrataba el pintor más decantado BA 416, 2
Ricardo mira el fuego en que me ardo BA 416, 77
Saben por qué es este ruido EE 90, 6
Salid hijos y callad EE 278, 9
Señores compadres míos BA 61, 2
Si en estas formas los veis EE 278, 7
Si eres de un rey adónde tu grandeza BA 416, 19
Si eres prenda del alma más glosada BA 416, 4
Si fueron bienes breves ya pasados BA 416, 13
Si mil vidas tuviera que entregaros BA 416, 36
Si Paris bella Anarda vivo fuera BA 416, 37
Si una mujer solamente EE 278, 12
Si yo las flechas del Amor tuviera BA 416, 62
Sol con brillantes rayos ilustrado BA 416, 15
Tened libertad paciencia BA 416, 75
Tiempo de alegres gustos presuroso BA 416, 6
Todo el cristiano me escuche BA 416, 67
Tu alto merecimiento EE 360, 7
Tú para toda Toscana EE 360, 2
Unos desbragados BA 61, 8
Veerdes álamos verdes cuyas copas BA 416, 55
Venciste Antonio a quien ganar supiera BA 416, 43
Ves Gila aquel farol de cuya fuente BA 416, 27
Víctor víctor Cupido BA 416, 71
Ya os habrá dicho esa gente EE 90, 7
Yo no sé a qué sombras BA 416, 69
Yo para qué nací para salvarme BA 416, 6

Índice de atribuciones

Barcelas BA 416, 27-28
Berges, Diego BA 416, 48
Cabral, Fay BA 416, 45
Cezar de Meneses, P. Sebastián BA 416, 74
Chagas, Fr. Antonio de BA 416, 29-30, 32
López Samudo, Simón BA 416, 65
Maestro León BA 61, 9
Matos, José de BA 416, 43
Monti, Escipión de BA 792
Morales, Fernando de AL
Quevedo, Francisco de BA 61, 1
Sucarello, Joan de BA 416, 49
Vasconcellos, Francesco BA 416, 20-26
Vega, Lope de BA 416, 31, 52-63

AVENTURAS Y DESVENTURAS DEL *LIBRO DEL ANTICRISTO* DE MARTÍN MARTÍNEZ DE AMPIÉS [ZARAGOZA: PABLO HURUS, 1496]*

María Jesús Lacarra Ducay

> Llevas un nombre grande y muy bello —dijo—. ¿Sabes quién fue Adso de Montier-en-Der? —preguntó. Confieso que no lo sabía. Y el mismo Jorge respondió—: Fue el autor de un libro grande y tremendo, el *Libellus de Antichristo*, donde profetizó lo que habría de suceder…, pero no lo escucharon como merecía (Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, Primer día. Después de nona).

El nombre del joven novicio benedictino, Adso de Melk, despierta en el anciano bibliotecario de *El nombre de la rosa* el recuerdo del *Libellus de Antichristo*, escrito por el monje Adso (*ca*. 920-992), abad de Montier-en-der, y considerado como la primera biografía del Anticristo. Este tratado latino epistolar, que respondía a una petición de la reina Gerberga, esposa de Luis IV de Francia, alcanzó una gran popularidad y fue objeto de numerosas adaptaciones durante la Edad Media. Una de ellas fue el *Libro del Anticristo* de Martín Martínez de Ampiés, impreso por vez primera en la oficina tipográfica de Pablo Hurus en 1496, junto a otras obras de temática afín. La obra plantea innumerables problemas, derivados en parte del hecho de reunir cuatro textos distintos. Baste con recordar que el incunable zaragozano presenta dos colofones, aunque el libro sea solo uno desde un punto de vista bibliográfico, lo que ha posibilitado su fragmentación. Su andadura posterior, con dos impresos, un incunable burgalés (Fadrique de Basilea: 1497) y otro *sine notis*, pero identificado por Mercedes Fernández de Valladares (2005: n.º 264) como procedente del taller de Juan de Junta, 1535, tampoco está exenta de misterios, al igual que la desaparición del nombre del aragonés Martín Martínez de Ampiés, quien ya no vuelve a figurar como compilador y traductor. El texto está así mismo enriquecido con 64 grabados de tradición germánica, aunque no todas las

* Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación FFI2012-32259, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad. Se inscribe en el grupo investigador «Clarisel», que cuenta con la participación económica tanto del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón como del Fondo Social Europeo.

planchas proceden de allí y algunos tuvieron que ser tallados por artesanos locales.[1] Bibliógrafos, bibliotecarios y críticos han reiterado datos erróneos cuando ya habían sido aclarados, incrementando así ficticiamente la nómina de impresos del siglo XVI con ediciones fantasma y ejemplares con referencias inexistentes. A todo esto se ha sumado el desconcierto ocasionado por dos ediciones modernas, ambas incompletas. Mi propósito en este recorrido es tratar de desenredar un poco ese panorama, siendo consciente de que no es fácil tarea y de que quizá acabe contribuyendo involuntariamente a incrementar la confusión.[2] Este trabajo es el resultado de la preparación de una base de datos, COMEDIC (Catálogo de obras medievales impresas en castellano), dedicada al estudio de las «reescrituras y relecturas» que sufren las obras medievales en su paso por la imprenta.[3] El *Libro del Anticristo* de Martín Martínez de Ampiés, aunque con una trayectoria editorial reducida, puede servir de ejemplo de los numerosos problemas a los que nos enfrentamos y de los objetivos que pretendemos alcanzar.

EL *LIBRO DEL ANTICRISTO* DE MARTÍN MARTÍNEZ DE AMPIÉS Y EL MILENARISMO EN LA CORONA DE ARAGÓN

Desde los primitivos autores cristianos se fue forjando la creencia en la venida del Anticristo, un personaje terrorífico quien, tras reinar durante tres años y medio, propiciaría el fin de los tiempos. La leyenda, enriquecida a lo largo de la Edad Media, se plasmó no solo en textos morales y religiosos, sino también en todo tipo de obras literarias y en un rico material iconográfico. Esta preocupación se acentuaba en los periodos de crisis, cuando se alzaban las voces de profetas, herejes y visionarios anunciando su llegada. A finales del siglo XV se revitaliza en la Península esta idea del fin del universo y se suceden los opúsculos de contenido apocalíptico, que alcanzarán un auge extraordinario en tiempos de los Reyes Católicos. Es el momento de la aparición de predicciones mesiánicas, favorecidas en la Corona de Aragón por una larga tradición vinculada al franciscanismo espiritualista. Muy significativo a este respecto es el enigmático *Libro del milenio* de Juan de Unay, posiblemente de finales del siglo XV, que contó con difusión manuscrita e impresa. El relato se inicia con una visión en las llamadas cuevas de Hércules de Sevilla, en la que un nuevo Mesías le refiere al autor cómo en España se levantarán los moros y los judíos, pero serán echados gracias a la figura de un rey, el Encubierto, identificado con Fernando el Católico, quien logrará incluso conquistar Jerusalén. Tras restablecerse el orden de la cristiandad, aparecerá el Anticristo, a quien el rey no podrá vencer, pero será derrotado transcurridos cuarenta meses por los santos ángeles (Toro Pascua, 2003: 29-37; Guadalajara Medina, 1996: 405-425). En este contexto polí-

[1] Razones de espacio, sumado a que del tema me ocupé en Lacarra (2016), hacen que ahora prescinda de ese interesante aspecto del incunable. Realizo en este artículo un pormenorizado análisis de la trayectoria de la obra a partir de los impresos alemanes con precisiones bibliográficas que aquí no tienen cabida.

[2] El pionero panorama de Rohland de Langbehn (1992) contribuyó a la difusión de algunos errores, explicables por las dificultades de su autora para acceder a la información.

[3] De momento se pueden consultar 22 fichas en la página del grupo investigador: <http://grupoclarisel.unizar.es/>.

tico propagandístico de exaltación milenarista y profética hay que situar la publicación del *Libro del Anticristo* de Martín Martínez de Ampiés, compilación de varias obras de temática afín, algunas compuestas por este hidalgo aragonés y otras traducidas. Pese a que en él no se encuentren rasgos del historicismo apocalíptico y propagandístico que alentó el *Libro* de Unay, su aparición no puede desvincularse del momento y el espacio en el que surgió, como seguidamente veremos.

Martín Martínez de Ampiés fue un «fidalgo natural de la villa de Sos», al igual que «nuestro rey don Fernando, señor poderoso de las Hyspañas», como lo denomina en una de sus numerosas glosas al *Viaje de la Tierra Santa* de Bernardo de Breidenbach. Sirvió fielmente a su paisano y participó en la recuperación del Rosellón y la Cerdaña, pertenecientes a la Corona de Aragón y ocupados por los franceses desde el reinado de Juan II. Desde allí envío a Pablo Hurus «el prólogo en forma de epístola» que encabeza el *Libro del Anticristo*. Como humanista cuenta con una amplia producción, distribuida entre traducciones del latín y del catalán y escritos originales, en prosa y verso, tanto en castellano como en latín. Traduce del catalán el *Libro de albeitería* de Manuel Díez, el primer tratado veterinario impreso (1495), y del latín, la *Relación del viaje de la Tierra Santa* (1498), compuesta por Bernardo de Breidenbach. A su faceta creadora y compiladora cabe atribuirle los *Triunfos de María* (1495), en verso, dedicados a su confesor, el franciscano fray Gonzalo de Rebolleda, el *Tratado de Roma*, destinado a los peregrinos e incorporado al inicio de la obra de Breidenbach, y un poema latino, *Carmen elegiacum*, incluido en la edición de las obras de Sedulio, preparadas por el alcañizano Juan Sobrarias (1500), sin olvidar que añade preámbulos y diversas glosas en sus obras traducidas.[4] Pertenecería, junto a otros ciudadanos notables, como Gonzalo de Santa María o Andrés de Li, al círculo de intelectuales que trabajaron en Zaragoza para la imprenta de los hermanos Hurus, donde también vieron la luz todas sus obras. Como señala Leonardo Romero, en las imprentas españolas de la época:

> No existe un clima de colaboración entre autores y editor tan estrecho como el que patrocina Pablo Hurus durante la última década del XV en Zaragoza, clima que, salvando las distancias, podría parangonarse con las trascendentales tertulias humanísticas que viven en torno a las imprentas venecianas de Aldo Manuzio o, poco más tarde, de Gabriel Giolito (Romero Tobar, 1989: 565).

En la década de los noventa preparó Martínez de Ampiés este volumen misceláneo que recoge cuatro obras, cuyo tema unitario es el fin del mundo, en unos casos compuestas por el aragonés y en otros traducidas, algunas de las cuales llegaron a tener también difusión exenta. El conjunto, precedido por el «Prólogo en forma de epístola embiada desde la guerra de Perpiñán», está formado por: 1. *El Libro de Anticristo*; 2. *Las quince señales del Juicio Final* (o el *Libro del Juicio Final*); 3. El sermón *Ecce positus est hic in ruinam,* del pseudo

[4] Los datos biográficos de Latassa y Ortín (1796, II: 340-345) han sido retomados por todos los autores, aunque en algunos casos combina homónimos. En la colección documental de la villa de Sos, publicada por Juan Abella Samitier (2009), figuran, entre otros, un Martín de Ampiedes, notario, otro escudero, y un mosén Martín de Ampiedes, caballero y lugarteniente de Justicia, que podría corresponder al escritor.

Vicente Ferrer y 4. *La Carta del rabí Samuel*.[5] La primera pieza remonta al tratado latino *De ortu et tempore Antichristi* del monje Adso (*ca*. 920-992), también conocido como *Libellus de Antichristus*. Se estructura como una *vita*, desde la concepción del personaje hasta su muerte, siguiendo el modelo de los relatos hagiográficos, aunque también recuerda la trayectoria de Alejandro Magno. El Anticristo es judío, descendiente de la tribu de Dan. Nace en Babilonia, fruto de las relaciones incestuosas de su padre con su hija, y se cría junto a los magos de Corozaím, de quienes aprende sus artes para realizar falsos milagros, algunos tan espectaculares como conseguir que surja un caballero de una cáscara de huevo o resucitar a los muertos. Gracias a estos prodigios contará con numerosos seguidores, a quienes marcará en el rostro y en la mano derecha, y solo pocos cristianos, junto a los profetas Elías y Enoc, le harán frente. Tras ser adorado por Gog y Magog, la reina de las amazonas o los reyes de Libia, Etiopía y Egipto, seguirá los pasos del Mesías y reunirá a sus huestes en el monte de los Olivos para que asistan a su ascensión, aunque san Miguel lo derribará en el aire y finalizará en el infierno. A diferencia de los tratados teológicos, aquí el Anticristo cobra una dimensión humana, que hace uso del terror, pero también de la 'generosidad' con sus discípulos, a quienes retribuye con el dinero obtenido mediante sus habilidades alquímicas. El texto de Ampiés, pese a seguir el contenido del tratado de Adso, no es una mera traducción, aunque es difícil precisar sus modelos. Pudo combinar varias fuentes, sin olvidar que el tratado latino había conocido muchas correcciones y adiciones y alguna de estas versiones glosadas pudo llegar a mano del aragonés (Adso, 1976); de hecho, gran parte de sus citas proceden de autores muy anteriores, como Alejandro de Hales (1185-1245), Hugo Riplein (1210-1268) o Nicolás de Lira (1270-1349). Pese a lo anunciado en la «Introducción» —«fue ordenado en las mejores palabras que pude, y el estilo es todo llano, dexada cualquier forma de oración retorizada, por que los menores puedan percebir y aprovechar» (fol. 2r)—, el resultado no sería, ni mucho menos, accesible para todos los lectores, ya que está entreverado de continuas citas eruditas en latín.

El llamado *Libro del Juicio Final*, que sigue a continuación, se anuncia «compuesto por Martín Martínez de Ampés, moralizado para provecho de las almas» (fol. 35r). Tras unos capítulos introductorios, explica los quince signos —el mar bajará hasta el abismo, luego arderá con grandes llamas, los árboles sudarán sangre, los peces emergerán dando grandes gemidos, etc.—, que precederán a la resurrección de los muertos. El tema alcanzó gran difusión gracias a su inclusión en la *Leyenda Aurea* de Vorágine, y contó con numerosas recreaciones en romance, como los *Signos del Juicio Final* de Gonzalo de Berceo. En la Corona de Aragón se incorporó en escritos apocalípticos y en obras como la *Vita Christi* de Eiximenis, y tuvo también interesantes manifestaciones iconográficas, como lo refleja un cantoral conservado en el archivo episcopal de Huesca. Ampiés deja clara la conexión entre las dos obras en sendas introducciones. Al comienzo del *Libro del Anticristo* menciona ambas piezas —«las

[5] Gilbert (1999) solo edita el primer texto y el tercero dando así una impresión errónea del volumen, y la única edición moderna (Fagan, 2001) resulta de difícil acceso. Para una descripción catalográfica, véase Sánchez (1874) y la base de datos ISTC (ia00770000).

tribulaciones del Anticristo y del Judicio Final postrimero serán generales a todo el mundo, por ende mi habla en estos libros devió ser muy llana» (fol. 2r) —, mientras que, al iniciar los *Signos del Juicio*, alude a lo que «ya hablamos en el Anticristo» (fol. 35r). Los dos textos juntos constituyen, en sus palabras, «una obrezilla», unidos principalmente por dos causas: la tradición previa y la participación del propio Ampiés. En las «biografías» del Anticristo era frecuente añadir tras su condena este capítulo admonitorio del Juicio Final y de los signos que lo precederán; así se hacía en el *Antichrist* [Estrasburgo: s. i., ¿1482?], texto alemán de donde proceden gran parte de los grabados utilizados en el taller de Hurus. A esto se suma que de los cuatro textos que forman el volumen, estos dos son los únicos que Ampiés se atribuye como autor.

San Vicente Ferrer contribuyó a difundir el miedo a la llegada del Anticristo con sus sermones pronunciados durante su campaña en Castilla entre 1411 y 1412; sin embargo, el que aquí se incluye a continuación, construido en torno a una frase del Evangelio de san Lucas (2, 34), es un apócrifo, aunque se copia junto a los demás en todas las colecciones. Circulaba ya en latín en 1416 y en castellano desde mediados de siglo, aunque su difusión impresa arranca de este incunable. Como señala Isabel Toro Pascua (1997: 1502), el texto es una traducción del latín bastante literal, a la que se incorporan una «Declaración de Martín Martínez Dampiés en el traslado del sermón de sant Vicente», a modo de preámbulo, y una serie de interpolaciones en el cuerpo del sermón, debidas, casi con toda seguridad, a la mano del propio traductor. Al finalizar las tres piezas se incluye un colofón, donde se refuerza su unidad:

> Son acabados los libros del Anticristo, y judicio final, o postrimero, con el sermón del señor sant Vicente bienaventurado. Emprentados en Çaragoça, VIII días de octubre, año mil CCCCXCVI (fol. 67v).

Con este colofón podría ponerse fin a un libro unido por su temática y por la labor de Ampiés como autor y traductor, pero, tras una hoja en blanco a modo de transición, se añade la *Carta del rabí Samuel*. En ella Samuel, rabino de Fez, pero ahora converso, se dirige al rabino Isaac para exponerle sus dudas religiosas, que le han llevado a abrazar el cristianismo. La obra empieza con un «Prólogo del trasladador», que no firma Ampiés sino Alfonso Buenhombre, dominico español, quien se dirige a fray Hugo, maestro de la orden de predicadores. En él le indica que ha llegado a sus «manos un libro de cosas muy viejas y olvidadas y a mí nuevas, el cual ha sido por luengos tiempos escondido» y ha decidido en 1338 traducirlo «del morisco en que estava» al latín. La presentación del autor como traductor es un motivo bien conocido en la literatura caballeresca. Es posible que bajo estas palabras, que recuerdan al tópico del manuscrito encontrado, se encubra el texto de este dominico, buen conocedor del árabe y de otras obras apologéticas, como el *Diálogo contra los judíos* de Pedro Alfonso. La *Carta* fascinó a los cristianos, como lo atestigua su amplísima difusión a través de manuscritos e impresos, de los cuales tres vieron la luz en Zaragoza. Hacia 1480-1481 se imprimió en latín en el taller de los hermanos Hurus, junto a una *Epístola a Tiberio* atribuida a Pilatos (ISTC is00108500); en fechas cercanas a 1490 el mismo taller dio a conocer una versión

castellana de ambas obras (ISTC is00117200), a la que vino a sumarse en 1496 esta edición junto al *Libro del Anticristo*.

Tras la tabla, un nuevo colofón («Fue acabada la obra presente en la insigne cibdad de Çaragoça de Aragón, a quinze días del mes de octubre. El año de nuestra salvación. 1496»), acompañado esta vez de la marca tipográfica del taller de los hermanos Hurus, pone punto final al libro una semana después del precedente. La existencia de dos colofones, separados por un breve lapso de tiempo, es una práctica no muy frecuente, pero atestiguada en otros incunables, como la traducción de la *Consolación de la filosofía* de Boecio, datada en la imprenta sevillana de Meinardo Ungut y Estanislao Polono el 18 y 21 de febrero de 1497.

LA RECEPCIÓN DEL *LIBRO DEL ANTICRISTO* Y EL OLVIDO DE MARTÍN MARTÍNEZ DE AMPIÉS

Es difícil conocer con precisión el ámbito de difusión y lectura de un incunable, pero el número de ejemplares conservados o su trayectoria editorial nos dan unos claros indicios, sumados a otros datos a los que empieza a concederse cada vez mayor atención, como su registro en bibliotecas o en inventarios, así como las marcas de propiedad. Todos los bibliógrafos e incunabulistas que se ocuparon del impreso zaragozano, como Juan Manuel Sánchez (1874), lo describieron a partir del que se consideraba único ejemplar, custodiado en la Biblioteca de San Isidro de Madrid, perteneciente a la Universidad Complutense. Este testimonio, al que solo le faltaba el folio 34, desapareció con posterioridad a 1931, sin que se sepa con exactitud si fue durante la Guerra Civil o como consecuencia de un robo. El resultado es que «España perdió uno de sus incunables más importantes tanto por su contenido como por la belleza de su tipografía y los grabados de excepcional calidad que lo acompañaban» (Torres Santo Domingo, 2010*a*: 244).

Sin embargo, ya en 1850 el bibliófilo James Lenox había adquirido en una subasta en Londres otro ejemplar completo, que se incorporó a su colección, origen de la actual Biblioteca Pública de Nueva York. Esta subasta londinense incluía parte de los fondos del conde italiano Guglielmo Libri (1803-1869), predestinado *a natividate* al coleccionismo bibliográfico, cuya novelesca historia solo puedo esbozar. Fue un precoz matemático que obtuvo la cátedra de la Universidad de Pisa a los 20 años, pero, dadas sus pocas habilidades docentes, pronto se trasladó a París, donde adquirió la ciudadanía francesa. En este país cultivó su pasión por los libros y manuscritos y fue nombrado en 1841 secretario de la Comisión Nacional encargada de la catalogación de los fondos bibliográficos antiguos. Durante esos años consiguió formar una extraordinaria biblioteca, entre manuscritos e impresos, lo que le valió la amistad de un importante círculo de intelectuales. No se sabía entonces que, gracias a este puesto, accedía libremente a todas las bibliotecas de Francia, incluso por la noche, donde no solo robaba manuscritos y libros íntegros, sino también folios sueltos. Cuando surgieron algunas sospechas acerca de sus actividades al proceder a la subasta parcial de alguna de sus joyas, huyó a Inglaterra con su colección de más de 30 000 libros y manuscritos que fue

subastada a su muerte. Es muy posible que este incunable proceda de alguna biblioteca francesa de donde habría sido robado por este bibliocleptómano, pero no cuenta con ninguna marca de sus antiguos poseedores que permita confirmarlo.[6]

No se conoce ningún otro ejemplar completo, pero la configuración del volumen como suma de textos con dos colofones propició que se separara del resto la *Carta del rabí Samuel*, que ocupa los cuadernillos l-m[8], precedida por una hoja en blanco, y se conservara de modo exento. Uno de estos fragmentos se custodia actualmente en la British Library (signatura IB.52152), pero hay noticias de que otro formó parte de la biblioteca particular del abogado sevillano Ángel Camacho Baños, aunque desconozco su paradero actual. Pese a que este ejemplar fue rehecho, creándole una portada ficticia a partir del colofón, los datos e imágenes que proporciona Manuel Justiniano (1945) no dejan lugar a duda de que se trataba de nuevo de los dos últimos cuadernillos desgajados del impreso de Hurus, del que se conservaba también parcialmente la tabla. Más allá de estos testimonios, que se reducen hoy al ejemplar completo de Nueva York y al muy fragmentario de Londres, no se conoce ninguno más, pese a la insistencia de los estudiosos en incorporar a esta sucinta nómina un incunable de la Biblioteca de El Escorial. El error puede deberse a la conservación entre sus fondos de la *Carta del rabí Samuel*, impresa también por Hurus junto a la *Carta del pseudo Poncio Pilato* hacia 1490, a la que ya hice mención (ISTC is00108500); por lo tanto, como me ha corroborado amablemente su bibliotecario José Luis del Valle Merino, debe descartarse esta referencia.

La trayectoria editorial del libro se limita a dos impresos más, ambos de talleres burgaleses: un incunable (ISTC ia00770200) publicado por Fadrique de Basilea al año siguiente, 1497, y una edición de 1535 atribuida al taller de Juan de Junta en la misma ciudad, muy fiel a la anterior, y de la que solo nos ha llegado un testimonio, custodiado en Cambridge (F152.d.8.5). Del primero se conservan dos ejemplares, uno en la Biblioteca Nacional de París y otro en la Biblioteca Nacional de España (I-543).[7] La mayor accesibilidad de este último para los estudiosos hispanos, dado que está digitalizado en la Biblioteca Digital Hispánica y cuenta también con una edición facsímil parcial (Alba, 1982), ha propiciado las informaciones erróneas, puesto que se trata de un ejemplar incompleto al que, además de la portada, le faltan los cuadernillos D a G, que incluirían la *Carta del rabí Samuel*. La consulta del ejemplar parisino (Res. D.6.201) permite comprobar las semejanzas y las disimilitudes con el incunable de Pablo Hurus. En su recorrido por las prensas las obras varían sobre todo de aspecto, pero no es habitual que se altere sustancialmente su contenido. Con frecuencia estos cambios se concentran en el apartado iconográfico o en los paratextos, como sucede aquí. El impreso zaragozano venía precedido por un «Prólogo en forma de epístola» dirigido por Martín Martínez de Ampiés a Pablo Hurus que, como es lógico, se elimina en el taller

[6] He consultado una digitalización de este ejemplar, signatura *KB+ 1496 (Martínez), cuya descripción no está en el catálogo *on line*. Agradezco al bibliotecario Kyle R. Triplett las informaciones facilitadas.

[7] Según Martín Abad (2010), en un ejemplar de las *Obras* de San Buenaventura (I-1607) se han utilizado como hoja de guarda fragmentos de unos pliegos de este incunable burgalés.

burgalés, pero también se va borrando la huella del aragonés del resto del libro. Su nombre, incluido en el epígrafe inicial del *Libro del Juicio Final* y su preámbulo frente al sermón, desaparece, pero se conservan tanto la «Introducción» como estos preliminares, en los que se cambia el discurso de la primera a la tercera persona, como se observa en estos ejemplos:

> Fue ordenado en las mejores palabras que pude […] y los entendidos no me reprehendan, pues ya los aviso que dexo en la obra presente lo que ya en otras guardé como pude… por ende mi habla en estos libros devió ser muy llana (Introducción, Z1496, fol. 2r).
>
> Fue ordenado en las mejores palabras que se pudo… y los entendidos no lo reprehendan, pues ya los avisa que dexa en la obra presente lo que ya en otras guardó como pudo… por ende su habla en estos libros devió ser muy llana (Introducción, B1497, fol. a^{1}v).
>
> Comiença el libro del judicio postrimero compuesto por Martín Martínez de Ampés moralizado (Z1496, fol. 35r).
>
> Comiença el libro del judicio postrimero moralizado (B1497, fol. c^{8}r).
>
> Declaración de Martín Martínez Dampiés en el traslado del sermón de sant Vicente […] y a mi parecer hay en él tres cosas (Z1496, fol. 59r).
>
> Declaración del sermón de sant Vicente […] y según paresce hay en él tres cosas (B1497, fol. A^{1}).

Con frecuencia en el taller regentado por Fadrique de Basilea se seguían muy de cerca modelos impresos en otras oficinas, como la de los hermanos Hurus, y se sacaban copias de sus grabados, a veces invertidas, como ya han observado muchos estudiosos. Sin embargo, en esta ocasión la reescritura de los paratextos implica un grado de manipulación que hoy calificaríamos de plagio, para el que no encuentro parangón en la época. Recuerda, aunque en menor grado, a lo sucedido con la *Vida de los santos padres religiosos*, traducida por Gonzalo García de Santa María, e impresa por Juan Hurus hacia 1488. La supresión del «Prólogo de micer Gonçalo García de Santa María, trasladador del presente libro» en las posteriores ediciones hizo que se olvidara el nombre del jurisconsulto aragonés y que la traducción acabara equivocadamente atribuida a Ambrosio Montesino. En resumen, con estos dos impresos se cierra la corta trayectoria editorial del *Libro del Anticristo*, pese a que la nómina suele ampliarse erróneamente al incluir en la misma otros impresos de similar contenido, como un *Libro del Anticristo* en latín y castellano (Valencia: Juan Jofré, 1520), que, sin embargo, se relaciona textual e iconográficamente con la tradición francesa.

Más allá de estos datos no es mucho lo que sabemos de la difusión del *Libro del Anticristo*. La traducción de Ampiés del sermón *Ecce positus est hic in ruinam* del pseudo Vicente Ferrer se imprimió desde 1550 junto a los sermones vicentinos, como lo prueban los errores comunes (Toro Pascua, 1996), aunque el texto del apócrifo pudo transmitirse también gracias a las dos ediciones burgalesas. Quizá de nuevo se encuentre el incunable burgalés tras esta mención a «El ante Christo en romançe quatro reales e medio» (Albert y Fernández Vega, 2003: 62), que aparece en un inventario anónimo castellano. Alain Milhou (2007), en las páginas más sugerentes escritas sobre el libro, especuló con la posibilidad de que se tratara de una lectura de Cristóbal Colón, pese a que no consta en su biblioteca, de la cual se habría servido para el *Libro de las profecías* (ed. J. Fernández Valverde, 1992) escrito en 1502 con la

ayuda del monje de origen francés Gaspar Gorricia. Sin embargo, en este texto, pese a que se incluyen varios capítulos de la *Carta del rabí Samuel*, no se sigue la misma traducción.

En resumen, no sabemos con precisión cuándo se preparó la *princeps*, aunque contamos con dos referencias: la epístola a Pablo Hurus enviada desde la guerra de Perpiñán, que finalizó con el tratado de Tours-Barcelona (enero de 1493) entre Carlos VIII de Francia y Fernando e Isabel, y los colofones que remiten a octubre de 1496. La reunión de tres obras, dos escritas o más bien compiladas por Ampiés, el *Libro del Anticristo* y el *Libro del Juicio Final*, más una traducida, el sermón apócrifo de san Vicente, viene propiciada por la brevedad —recordemos que el libro cuenta con un total de 86 hojas—, y la afinidad temática. La adición, pocos días después de cerrar el volumen, de la *Carta del rabí Samuel*, en la que no se menciona la participación del aragonés, refuerza el antisemitismo del texto y su actualidad («ya la tierra no los çufre, y los va echando de reinos en reinos», fol. 8r). El conjunto encaja a la perfección con la tradición profética aragonesa. Son «tiempos turbados», que le hacen pensar a Ampiés «que havremos el Anticristo luego en el mundo» (fol. 5v), pero la figura del rey Fernando el Católico, su paisano y señor, capaz de expulsar a los judíos y derrotar a los musulmanes, alienta la esperanza en la salvación de la cristiandad. De lo expuesto se desprende que este precioso incunable zaragozano, resultado del esfuerzo conjunto de Pablo Hurus y Martín Martínez de Ampiés, ha quedado relegado, debido en parte a su compleja configuración, a la desgraciada desaparición de ejemplares y al afán del taller de Fadrique de Basilea por eliminar las marcas de su modelo, pero se merece más atención de la que hasta ahora ha recibido.

BIBLIOGRAFÍA

Abella Samitier, Juan (2009), *Selección de documentos de la villa aragonesa de Sos (1202-1533),* Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

Adso, abad de Montier-en-Der, *Adso Dervensis De ortu et tempore Antichristi: tractatus qui ab eo dependunt*, ed. D. Verhelst, Turnholt, Brepols, 1976.

Alba, Ramón (1982), *Del Anticristo*, Madrid, Editora Nacional.

Albert, Carmen, y María del Mar Fernández Vega (2003), *Un inventario anónimo en Castilla la Nueva: 1494-1506*, Madrid, CSIC.

Colón, Cristóbal, *Libro de las profecías*, ed. Juan Fernández Valverde, Madrid-Sevilla, Alianza Editorial-Sociedad Quinto Centenario, 1992.

Fagan, Patricia Claire (2001), *A critical edition of Martin Martinez Dampies's «Libro del Antichristo», Zaragoza, 1496*, Boston College, ProQuest Dissertations Publishing.

Fernández de Valladares, Mercedes (2005), *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros (Col. Tipobibliografía Española).

Gilbert, Françoise (1999), *Martín Martínez de Ampiés. Libro del Anticristo. Declaración… del sermón de San Vicente (1496*), Pamplona, Eunsa.

Guadalajara Medina, José (1996), *Las profecías del Anticristo en la Edad Media,* Madrid, Gredos.

ISTC. British Library*, Incunabula Short Title Catalogue*, 1980-,

<http://www.bl.uk/catalogues/istc/> [consultado el 1/06/2016].

Justiniano, Manuel (1945), «Un incunable desconocido», *Archivo hispalense: Revista histórico, literaria y artística*, 5.12, 111-115.

Lacarra, M.ª Jesús (2016), «El ciclo de imágenes del *Libro del Anticristo* [Zaragoza: Pablo Hurus, 1496]», *Revista de Poética Medieval,* 30, 179-198.

Latassa y Ortín, Felix de, *Bibliotheca antigua de los escritores aragoneses que florecieron desde la venida de Christo, hasta el año 1500*, Zaragoza, Medardo Heras, 1796, vol. II, 340-345.

Martín Abad, Julián (2010), *Catálogo bibliográfico de la colección de incunables de la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Biblioteca Nacional.

Milhou, Alain (2007), *Colomb et le messianisme hispanique*, Montpellier, Université Paul Valéry-Montpellier.

Rohland de Langbehn, Regula (1992), «El *Libro del Antichristo* en castellano», en R. E. Penna y M. A. Rosarusso (eds.), *Studia Hispánica Medievalia, II. Actas de las III Jornadas de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Universidad Católica, 137-145.

Romero Tobar, Leonardo (1989), «Los libros poéticos impresos en los talleres de Juan y Pablo Hurus», *Aragón en la Edad Media*, 8, 561-574.

[Sánchez, Juan] (1874), *Bibliografía zaragozana del siglo XV por un bibliófilo aragonés*, Madrid, Imprenta alemana.

Toro Pascua, Isabel (1996), «Literatura popular impresa en el siglo XVI: los sermones impresos de San Vicente Ferrer», en Ignacio Arellano Ayuso *et al.*, coords., *Studia Aurea. Actas del III de la AISO (Toulouse, 1993),* Pamplona-Toulouse, Griso-Lemso, 521-530.

Toro Pascua, Isabel (1997), «Las versiones castellanas del sermón *Ecce positus est hic in ruinam*, atribuido a San Vicente Ferrer», en José Manuel Lucía Megías, ed., *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 1501-1511.

Toro Pascua, Isabel (2003), «Milenarismo y profecía en el siglo XV: la tradición del libro de Unay en la península ibérica», *Península. Revista de estudos ibéricos*, 0, 29-37.

Torres Santo Domingo, Marta (2009), «Sobre la desaparición del incunable *El Libro del* Anticristo (1496)», *Folio Complutense. Noticias de la Biblioteca Histórica de la UCM*, 23

de noviembre de 2009 <http://biblioteca.ucm.es/blogs/Foliocomplutense/955.php#.VmnQI2ThBuV> [consultado el 10/12/2015].

Torres Santo Domingo, Marta (2010*a*), «La destrucción del patrimonio bibliográfico de la Universidad de Madrid durante la guerra civil», en Arturo Coronado, ed., *Patrimonio, guerra civil y posguerra*, Madrid, Universidad Complutense, 229-246.

Torres Santo Domingo, Marta (2010*b*), «Algunas notas más sobre el incunable *El Libro del Anticristo* (Zaragoza, Pablo Hurus, 1496)», *Folio Complutense. Noticias de la Biblioteca Histórica de la UCM*, 8 de abril de 2010 <http://biblioteca.ucm.es/blogs/Foliocomplutense/1477.php#.VmnP72ThBuV> [consultado el 10/12/2015].

GARCÍA DE MARLONES Y LA SEGUNDA PARTE DE *EL CRITICÓN*

José Enrique Laplana Gil

El análisis bibliográfico de las obras de Baltasar Gracián continúa ofreciendo sorpresas de envergadura que obligan a rectificar o a matizar cuanto se ha venido dando por sentado en los estudios sobre el jesuita y sus obras. El mayor hallazgo de estos últimos años, sin duda, es la localización de un ejemplar de la primera edición de *El Héroe* de 1637, que acaba de publicar Aurora Egido en edición facsímil (2016), cerrando de este modo el círculo de ediciones facsímiles de todas las primeras ediciones, más el autógrafo de *El Héroe*, de las obras sueltas de Baltasar Gracián.

De menor calado, pero también relevante, es la aparición de una emisión desconocida de la *Segunda Parte* de *El Criticón* en la que figura como autor de la obra García de Marlones, anagrama de los apellidos del jesuita que se suponía exclusivo de la *Primera Parte*. El descubrimiento es obra del infatigable librero Francisco Asín Remírez de Esparza, quien con su habitual generosidad ha puesto el ejemplar a nuestra disposición, y la noticia de su existencia se la debemos a Aurora Egido, a quien queremos modestamente restituir, con estas pocas páginas, nuestra gratitud por tantos trabajos, días y noticiosas conversaciones sobre el jesuita belmontino.

Aunque los aspectos estrictamente textuales de esta nueva emisión se han incorporado a la edición crítica de *El Criticón* que acabamos de publicar junto a Luis Sánchez Laílla y M.ª Pilar Cuartero Sancho, consideramos necesario dedicar un análisis específico a ciertos aspectos especialmente relevantes de la misma. En primer lugar, conviene aclarar desde el principio que el ejemplar localizado por Francisco Asín es totalmente idéntico a los ejemplares auténticos de la *Segunda Parte* de *El Criticón* y corresponde por tanto a la primera edición y no a una edición contrahecha. Además, posteriores pesquisas nos han permitido encontrar un nuevo ejemplar con idénticas características, que se conserva en Pau,[1] en cuya biblioteca municipal se hallaba ya a finales del siglo XIX (Soulice, 1897: 90, n.º 634).[2]

[1] En la actualidad se encuentra en el Service Patrimoine de la médiathèque André-Labarrère (Usine des Tramways), con la signatura C 634.

[2] El volumen recoge tanto la *Segunda* como la *Tercera Parte* de *El Criticón*, si bien esta última carece de portada. La descripción catalográfica es la siguiente: «El criticon segunda parte. Juyziosa cortesana filosofía, en el otoño de la varonil edad. Por Garcia de Marlones. —*Madrid, Tazo, 1653, 2 vol. in 8º*». El libro figura en la sección dedicada a moralistas extranjeros.

La única diferencia entre los ejemplares conocidos hasta ahora y el nuevo se halla en el pliego de preliminares, que se imprimió solo una vez, pero con cambios que afectan, en el f. a^2v, a la firma de la dedicatoria, donde figura «García de Marlones», y en la portada al nombre del autor y a los datos editoriales. La portada de esta emisión es la siguiente:

EL CRITICON
SEGVNDA PARTE.

IVYCIOSA CORTESANA
FILOSOFIA,
EN
EL OTOÑO DE LA
VARONIL EDAD.

POR
GARCIA DE MARLONES.
Y
LO DEDICA
AL SERENISSIMO SEÑOR
D. IVAN DE AVSTRIA.

***CON LICENCIA*,**

En Madrid: por Francisco Tazo. Año 1653

A costa de Francisco Lamberto, Mercader de libros.
Vendese en la Carrera de San Geronimo.

Como puede comprobarse, los cambios son mínimos, pero a la vez muy significativos, pues afectan a datos tan esenciales como el nombre del autor, el lugar de impresión y la imprenta donde se supone que se tiró el texto.

La primera consecuencia de los datos que ofrece esta emisión es que cabe desterrar la suposición, ampliamente difundida y reiterada, de que García de Marlones, anagrama de Gracián y Morales,[3] fue un seudónimo fugaz que el jesuita empleó solo una vez y que desechó rápidamente para retornar al más consolidado y afamado nombre de su hermano Lorenzo, con el que se habían editado todas sus obras anteriores.[4] Por otra parte, la existencia de esta emisión aclara meridianamente la hasta ahora inexplicable frase con que dio comienzo Juan Francisco Andrés de Uztarroz a su censura de la *Segunda Parte*. Es obvio que el cronista sabía que en la portada figuraba como autor García de Marlones:

[3] A. Egido, en su edición facsímil de *El Criticón* (2009, I: lxx-lxxx), trata por extenso de este seudónimo y de su posible relación con la familia de los Morlanes o con Salazar Mardones.

[4] Es curioso que Karine Durin (2000: 111), al tratar de los seudónimos de Baltasar Gracián, indique que el jesuita había empleado «García de Marlones, pour les deux premières parties du *Criticón*». Ignoramos si se trata de un mero lapsus o, por el contrario, nuestra buena amiga K. Durin conoce la existencia de algún ejemplar de la emisión que estamos comentando, ya que no ofrece ninguna indicación al respecto.

> La *Juiciosa cortesana filosofía* de García de Marlones, que es la que continúa la *Segunda Parte* del *Criticón*, no la comprehende mi censura, porque en ella no se encuentran obscuridades que mancillen el resplandor real ni enturbien las luces claras de la virtud.

La segunda consecuencia se deduce del análisis de los datos editoriales que figuran en la emisión, y no es otra que la constatación de su palmaria falsedad. La *Segunda Parte* no se imprimió en Madrid, ni tampoco en Huesca, como figura en el resto de portadas, sino en Zaragoza, en la imprenta de Juan Nogués, según se constata en una carta de Andrés de Uztarroz a Lastanosa, de 3 de abril de 1653, en la que el cronista informa al oscense de que era él quien traía y llevaba las pruebas de la imprenta de «la segunda parte de su Criticón» para que las corrigiese Gracián, «porque no la güelan los hurones» (Garcés y Laplana, 2002; Egido, 2009, II: XIV-XXII).

El nombre de Francisco Tazo como impresor, por su parte, no deja de ser un enigma. No existe, según nuestras noticias, ningún impresor madrileño con ese nombre en los años en que se publica *El Criticón*. Sí que fue un relevante impresor Pedro Tazo, quien desarrolló su actividad en la calle Preciados entre 1623 y 1644, año de su fallecimiento. Su viuda, Beatriz Martín, hija y heredera del famoso impresor Alonso Martín de Balboa y de Francisca de Medina, continuó con la imprenta hasta 1646, fecha en la que arrienda el local a Domingo García Morrás (Delgado Casado, 1996: n.º 868-869). Gracias a la documentación exhumada por Mercedes Agulló (1992, II: 315), sabemos que del matrimonio entre Pedro Tazo y Beatriz Martín nacieron tres hijos: Francisco, Isabel y María, lo que nos permite suponer que el Francisco Tazo que figura en la emisión de la Segunda Parte de *El Criticón* es precisamente este hijo de Pedro Tazo, quien seguiría de algún modo vinculado con el mundo editorial y el comercio de libros, quizá trabajando para el librero Francisco Lamberto. En todo caso, no deja de llamar la atención la desenvoltura con la que se puso a la venta, en la madrileña Carrera de San Jerónimo, un libro cuya portada falseaba el nombre del autor, el lugar de impresión y la imprenta donde supuestamente se había realizado.

Parece evidente que detrás de todos estos manejos, muy semejantes a los que afectan a la *Primera Parte*, se hallaba el librero Francisco Lamberto, cuya relevancia en las ediciones madrileñas de las obras de Gracián fue desvelada por Moll (1996-1997: 120-122). Francisco Lamberto, hijo de Fabiana Maldonado y de un librero de origen francés con su mismo nombre,[5] fue sucesor y heredero del librero Roberto Lorenzo, también de origen francés y fallecido el 14 de septiembre de 1650, por partida triple: en el matrimonio, pues se casó con su viuda Catalina de la Peña el 10 de septiembre de 1651; en el negocio de librería, que recibió como dote de su esposa cinco días antes de contraer matrimonio con ella (Moll, 1996-1997: 121); y en la relación comercial con el jesuita, pues si Roberto Lorenzo había costeado la edición madrileña del *Arte de ingenio* en 1642 y sabemos por la correspondencia de Baltasar Gracián que distribuía sus libros en la corte, Francisco Lamberto siguió editando

[5] Francisco Lamberto padre falleció en 1646, como indica Moll (1996-1997: 121).

y distribuyendo las ediciones y reediciones de las obras del jesuita a partir de 1651, con la excepción de *El Comulgatorio*.

Gracián, de algún modo, al publicar *El Criticón*, había decidido cambiar la manera en que había costeado la edición de sus anteriores obras. En carta a Vincencio Juan de Lastanosa de 12 de febrero de 1652, extractada por Latassa, le explicaba que así lo había hecho en la *Primera Parte* de *El Criticón* y que así iba a actuar en adelante:

> Ya por mi cuenta no ha de ir cosa, sino por los mercaderes, y que me paguen el original y sacar algo de la dedicatoria, que el pasado me ha valido en esto 100 escudos libres y horros. Solo Pablo de Parada me ha dado en dinero y presentes 80 escudos y muchas gracias; verdad es que es amigo de primera clase.

Creemos que no se ha reparado suficientemente en la primera frase de este párrafo («Ya por mi cuenta no ha de ir cosa»), porque da a entender implícitamente que alguna de sus obras anteriores sí habían corrido por su cuenta en lo relativo a sus costes editoriales, lo que pondría en entredicho el generalmente admitido patrocinio y mecenazgo económico de Lastanosa en la edición de algunas obras de Gracián, aunque no su condición de salvaguarda del jesuita, pues es el oscense quien «publica», bajo su responsabilidad, las obras de Lorenzo Gracián.

Quizá cabría plantear hasta qué punto es esta decisión de Gracián la que explicaría la desaparición de Lastanosa en la edición de las tres partes de *El Criticón* y, simultáneamente, la irrupción de García de Marlones en la portada de las dos primeras partes, tal vez con la intención de distribuir en la Corona de Aragón los ejemplares con este nuevo seudónimo para evitar las suspicacias en la Compañía de Jesús, mientras que se mantenía para Madrid y la Corona de Castilla el consolidado y afamado Lorenzo Gracián.

Lo indudable, gracias al hallazgo de esta nueva emisión, es que en la edición y distribución de las dos primeras partes de *El Criticón* fue fruto de la colaboración, en Zaragoza y Madrid, respectivamente, de Juan Nogués y Francisco Lamberto, «los mercaderes» (impresor el primero y libreros los dos) de los que habla Gracián en su carta. Ambas partes cuentan con una emisión, aunque realizadas en circunstancias diferentes. La de la *Primera Parte* se documenta en el ejemplar conservado en la Real Biblioteca Danesa (Moll, 2001: 89-90). En dicho ejemplar la portada ha sido impresa de nuevo, mientras que falta el f. 2 del pliego de preliminares, que debía contener la licencia y la censura del padre Antonio Liperi; los pliegos con la dedicatoria a Pablo de Parada, el prólogo «A quien leyere» y la lista de erratas son totalmente idénticos a los que figuran en el resto de ejemplares auténticos de la primera edición. Podemos deducir de ello que se cortó el folio correspondiente a la portada (lo que quizá explica la pérdida del f. a^2, pues se aprecia que ha sido cortado) y se pegó la nueva portada en la que los cambios más significativos son el cambio del nombre del autor (Lorenzo Gracián por García de Marlones), la supresión del «y a su costa» que seguía al nombre del impresor Nogués, y la adición en la parte inferior de: «Vendese en la Carrera de San Geronimo, en casa de Francisco Lamberto, mercader de libros». Dado que el ejemplar de la Real Biblioteca

Danesa figura una anotación manuscrita firmada por Gothelffe, el comprador, donde se dice explícitamente: «este libro à comprado à Madrid el año de su impresión», es evidente que la emisión se realizó entre junio (fecha de la censura de Liperi) y diciembre de 1651, y más precisamente entre septiembre (fecha en la que Lamberto casa con la viuda de Roberto Lorenzo y se hace cargo del negocio) y diciembre. Lamberto se encargaría de la distribución y venta de esta *Primera Parte* en la corte y decidió, probablemente con el acuerdo del jesuita y de Nogués, añadir una nueva portada con la ubicación de su negocio y con el nombre ya famoso de Lorenzo Gracián, pese a que se mantiene a «García de Marlones» en la dedicatoria a Pablo de Parada.

El caso de la segunda parte es algo distinto. La emisión se ejecutó sobre una única impresión del pliego de preliminares, en la que cambian el nombre del autor (García de Marlones o Lorenzo Gracián), la firma de la dedicatoria, y los datos editoriales (Madrid, Francisco Tazo, 1653 o Huesca, Juan Nogués, 1653), aunque en ambas portadas figura Francisco Lamberto como editor que costea la obra. No cabe duda, por tanto, de que la emisión fue planificada de antemano por todos los implicados para que hubiese ejemplares con portadas distintas, probablemente para ser distribuidos unos en la Corona de Aragón (como impresos en Madrid obra de García de Marlones), para intentar disimular la autoría del jesuita, y otros en Madrid y el reino de Castilla (como impresos en Aragón por Nogués y a nombre de Lorenzo Gracián), en los que se utilizan el nombre de un autor y de un impresor ya famosos por figurar juntos en numerosas obras de éxito anteriores. Es casi seguro que esta colaboración entre Nogués y Lamberto puede explicar también la existencia de las ediciones de *El Político* y *El Discreto* impresas por Juan Nogués y a la venta «en casa de Francisco Lamberto en la Carrera de San Gerónimo» que llevan fecha de 1646 y que, como es sabido (Moll, 1996-1997: 122-124), no son de esa fecha, sino posteriores a 1651.

Quedamos a la espera de nuevos hallazgos editoriales. Quizá aparezca un nuevo ejemplar de la *Tercera Parte* en la que el autor vuelva a ser, de nuevo, el escurridizo García de Marlones que no pudo ocultar la identidad del inconfundible Baltasar Gracián.

BIBLIOGRAFÍA

Agulló y Cobo, Mercedes (1992), *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVIII)*, Madrid. Tesis doctoral dirigida por José Simón Díaz.

Delgado Casado, Juan (1996), *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid, Arco Libros.

Durin, Karine (2000), «Le pouvoir et sa representation littéraire à travers *El Criticón* de Baltasar Gracián», en A. Redondo, ed., *Le pouvoir au miroir de la Littérature en Espagne aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 109-128.

Egido, Aurora (2001), «Gracián y sus libros», en Ángel San Vicente Pino, ed., *Libros libres de Baltasar Gracián. Exposición bibliográfica*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 51-86.

Egido, Aurora (2009), ed. facsímil y estudio introductorio de Baltasar Gracián, *El Criticón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución «Fernando el Católico», 3 vols.

Egido, Aurora (2016), ed. facsímil y estudio introductorio de Baltasar Gracián, *El Héroe (Huesca, Juan Francisco de Larumbe, 1637)*, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución «Fernando el Católico».

Garcés Manau, Carlos, y José Enrique Laplana Gil (2002), «Baltasar Gracián: cartas y noticias desconocidas», *Voz y Letra*, XIII/2, 2002, 61-79.

Moll, Jaime (1996-1997), «Las ediciones madrileñas de las obras sueltas de Gracián», *Archivo de Filología Aragonesa*, LII-LIII, 117-124.

Moll, Jaime (2001), «Hacia una bibliografía estructurada de las obras sueltas de Gracián (1637-1665)», *Libros libres de Baltasar Gracián*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 87-93.

Soulice, Léon (1897), *Catalogue de la Bibliothèque de la Ville de Pau* […] *Sciences et arts*, Pau, Imprimerie-Stéréotypie Garet.

«LA RAZÓN
ES AURORA».
ESTUDIOS EN HOMENAJE
A LA PROFESORA
AURORA EGIDO

♣

DE IMÁGENES
Y PALABRAS

SACRA SYMBOLA, DE JUAN DE HOROZCO COVARRUBIAS

Sagrario López Poza

A Juan de Horozco (u Orozco) Covarrubias y Leiva le cabe el honor de haber sido el primero que publicó en territorio español un libro de emblemas y una importante reflexión sobre el género: *Emblemas morales* (Segovia, 1589). Tuvo tal éxito de venta, que en 1591 se realizaba otra edición, considerada la *editio optima* por corregir algunas erratas y añadir un pequeño prólogo al libro tercero. Pasado el tiempo de concesión del privilegio, el librero zaragozano Juan de Bonilla encargaba a la imprenta de Alonso Rodríguez una nueva edición, con tacos xilográficos nuevos para las *picturae*, que salió publicada en 1604.[1] La obra consta de tres libros en un volumen. En el primero se teoriza sobre los emblemas y otras modalidades simbólicas semejantes y los dos siguientes contienen cincuenta emblemas cada uno. Cada emblema consta de una *pictura* (a veces con mote y otras sin él), un epigrama en español y una larga glosa en prosa.

Gracias a los hallazgos de Santiago Sebastián, supimos (en la década de los noventa del siglo pasado) que Horozco había compuesto más de los cien emblemas publicados en Segovia. Santiago Sebastián adquirió en 1992, de un librero anticuario y para la Universidad de Valencia, un ejemplar de un libro desconocido hasta entonces, aunque aparecía en la lista de obras de Horozco que daba Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Hispana Nova* (1783: I, 711-712) con el título de *Sacra Symbola*, publicado por el propio autor en Agrigento, en 1601, cuando él era obispo de esa sede siciliana (fig. 1). El librito, en octavo, contiene cien emblemas y es de gran rareza; solo se conocen tres ejemplares en España (uno en la Universidad de Valencia, otro en la Biblioteca Diocesana de Zamora y otro en la Real Academia de la Historia) y tres en Italia: uno en la *Biblioteca Comunale Ruggero Bonghi* (Lucera), otro en la *Biblioteca Comunale* (Palermo) y otro en la *Biblioteca Ludovico II De Torres* (Monreale).[2] Sebastián dio noticia del hallazgo a Pedro Campa, quien en 1993, en el III Congreso de *The Society for Emblem Studies* celebrado en Pittsburg, hizo un comentario somero, que no llegó a publicarse, sobre este libro.

[1] Pedro Campa (1990) consideraba *editio optima* la de Zaragoza, de 1604, que, aunque es edición legal, se hizo al margen del autor, pagada por el librero Juan de Bonilla, en la imprenta de Alonso Rodríguez; por eso Zafra (2011: 11) considera la de 1591 como *editio optima*, algo con lo que estoy de acuerdo.

[2] Las fichas italianas lo describen como 12.º, pero las signaturas y plegado indican que su tamaño es 8.º.

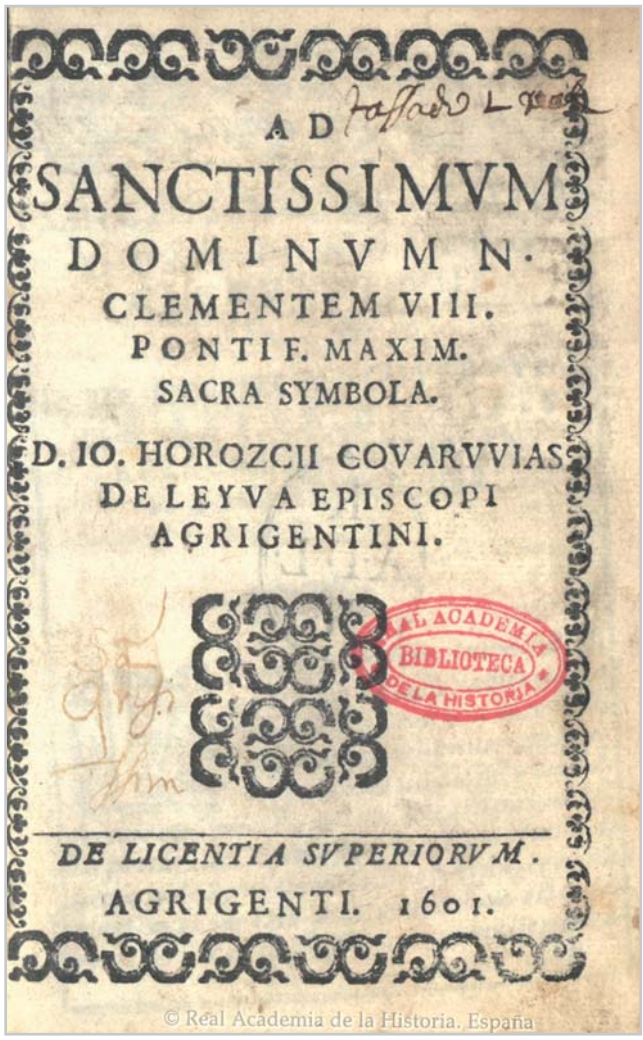


Fig. 1. *Sacra Symbola*, Agrigento, 1601.

Poco después, S. Sebastián comunicó el hallazgo de los *Emblemata moralia* de Juan Horozco (también de Agrigento, s. n., 1601), obra que no era mencionada por Nicolás Antonio y también de gran rareza (seis ejemplares conocidos)[3] (fig. 2). Es una edición de los *Emblemas morales*, ampliada y en latín. El poeta y pintor siciliano Sebastiano Bagolino se encargó de la traslación al latín de cada epigrama y la declaración, que era mucho más breve

[3] Se conocen ejemplares en la Universidad de Zaragoza, en la Universidad de Murcia, en la Stirling Maxwell Collection, en el monasterio de Guadalupe (Cáceres), en el Seminario Menor San Torcuato, Guadix (Granada), y en la Universidad de Granada.

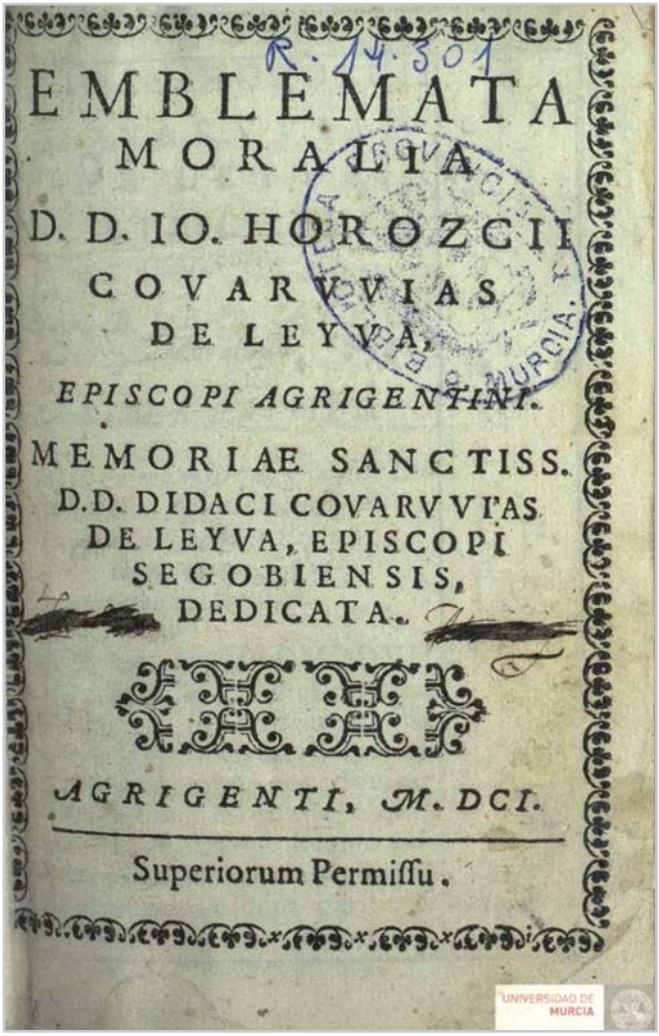


Fig. 2. *Emblemata moralia*, Agrigento, 1601.

que en la versión segoviana, y según indica Mongitore (1714: 214) también se ocupó de traducir la *declaración* de cada emblema de *Sacra Symbola*, que Horozco tendría redactada en español.[4] El poeta siciliano había estado al servicio de Francesco II Moncada, *principe di Paternò*, pero su carrera se truncó repentinamente por la muerte de su protector en 1592.[5]

[4] «Fu il Bagolino chiamato da Giovanni Orosco Vescovo di Girgenti, perche gli traslatasse dalla Spagnuola in Lingua Latina i suoi *Emblemi*, il che compiè egregiamente» (Mazzuchelli, 1758: I, 66-67).

[5] Moncada murió a los 23 años, como capitán general del ejército del reino de Sicilia en la batalla de Adernò contra los turcos.

Al parecer, hacia finales de 1595, Horozco pidió a Bagolino que se trasladara a Agrigento para trabajar en la traducción de los emblemas, y permaneció allí un año (Mirabella, 1882; Agudo y Esteban, 2002).[6] Su relación con el obispo debió de ser buena al principio (hasta lo invitaba a comer con él en la mesa), pero cambió con el tiempo, hasta el punto de que, según relata Manduca (1991: 252), basándose en Mongitore, Bagolino habría sido el responsable del conflicto violento con la poderosa familia de Monteaperto que tantos disgustos produjo a Horozco.[7] El poeta siciliano se quejaba de que por sus muchas fatigas pasadas en Agrigento traduciendo los emblemas de Horozco no había recibido otra cosa que la pluma con que los escribió (Agudo y Esteban, 2002: 33).[8]

Tenemos, pues, que Horozco publicó inicialmente cien emblemas en su edición española segoviana, a la que agregó otros cien en la versión latina de Agrigento de 1601. Los tres libros de la primera edición pasaron a ser cinco, y se dobló el número inicial de emblemas (doscientos en total). El tamaño en esta edición pasó de cuarto a octavo. Junto con los cien emblemas de *Sacra Symbola*, suman trescientos emblemas (en realidad, doscientos noventa y nueve, pues aunque aparece el último numerado como cien, falta el emblema LXXXVIII, que se saltaron en la composición de la plana). Esto triplica la producción conocida de emblemas de este autor, que se iguala con la de su bien conocido hermano mayor, Sebastián de Covarrubias, que publicó algo más tarde que él trescientos *Emblemas morales* (Madrid, 1610).

Por la carta del franciscano Juan de Colmenares, inserta entre los preliminares de la primera obra publicada por Horozco (*De la verdadera y falsa profecía*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1588), sabemos que Juan había enviado al fraile (posiblemente en 1587) varias obras para su evaluación y que denomina así: *De verdadera y falsa prophecía*, *Emblemas morales*, *Origen y principio de las letras*, *Arte de la memoria* «y otras cosas de devoción», y comenta:

> y porque he visto a V. m. dudoso en publicar por aora estas obras pretendiendo acabar primero, y poner en orden las que tiene de su facultad, me ha parecido ayudar en esto al bien de muchos,

[6] Hemos leído algunas comunicaciones presentadas en congresos de María del Mar Agudo Romero y de Juan Francisco Esteban Lorente que indicaban que estaban realizando una edición de esta versión latina de los emblemas de Horozco, que supongo que se publicará próximamente.

[7] Horozco sufrió mucho en Agrigento por enfrentamientos diversos, fundamentalmente con los canónigos del capítulo (por asuntos económicos) y con miembros de la nobleza siciliana, bien por cuestiones de privilegios o prerrogativas consuetudinarias que veían que perdían por la firmeza del obispo, o por cuestiones de jurisdicción. Las reformas tridentinas no eran bienvenidas por quienes mantenían una mentalidad feudal, y el carácter de Horozco debió de contribuir a una situación que se hizo insostenible y que le obligó a huir de Agrigento temiendo por su vida. No dispongo de espacio para tratar con más detalle el asunto y remito a De Gregorio (1985) y Manduca (1991). Solo conviene precisar que no son los emblemas, pese a que alguno de los estudiosos lo dice, el libro de Horozco que Clemente VIII mandó quemar por las quejas que recibió de la familia Lo Porto, al creer ver agraviado en él a uno de sus miembros, sino «un libreto stampato in forma de Apologia […] intitolato *deribus suis*» (Manduca, 1991: 260, n. 42, que debe de haberse confundido o se ha producido errata, por «*De Rebus suis*»).

[8] A pesar de que Bagolino murió joven (con 44 años, en 1604) al parecer había escrito 700 epigramas, 100 elegías y dejó impreso un librito en 8.º (*Carmina Panormi*), sin nota de impresor ni año, al que faltan preliminares y final (Mazzuchelli, 1758: I, 66-67). Mongitore (1714: 213-215) detalla toda la producción de Bagolino, incluidas las traducciones para Horozco.

> desseando que se publique lo que con tanto cuydado se ha escrito, y entiendo conviene mucho se lea de todos el libro de la verdadera y falsa prophecía, por ser el desengaño de las invenciones y enrredos del demonio en las falsas revelaciones que en diversas partes ha sembrado estos días, y en el aver V. m. escrito este, y los demás libros en nuestra lengua ha sido para mi de tanto contento [se queja de que otros escritores no usen la lengua española] (Prelim.)

Es decir, parece que Juan de Horozco tenía en 1587 varias obras terminadas y otras en curso y dudaba sobre si publicar algunas o terminar la redacción y reorganizarlas antes de darlas a la imprenta. Muy posiblemente esas obras que querría organizar serían emblemas, de los cuales se decidiría a publicar cien con la idea de completar más adelante otros libros agrupándolos de cincuenta en cincuenta, un número que él consideraba perfecto y es algo que explica en el prólogo al libro III de la edición segoviana de los *Emblemas morales* de 1591:

> Y esto nos enseña maravillosamente el número que decimos de cincuenta en que se considera toda la perfección que puede haber en el septenario número multiplicado en sí mismo, lo cual no es bastante para llegar a la perfectión cumplida se queda el número en cuarenta y nueve, y viene a cumplirse con la unidad que se le añade, y esta significa a Dios, que es el que todo lo cumple y perficiona.

La razón por la que Colmenares creía que urgía la publicación del *Tratado de la verdadera y falsa profecía* de Horozco era la situación excepcional que se vivía en la Península en 1588, año de extraordinaria importancia por varias razones.[9] Los astrónomos predecían un eclipse del sol, dos eclipses lunares y la conjunción de Saturno, Júpiter y Marte. Estas conjunciones múltiples se interpretaron por astrólogos y gente dada a la superstición como indicios de que se aproximaban cambios radicales en el mundo. Creían que se avecinaba un cataclismo, y que 1588 sería un *annus mirabilis* en que finalizaría la hegemonía de los Habsburgo.[10] La superstición fue explotada por personas de elevada condición en la corte, seguidores del intrigante exsecretario real Antonio Pérez, interesadas en actuar contra Felipe II, que alentaron fenómenos como los de los sueños de Lucrecia de León, que profetizaba (a causa de su mal gobierno) la destrucción de España por luteranos y musulmanes ayudados por los moriscos, hasta que fue arrestada por la Inquisición en 1590.[11]

No es extraño, por tanto, que Horozco quisiera atajar la incesante producción de predicciones y seudoprofecías con un libro que pusiera en entredicho los pronósticos que solo pretendían asustar y manipular a incautos y no eran más que superchería. De hecho, la pu-

[9] Véase Pedro de Valencia (*Sobre el pergamino y láminas de Granada*: XXII-XXV).

[10] Se basaban en la numerología derivada de la Revelación y el Libro de Daniel, cap. XII, pues desde el nacimiento de Cristo toda la historia se había dividido en permutaciones del número 10 y el 7 que cerraba cada ciclo. El teólogo protestante Philip Melancton consideró que la traición de Lutero con el papado había cerrado ese ciclo. Así, un ciclo de 10 multiplicado por 7, que igualaba también el periodo de la cautividad babilonia, señalaba 1588 como un año que podía reconocerse. Johann Müller de Königsberg, astrónomo del siglo XV, conocido generalmente como Regiomontano, había dibujado el estado de los cielos para 1588.

[11] Véase Kagan (1991).

blicación de esta obra sería uno de los puntos fuertes en los informes que se hicieron sobre Juan de Horozco como idóneo para el obispado de Agrigento (Sicilia), cargo que ocupó entre el 2 de diciembre de 1594 y el 16 de enero de 1606 (Weiner, 1984: 143-144).

Tomás Baeza González (1880: 3-4), y más tarde Zafra (2011), habían sugerido la posibilidad de que la imprenta en que Juan de Horozco realizó la impresión de sus libros en España fuera de su propiedad. Las recientes investigaciones de Fermín de los Reyes (2016) y de él mismo y de Susana Vilches (2015) no dejan ya lugar a dudas sobre que Juan de Horozco adquirió una imprenta y puso al frente de ella, en Segovia, a Juan de la Cuesta (quien, a pesar de la homonimia, no es el impresor del *Quijote*, pero que tal vez fuera su padre). Esto debió de suceder a comienzos de 1588 y estos investigadores aportan pruebas documentales de la relación de Horozco, Juan de la Cuesta y los otros dos impresores que se ocuparon del taller entre 1588 y 1592: Pierres de Reims y Marcos de Ortega. Hay documentación legal de 1590 de la donación de la imprenta y la venta de los privilegios de los libros a su amigo, el licenciado Espinosa, clérigo vecino de Segovia (Reyes, 2016).[12]

Todo apunta, sin embargo, a que Horozco no se desprendió de todos los materiales tipográficos. Tal vez conservara una prensa pequeña, fácil de transportar y manejar, y tipos y adornos tipográficos suficientes para llevar a cabo una actividad impresora en Sicilia, algo de lo que hay constancia, ya que es seguro que él fue quien instaló en Agrigento la primera imprenta, como indican varias fuentes, que al parecer se denominó *Tipographia Pontificia*.[13] Sabemos que conservó los tacos xilográficos de sus *Emblemas morales*, que emplearía (con algunas pocas excepciones) en la nueva edición en latín (*Emblemata moralia*). Si no se llevó de España una prensa, bien pudo comprar una, así como materiales tipográficos, en alguno de los viajes que hizo a Roma durante su episcopado. Me inclino a pensar (veáse más abajo) que sería en 1600.

Los dos libros de emblemas en tamaño 8.º mencionados arriba, fueron impresos en Agrigento, en 1601, al parecer con intervención muy directa del propio Horozco. En otro trabajo[14] analizo desde un punto de vista de la bibliografía material esos dos libros agrigentinos, pero, por limitación de espacio, dedicaré aquí mi atención a *Sacra Symbola*.

El librito *Sacra Symbola*, de Juan de Horozco, escrito en latín (salvo los versos de arte menor en español a modo de epigrama de cada emblema) se orienta, como su título indica, a emblemas de asuntos religiosos, inspirados en pasajes de la Biblia o Sagradas Escrituras. La obra lleva una dedicatoria al papa Clemente VIII, que reza así (traduzco): «Al más santo

[12] Aunque no pueda documentarse, me inclino a pensar que Horozco se vio forzado a desprenderse de su imprenta, tal vez por no estar bien visto que un canónigo tuviera un negocio de esta naturaleza.

[13] «Nei locali destinati a seminario l'Horozco impiantò una tipografia —*che fu la prima di Agrigento*— che veniva denominata *Typographia Pontificis*» (De Gregorio, 1985: 85). Esos locales estarían en el mismo palacio episcopal, ya que no se había logrado construir aún un edificio *ad hoc*, y Horozco dispuso que se impartiera enseñanza allí. También Manduca (1991: 252) señala: «L'amore per le lettere sarà un tratto caratteristico del vescovo durante la sua permanenza in Sicilia. Egli impiantera una tipografia, denominata secondo il Mongitore *Tipographia Pontificia*, da cui uscirono alcune opere dello stesso Covarruvias, fra cui quegli *Emblemata* scritti in spagnolo e tradotti in latino da Sebastiano Bagolino».

[14] En prensa.

y beato señor nuestro Clemente VIII, pontífice máximo, de Juan de Horozco Covarrubias de Leyva, humilde obispo de Agrigento, tras besarle los pies, le deseo felicidad eterna». A continuación da una explicación que ayuda a comprender algo que podría sorprender: la inclusión al principio de la obra de nueve emblemas dedicados todos al Ave Fénix.

De sus palabras se deduce que, en alguna ocasión en que visitó al papa, vio una empresa personal del pontífice, al parecer con una *pictura* sin mote, que representaba al *Ave Fénix* mirando los rayos del sol. Horozco pretende corregir la omisión de mote ofreciendo al papa nueve posibilidades. Me he esforzado en buscar esa posible empresa de Clemente VIII, sin éxito. La ocasión pudo ser en 1595 o 1596, en la primera visita *ad limina Apostolorum* que realizó el obispo.[15] Ya en Agrigento, compondría estos emblemas sobre el fénix y los pondría al frente del librito que estaría traduciendo Bagolino.[16] En la siguiente visita personal *ad limina* sabemos que se demoró en Roma varios meses (últimos de 1599 y primeros de 1600), y según se deduce de esta dedicatoria, quiso publicar allí sus emblemas. La enfermedad (ciática)[17] que le mantuvo en la cama parte del tiempo, se lo impidió, y pudo ser en esa ocasión cuando decidiera comprar una prensa y aparejos para llevar a cabo la impresión en Agrigento, que se haría en 1601. Las obras impresas en Agrigento tienen todas fechas a partir de 1601. La dedicatoria en latín (que traduzco) da detalles de interés:

> Desde que vi vuestro fénix, B. P., resplandeciendo bajo los rayos del sol, sin adorno de ninguna inscripción, empecé a buscar con ahínco algo que nunca hubiese podido escribir, algo que explicara aquel profundísimo silencio. Y después de que diferentes pensamientos sobre ello invadieran mi mente, quiero ofrecer los emblemas que han representado vuestra mente completamente dedicada a Dios y que, a través de vuestro ejemplo, nos han inducido a cada uno de nosotros a la meditación de cuestiones más elevadas. Si se contempla el fénix (que es ave única), el alma, tras la renovación por la verdadera penitencia, desea ardientemente acercarse a Dios y dejarse iluminar por él. Añado, además, que nada de tal género que acompañe al fénix, S. T. (como espero) es triste y perjudicial para los lectores. Concedednos, por lo tanto, una pequeña muestra de deferencia, mientras me entrego a lo que veréis bajo la protección de vuestro nombre. De qué se trata: observaciones diversas de las Sagradas Escrituras (la Biblia) y de los Comentarios a los *Proverbios* de Salomón, que, en los últimos días aquí en Roma, no he publicado, pese a que esta era mi intención, a causa de un malestar provocado por el nervio ciático. Que el Dios de nuestra Iglesia os proteja durante el mayor tiempo posible.

Sigue el prólogo, donde explica que la naturaleza nos ofrece maravillas que nos inducen a reflexionar. Incluso las cosas muy pequeñas, animales como hormigas, arañas, gusanos de seda, merecen nuestra admiración. Destina una reflexión al Ave Fénix (a la que califica de «ave divina») y las fuentes en que se ha basado la leyenda, procedente de Oriente.

[15] De Gregorio (1985: 79) la fecha en 1596, pero Manduca (1991: 253) dice que fue en 1595.

[16] Seguramente ya tendría abiertos los tacos xilográficos de las demás *picturae* y encargaría después las de los nueve primeros emblemas, dedicados al fénix, pues se advierte diferencia en la orla que circunda como marco al resto de *picturae.*

[17] En repetidas ocasiones consta que sufrió de ciática (tal vez por alguna hernia discal lumbar).

ASPECTOS COMPOSITIVOS Y CONTENIDO DE *SACRA SYMBOLA*

Aunque los emblemas numerados son cien, en realidad la obra contiene noventa y nueve emblemas, debido a un error producido en el cuadernillo M. No se ha compuesto el emblema LXXXVIII. No es un simple error de numeración (que podía haberse resuelto, como en otros casos, repitiendo un número). Sencillamente se pasa del emblema LXXXVII al LXXXIX. Aparentemente, parece que no falta nada de texto, pues coinciden bien los reclamos, pero da la impresión de que, ya compuesta la plana, debieron de percatarse del fallo, y por no deshacerla, querrían disimularlo forzando la coincidencia del reclamo con que termina el emblema LXXXVII («El») con el inicio del epigrama del emblema LXXXIX, que comenzaba por «Ciervo». La solución fue insertar un artículo «El» delante de «Ciervo», pero queda huella de la artimaña en la mayúscula de «Ciervo» (innecesaria si comenzara el verso por «El») y en que este artículo queda algo desplazado hacia arriba en la alineación (fig. 3).

Nada sabemos de quién pudo encargarse de la imprenta de Horozco en Agrigento. En todo caso, antes de atender a las fases habituales que requería la impresión de un libro (composición, imposición e impresión), era preciso que un cajista veterano (solía denominarse *regente*) se ocupara de calibrar la distribución del texto por página y plana (tareas entre las más difíciles de la etapa de la imprenta manual). Para este libro, debió de acordarse algo que simplificaría esa tarea: cada emblema ocuparía dos páginas, y la primera, siempre en página impar, contendría la *pictura*, el epigrama en español y latín y alguna línea de la declaración, según la extensión que tuviera esta, que concluiría en la página par siguiente.

Como hemos dicho, el libro está en tamaño 8.º, de modo que calcularían que se precisaban 13 pliegos (cada uno acogería 8 hojas —16 páginas—). Ello arrojaría un total de 208 páginas. El error cometido por no haber incluido el emblema 88 (SYMBOL. LXXXVIII) tiene como consecuencia que sobra una hoja (dos páginas en blanco) tras lo que iba a ser el final del libro (el grabado con la divisa personal de Juan de Horozco) en el cuadernillo N. Este cuadernillo acoge los emblemas 94 a 100. El primer cuadernillo (A) acoge la portada, a la que sigue una página en blanco, 2 hojas (4 páginas) que ocuparían la dedicatoria y el prólogo y los emblemas 1-5. El libro no lleva numeración de páginas; solo reclamos y las letras de signaturas tipográficas, colocadas en el margen inferior de las 4 primeras hojas de cada cuadernillo, signados de la A a la N. Hay algunas irregularidades, sobre todo de imposición, lo que muestra la bisoñez de quien se ocupaba de la imprenta en Agrigento. Veamos algunos ejemplos.

El cuadernillo C presenta error de numeración del emblema XVIII, que pone XXII. En el cuadernillo D, el emblema XXIII repite el número del XXII, con lo cual tenemos también tres emblemas con el número XXII (el auténtico más los números 18 y 23). En el cuadernillo F, se repite el número de emblema XLIIII (debiendo ser el XLV). Otro error de imposición notable es el que se da en el ejemplar de Zamora, en que por error se colocó boca abajo la *pictura* del emblema 90, que además ha sido mal numerado (pues pone SYMBOL XL, por SYMBOL

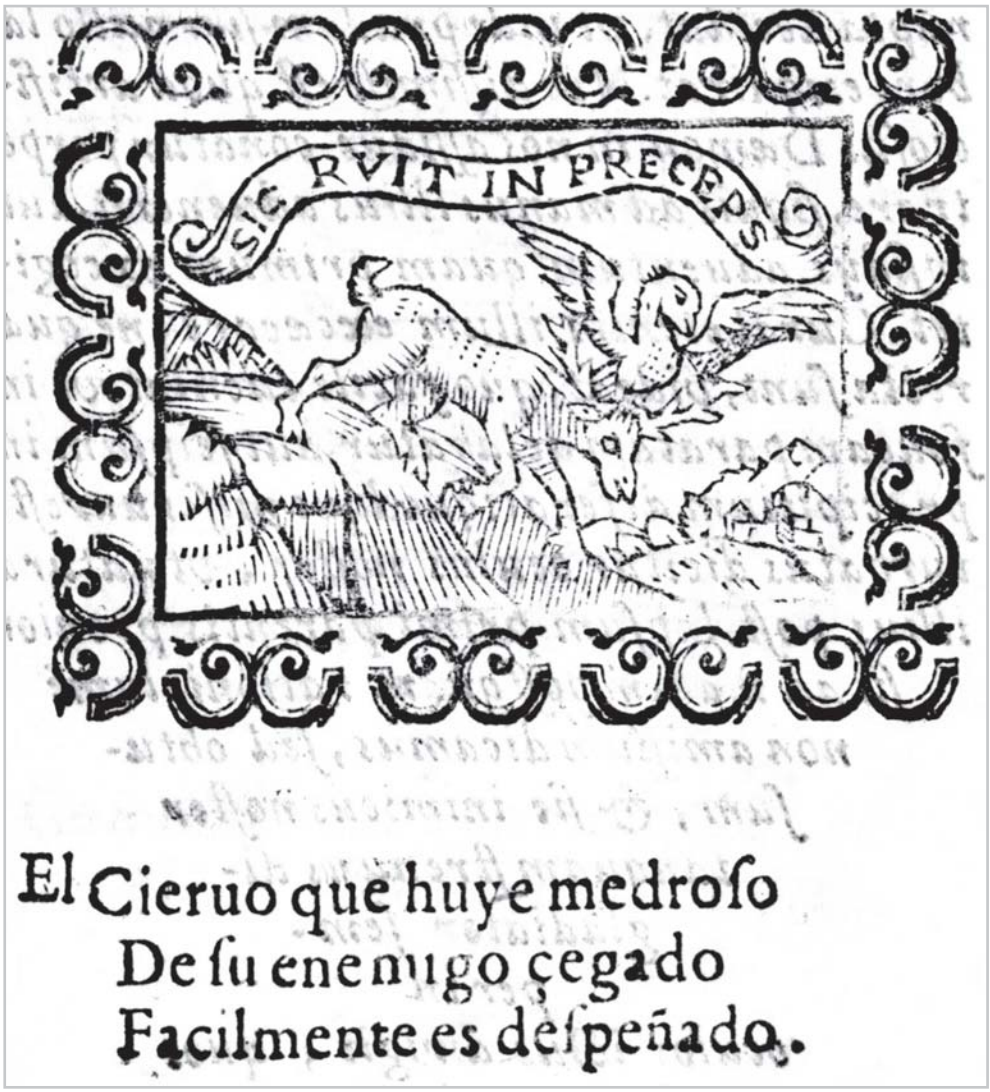


Fig. 3. Emblema 89 de *Sacra Symbola.*

xc). Parece que al percatarse del error, pararon la tirada y dieron la vuelta al taco xilográfico, pues los ejemplares de Valencia y Madrid no muestran ese error.

Todo libro de emblemas presentaba dificultades en la impresión mucho mayores que en los de otra naturaleza, pues se requería dibujar los conceptos, realizar los tacos xilográficos y luego disponerlos adecuadamente junto con los tipos móviles en la composición de las planas. La complejidad del proceso provoca que en los libros de emblemas se produzcan con frecuencia diferentes *estados* en una edición.

La estructura de cada emblema de *Sacra Symbola* es siempre igual: un grabado xilográfico ofrece la *pictura* (que a veces lleva inserto el mote y otras no). Este grabado lleva alrededor adornos tipográficos a modo de orla, salvo en los nueve primeros emblemas (los que representan un ave fénix cada uno), que llevan una línea que los encuadra como marco. A continuación, un tercetillo en español hace la función de epigrama del emblema, y sigue su traducción al latín en un dístico. Se completa la *subscriptio* con una declaración en prosa, en latín, que expone la enseñanza que desea transmitir toda la composición.

Las *picturae* de *Sacra Symbola* muestran una enorme sencillez. Confirman la dificultad que manifiesta el hermano de Horozco, Sebastián de Covarrubias, que en la dedicatoria al duque de Lerma de sus *Emblemas morales* (1610) decía lo laborioso que había sido el proceso con las *picturae* de sus trescientos emblemas desde que las ideó hasta que consiguió dibujantes y luego grabadores: «hallando entonces quien dibujase mis pensamientos, pero no quien supiese abrir en estampas sus figuras hasta ahora, que unos oficiales extranjeros me las abrieron en madera». El proceso parece que fue muy largo, y Sebastián de Covarrubias lo siguió de cerca.

No sabemos a quién pudo recurrir Juan de Horozco para dibujar y tallar los tacos xilográficos de las *picturae* de sus *Emblemas morales* publicados en Segovia, pero bien pudo utilizar a algún oficial alemán de alta especialización de los que llegaron a esa ciudad entre 1582 y 1583 para poner en marcha lo que se denominó el *Ingenio* o Fábrica de moneda que creó Felipe II.[18]

Sobre quién pudo dibujar las figuras representadas en las *picturae* de *Sacra Symbola* y abrir los tacos xilográficos tampoco se sabe nada; sin embargo, parecen haber sido realizadas en Agrigento, pues se ha podido observar que, durante la misma tirada de los ejemplares que se imprimieron, se hicieron cambios, sustituyendo una *pictura* poco afortunada por otra que al autor le parecería mejor. Es el caso, por ejemplo, del emblema LXXVI. La *pictura* del emblema LXXVI de los ejemplares de Zamora y Madrid (fig. 4a) parece que no gustó a Horozco y, tras imprimir la plana de esos ejemplares, mandaría parar la edición para insertar un nuevo taco, de mejor diseño y factura, siguiendo un modelo de perro semejante al que aparece en el emblema XLIX. Esa nueva *pictura* aparece en el ejemplar de Valencia, de modo que se producen dos estados en la edición (fig. 4b).

Las *picturae*

Las *picturae* de *Sacra Symbola* no parecen dispuestas en la obra para seguir una organización temática sino, como tantas veces en libros de emblemas, presentan un *orden fortuito*. Predomina la representación de animales (35) entre los que sobresalen las aves (18): águila, tórtola, lechuza, paloma, pelícano, avestruz, garza…

[18] Diego de Colmenares, cap. 46 (1637: 576 y ss).

Fig. 4. *Pictura* del emblema 76 en ejemplares de Zamora y Madrid (a) y Valencia (b).

Destacan, como ya se ha dicho, los nueve emblemas cuyo tema es el Ave Fénix. El resto de animales son variados: algunos exóticos como el cocodrilo o el canguro y otros tan comunes como el perro, el carnero, el ciervo, la raposa, el erizo, distintos tipos de serpientes… También hay animales míticos, aparte del ya dicho Fénix, como dragoncillos, basiliscos, etc. E incluso tienen cabida animales menores, como la araña o las abejas.

Tras los animales, los árboles o las plantas tienen una abultada presencia: laurel, heno, trigo, lirio, amapolas. Los astros son otro motivo empleado en las *picturae* (como el sol y la luna). Frecuente es también la representación de utensilios caseros, como el martillo, cerillas enroscadas, un bote de polvos secantes, una llave, un espejo, un libro, una copa, candelabro, barril, eslabón o mechero, brasero, una linterna… Otros son menos comunes: abrojo, espada, escudo, corona, coche, ancla, custodia, una tienda de campaña… Utensilios de medicina, como las ventosas…

Hay representación de diversos juegos: bolos, ajedrez, caballito de madera para niños, etc. Hallamos también instrumentos musicales, como la gaita o la cítara; instrumentos mecánicos como el reloj, la esfera terrestre, un ancla, una tolva de molino; edificaciones de todo tipo, humanas o animales: iglesia, campanario, nido, pozo, puerta de jardín; elementos de la mitología, como el Templo de Jano o la rueda de la Fortuna. El demonio aparece en varias ocasiones, bien representado o alegorizado. También se representan fenómenos atmosféricos, como el arco iris, el rocío, olas gigantes; materias minerales, como la plata; partes del cuerpo, como el corazón; alimentos, como el pan; conceptos abstractos, como obediencia; y también accidentes geográficos (montes).

Los motes

De los noventa y nueve emblemas que aparecen en *Sacra Symbola*, seis carecen de mote (emblemas 10, 61, 65, 68, 69 y 76). El mote está redactado en latín en ochenta y seis emble-

mas, en otros seis está en español, y en uno en italiano. El no dotar de mote a un emblema ya se había visto como una práctica de Juan de Horozco en sus *Emblemas morales* de Segovia, de 1589. Los motes proceden, principalmente, de la Biblia o de libros de devoción bien conocidos, o bien se han escrito *ad hoc*. Son raros los que han sido tomados de textos literarios clásicos o modernos, como por ejemplo el emblema 2: «E MEGLIO ASPETTO», inspirado en un verso de Petrarca (*Canzoniere*, 105, 78).

Los epigramas

La *subscriptio* de los emblemas de *Sacra Symbola* está formada, como se ha adelantado, por tercetillos en español y un dístico en latín más la declaración en prosa latina. Emplear versos octosílabos en composiciones breves (tres o cuatro versos) era una costumbre muy usada en la fiesta pública para exhibir emblemas o jeroglíficos con su explicación en español (en tercetillos, redondillas o cuartetas) para que quienes no sabían latín pudieran comprender, sin detenerse mucho, el sentido de los programas iconográficos en un recorrido festivo. Es decir, se asociaban la lengua —español—, el tipo de verso —octosílabo— y la estrofa —breve— a un propósito didáctico, popular y de divulgación.

Horozco habría sido de los primeros en utilizar estas formas breves en un libro de emblemas, pues el de las *Honras de la Compañía de Jesús a la muerte de la emperatriz María de Austria*, que también emplea versos de arte menor como epigramas de los jeroglíficos, no se imprimió hasta 1603. Alonso de Ledesma emplearía también más tarde tercetillos en su versión en español, en 1615, de los *Amoris divini emblemata*, de Vaenius (López Poza, 2007).

Es evidente que Horozco pretende llegar a todo el público: por un lado, al popular, que necesita la gracia y rapidez de un tercetillo para aprenderse el documento moral y poder mirar la *pictura* y a la vez guardarla en la memoria; por otro, quiere llegar a un público culto internacional, que entienda el latín, que podrá comprender y apreciar el contenido del dístico latino y la glosa en prosa que sigue.

La declaración

La declaración ilumina el sentido, a veces poco claro, que existe entre la *pictura*, el lema y el epigrama, y suele citar los lugares de las Sagradas Escrituras en que se ha inspirado, la mayor parte bíblicos, los salmos y las cartas de san Pablo. Los *Emblemas morales* publicados en 1589 por Horozco en Segovia presentan declaraciones engorrosas y demasiado largas, con estilo homilético. En *Sacra Symbola* todas las declaraciones tienen extensión limitada, lo que facilita que cada emblema no ocupe más de dos páginas, como se ha dicho arriba.

Carácter moral o religioso

Predomina el carácter religioso, pero cerca de un 25% de los *Sacra Symbola* tienen un carácter moral que predomina sobre el religioso propiamente dicho. Incluso podemos advertir en dos de ellos recomendaciones a los políticos, como el 77 y el 85.

Fig. 5. Emblema 77 de *Sacra Symbola*, Agrigento, 1601.

El primero muestra en la *pictura* a un canguro portando dos crías en la bolsa marsupial, y lleva un mote procedente de la Biblia (Is, 24, 16): SECRETUM MEUM MIHI (*Mi secreto para mí*), aunque el dibujante o tallista comete error. El canguro representa al príncipe o al hombre prudente que guarda para sí sus secretos, lo que le ayuda a salir airoso de sus empresas (fig. 5). Veamos el texto de la declaración, traducido del latín:

> SYMBOL. LXXVII
>
> Para caminar seguro este animal algún trecho,
> sus hijos lleva en su pecho.
>
> En la descripción del nuevo mundo, explican los autores y muestran los mapas pintados que reciben el nombre de *Tablas de Geografía*, que por la zona de la actual Libia se descubrieron unos animales de una naturaleza tal que, cuando las hembras daban a luz a la prole y debían procurarle alimento, teniéndose que alejar de los recién nacidos, los llevaban en el pecho que, por concesión de la naturaleza, tenía una abertura y permitía que los llevaran consigo. Cuya forma, con el lema SECRETUM MEUM MIHI advierte, sobre todo a los príncipes y cualesquier hombres prudentes que se ocupan de la cosa pública y privada, que reserven sus secretos en beneficio propio, a no ser que revelen a sus más fieles aquello que deba llevarse a término. Por tanto, a los consejeros reales, les

> conviene sobre todo elegir una sola persona a quien revelar dichos secretos. El amo soporta mejor el daño irreparable si este es causado por un siervo infiel. Los secretos han de guardarse de las mujeres seductoras, que se emplean para averiguar los secretos mejor escondidos. Así lo advierten también las Sagradas Escrituras cuando narran la historia de Sansón quien, sucumbiendo a los encantos de Dalila, reveló el misterio de su fuerza. Y esto es lo que sucede, esto lo que leemos en el Eclesiastés, pues es una acción desesperada del alma infeliz el revelar los secretos a los amigos.

El emblema 85 muestra en la *pictura* a un niño montado en un palo con cabeza de caballito, al cual lleva él agarrado. El lema: Sic publica munera viro (*Así la función pública en el hombre*). Lo normal es que el caballo lleve al jinete; en el juego, es el niño el que sostiene al caballo, hasta fatigarse de tanto correr. En las cuestiones de Estado, así debería ser el político: él es el que debe tirar de todos los asuntos y no ponerse a vivir a sus anchas despreocupándose de los problemas.

Un tema que era candente, y que precisamente tuvo mucha importancia en el papado de Clemente VIII, fue el de la polémica *De auxiliis*, sobre el libre albedrío. Así lo trata Horozco en el emblema 11, cuya *pictura* muestra dos recipientes sobre un ara, uno con fuego ardiente y el otro con agua fría, con el lema en español, inserto en una filacteria: Elige.

Algunos de los emblemas no se diferencian de otros que no se denominan «sacros»; por ejemplo, el 44, que evoca la sentencia en latín «Amare et sapere vix deo conceditur», de Publio Sirio (aunque Horozco parece atribuirla a Séneca): *Incluso un dios encuentra difícil amar y ser sabio a la vez.* En la declaración, da un giro final para hacer el razonamiento adecuado a un emblema religioso. La *pictura* muestra dos dragoncillos enlazados, trabados por dos flechas en aspa, y el mote es: Vix Deo:

> SYMBOL. XLIIII
>
> A ninguno es permitido, y a Júpiter por ventura,
> Amar y tener cordura.
>
> *Amare, et sapere vix Deo conceditur*: esta frase común proviene de Séneca y podemos interpretarla como verdad, así que se persuadan todos de que el amor vulgar ha de condenarse y deben abstenerse de él, pues amar y a la vez tener buen juicio no se ha concedido a nadie. Y no se puede interpretar lo que se sigue de los dioses de los gentiles, entre los que estaba el famoso y gran Júpiter, que sabemos que fue un hombre carnal, marcado por costumbres corruptas, enemigo declarado de la honestidad, como desde siempre nos han revelado leyendas y relatos. Pero lo que es digno de admiración es que se diga que amor y conocimiento vienen dados por Dios; todo lo que contrasta con la grandeza de su naturaleza lo posee en sí, y no lo concede a otros. Es cierto, pero hay que interpretar correctamente la doctrina de Pablo sobre aquellos que predican el amor de Dios al hombre, y Este descendió del Cielo para salvarnos, para librarnos de los pecados y, aun sin haber cometido pecado alguno, fue crucificado por el hombre. ¿No debiéramos considerarlo una necedad? Pero Pablo dijo que aquello que Dios juzga como necio, es sabio para los hombres.

Culmina el libro, como todos los de Horozco, con un grabado con su empresa distintiva: un bucráneo sobre el que aparece una rueda con alas coronada. El lema, en una filacteria debajo, dice: Par sit fortuna labori (*Sea pareja la fortuna al esfuerzo*). Inserto en una orla, su escudo, un blasón con las armas de las familias Horozco, Covarrubias y Leyva rodeado por

el cordón distintivo de obispo (con cuatro borlas al final) y el capelo cardenalicio. Debajo de la cartela que acoge el escudo, dos teas ardiendo, una a cada lado, y una filacteria que reza: VIR [a un lado] VIR [al otro].

Percibimos en esta obra los esfuerzos de Horozco por hacer más universales sus emblemas, lo que por otra parte les resta frescura, a pesar de que los comentarios son menos extensos que en los *Emblemas morales* publicados en Segovia. Con todo, es obra que convendría traducir al español, pues es una muestra interesante de cómo trabajaba este autor los conceptos para adaptarlos a una finalidad didáctica y moral, y su estudio contribuiría a completar el conocimiento sobre la producción de libros de emblemas de autores españoles.

BIBLIOGRAFÍA

AGUDO ROMEO, M.ª del Mar, y Juan Francisco ESTEBAN LORENTE (2002), «Empresas latinas de Sebastiano Bagolino al Príncipe Moncata (1596)», en Antonio Bernat y John T. Cull, eds., *Los días del Alción; emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta-Universitat de les Illes Balears, 27-35.

ANTONIO, Nicolás, *Bibliotheca Hispana nova sive Hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruere notitia*, Matriti, apud Joachinum de Ibarra, 1783, I.

BAEZA GONZÁLEZ, Tomás (1880), *Reseña histórica de la imprenta en Segovia, comprobada por sus mismas producciones*, Segovia, Santiuste.

CAMPA, Pedro F. (1990), *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*, Durham and London, Duke University Press.

COLMENARES, Diego de, *Historia de la insigne ciudad de Segouia y conpendio de las historias de Castilla*, En Segovia, por Diego Diez, a costa de su autor, 1637.

DE GREGORIO, Domenico (1985), «Giovanni Horozco de Covarrubias de Leyva, Vescovo di Agrigento», en *Miscellanea in onore di Mons. A. Noto*, Agrigento, 65-99.

ESPINOSA MAESO, Ricardo (1926), «Los estudios universitarios de Sebastián de Horozco», *Boletín de la Real Academia Española*, XII, 286-290.

HOROZCO, Sebastián de, *El cancionero de Sebastián de Horozco*, ed. Jack Weiner, Berna y Frankfurt am Main, Herbert Lang, 1975.

HOROZCO, Sebastián de, *Libro de los proverbios glosados*, ed. Jack Weiner, Kassel, Reichenberger, 1994.

KAGAN, Richard L. (1991), *Los sueños de Lucrecia*. *Política y profecía en la España del siglo XVI*, San Sebastián, Nerea.

LÓPEZ POZA, Sagrario (2007), «Alonso de Ledesma and the Spanish Epigrams in the Polyglot Edition of Vaenius's *Amoris divini Emblemata*», en Els Stronks y Peter Boot,

eds., *Learned Love. Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet* (November 2006), La Haya, DANS, 93-109.

Manduca, Raffaele (1991), «Il sinodo di Giovanni Horozco (Girgenti 1600-1603)», *Archivio Storico per la Sicilia Orientale*, LXXXVII, 243-296.

Mazzuchelli, Giammaria, *Gli scrittori d'Italia cioè Notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani del conte Giammaria Mazzuchelli bresciano. Volume 1. Parte 1 [volume 2. Parte 4.]*, II, Brescia, Presso a Giambattista Bossini, 1758.

Mirabella, F. M. (1882), «Degli Emblemi Morali di Mons. Giovanni Orosco tradotti da S. B.: notizie e saggio», *Nuove effemeridi siciliane*, s. 3, XII, 269-284.

Mongitore, Antonino (1714), *Bibliotheca Sicula sive de scriptoribus siculis*, II, Panormi, ex Typographia Angeli Felicella.

Reyes Gómez, Fermín de los (2016), «Las primeras ediciones de los *Emblemas morales*: Juan de Horozco y su imprenta», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 833, 22-25.

Reyes Gómez, Fermín de los, y Susana Vilches Crespo (2015), *Del «Sinodal de Aguilafuente» a «El Adelantado» de Segovia. Cinco siglos de imprenta segoviana (1472-1910)*, Madrid, Calambur.

Sanz Ferreruela, Fernando, y Luis Lavilla Cerdán (2004), «*Emblemata Moralia* de Juan de Horozco: edición de Agrigento, 1601», en Guillermo Redondo Veintemillas, Alberto Montaner Frutos y María Cruz García López, eds., *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», III, 1927-1949.

Valencia, Pedro de, *Sobre el pergamino y láminas de Granada*, ed. Grace Magnier, Berna, Peter Lang, 2006.

Weiner, Jack (1977), «Sebastián de Horozco y la historiografía antisemita según el MS 9175 de la Biblioteca Nacional», *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Burdeos, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, II, 873-882, <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/05/aih_05_2_047.pdf> [consultado el 06/05/2011].

Weiner, Jack (1984), «El camino de Juan de Horozco al obispado de Agrigento», en *En busca de la justicia social. Estudios sobre el teatro español del Siglo de Oro*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 134-148.

Weiner, Jack (1990), «Padres e hijos: Sebastián de Horozco y los suyos», *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, segunda época, 25, 109-164.

Zafra Molina, Rafael (2011), «Nuevos datos sobre la obra de Juan de Horozco y Covarrubias», *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, 3, 107-126.

ESCENAS DE BATALLA: HUELLAS DE UN TEMA ICONOGRÁFICO DESDE LOS INICIOS DE LA IMPRENTA HASTA EL SIGLO XVI

María Sanz Julián

INTRODUCCIÓN[1]

Es bien conocida la estrecha colaboración que existió entre los primeros talleres impresores, muchos de cuyos responsables estaban vinculados por lazos de parentesco o amistad. Recordemos, por ejemplo, los casos de los hermanos Günther y Johann Zainer, que fueron simultáneamente propietarios de las oficinas impresoras de Augsburgo y Ulm, respectivamente,[2] o de la intensa colaboración profesional que mantuvo Martin Schott con colegas como Heinrich Knoblochtzer o Anton Sorg.[3] También contamos con abundantes ejemplos de impresores que pasaron a hacerse cargo de talleres que habían pertenecido a un familiar, antiguo colaborador o jefe. Es el caso de las prensas de Estrasburgo. La primera oficina tipográfica de esa ciudad, y tambien la primera que se instaló fuera de Maguncia, fue fundada y dirigida por Johann Mentelin antes incluso de 1460. En ella trabajó su yerno Adolf Rusch, también conocido como «el maestro de la R rara» (*Meister des bizarren R*), quien se hizo cargo de la dirección del taller desde que en 1478 falleciera su suegro hasta su propia muerte en 1489. En ese momento Martin Schott, también casado con una hija de Mentelin, tomó el control del negocio, que pasó a manos de su hijo Johann en 1499.[4]

[1] Este artículo ha sido realizado en el marco del grupo investigador H34: *Clarisel* de la Universidad de Zaragoza, con la participación económica del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón y del Fondo Social Europeo, y del Proyecto I+D FFI2012-32259: *Reescrituras y relecturas: hacia un catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, ambos dirigidos por la Dra. M.ª Jesús Lacarra Ducay. El artículo es asimismo deudor de los generosos consejos y datos proporcionados por la Dra. M.ª Carmen Marín Pina.

[2] Schramm (1920: 3; 1923: 1).

[3] Sobre estos impresores y sus relaciones, Voullième (1906), Schorbach (1932), Künast (1997: 1208), Presser (1967: 99, 110-111), VVAA (2016*a*), Hiersemann (1934) y Schramm (1921*b*: 1; 1936: 10).

[4] Schramm (1937: 20).

LA REUTILIZACIÓN DE GRABADOS

Uno de los aspectos en los que resulta más visible la colaboración entre impresores es el de las estampas. Durante los primeros años de la imprenta las xilografías fueron reutilizadas siempre que ello resultaba posible. Este reaprovechamiento del material, que permitía a los impresores ahorrar dinero, se producía por varias vías. En muchos casos se encargaba a un tallador, generalmente local, la confección de una serie de grabados para ilustrar una obra en concreto.[5] En líneas generales los tacos xilográficos elaborados como un conjunto solían tener un destino común y reaparecían unidos en ediciones posteriores de la misma obra. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la edición latina del *Liber de claris mulieribus* de Boccacio, impresa por Johann Zainer en Ulm en 1473. Ese mismo año Johann Zainer sacó a la luz otras dos ediciones del texto de Boccaccio, ambas en alemán, que incluían los mismos grabados de la versión latina.

Esta pertenencia a un conjunto no era óbice para que aquellas xilografías que representaban escenas genéricas (batallas, una pareja hablando, un rey en su trono, etc.) fueran separadas temporalmente del resto y utilizadas para ilustrar algún otro texto. La consecuencia de esta práctica era que los tacos, utilizados una y otra vez, se encontraban muy deteriorados en el momento de incorporarse al conjunto del que procedían. En ocasiones, si había transcurrido mucho tiempo entre una edición y otra, llegaban incluso a perderse. En ambos casos, el de la pérdida o el del deterioro, se optaba, bien por dejar sin ilustrar el fragmento textual en cuestión, bien por confeccionar una copia (que en ocasiones se realizaba utilizando como modelo el taco original y en otras una impresión del mismo, lo que daba lugar a una imagen invertida) o bien por sustituir la estampa original por otra que pudiera encontrar allí un acomodo razonable, para lo que unas veces se escogía una xilografía procedente de otra obra y otras se optaba por la solución más económica: repetir grabados.[6]

Cuando un impresor creía haber sacado todo el provecho posible a una obra y no tenía previsión de reeditarla, solía vender el conjunto de estampas que la acompañaban a algún colega, generalmente establecido en otra ciudad. Ello le permitía, por una parte, obtener beneficio económico de unos grabados a los que, en la mayoría de las ocasiones, no podía dar uso, pero también ofrecer una segunda vida a tacos xilográficos que en muchos casos todavía estaban en buen uso.

El destino que corrieron estos tacos, ya sea de forma independiente o unidos con aquellos con los que fue creado, nos proporciona una información realmente interesante sobre los contactos entre talleres, ciudades y géneros literarios. Como muestra de ello, vamos a rastrear el devenir de algunas xilografías creadas en los albores de la imprenta y cuyas huellas se advierten en algunos impresos españoles de finales del siglo XVI.

[5] El enorme desfase técnico en el ámbito de las artes plásticas entre países como España e Inglaterra y Alemania hizo que durante mucho tiempo se recurriese a la importación de tacos o a artesanos extranjeros (Griffin, 1991: 229-230).

[6] Es lo que ocurre con la edición zaragozana del *Libro de las mujeres ilustres* impresa por Pablo Hurus, 1494, que utiliza los grabados de la versión alemana salida del taller de Anton Sorg (Augsburgo, 1479). Sanz Julián (2012: 901-903).

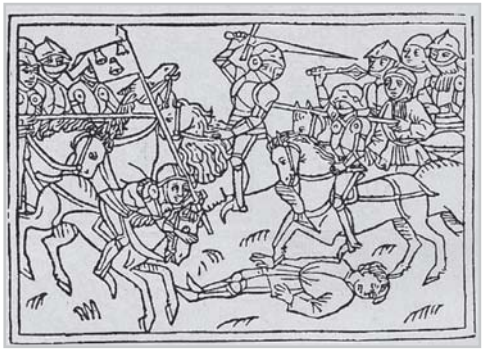


Imagen n.º 1 (fol. 16v).

Imagen n.º 2 (fol. 44r).

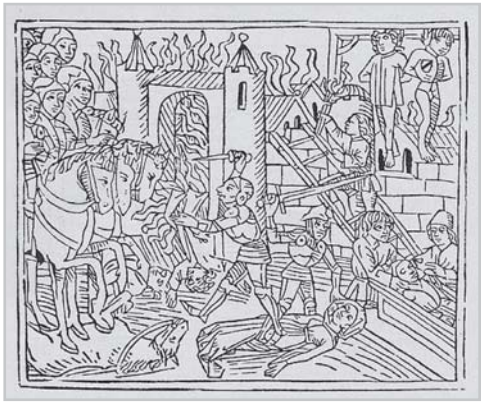


Imagen n.º 3 (fol 46r).

Imagen n.º 4 (fol. 58r).

Die Histori von dem grossen Alexander wie die Eusebius beschrieben hat (Augsburgo, Johann Bämler, 1473)

El 28 de junio de 1473, se imprimió en el taller augsburgués de Johann Bämler esta historia de Alejandro en la versión elaborada por el prolífico Johannes Hartlieb. La obra contiene veintinueve grabados diferentes que debieron ser realizados expresamente para la ocasión. Así, el protagonista o su caballo Bucéfalo resultan perfectamente identificables por una serie de rasgos físicos con los que se les caracteriza en todas las estampas. Muchas de ellas representan además escenas privativas de esta obra, como el momento en el que Alejandro se acerca a la jaula en la que se encuentra una fiera, que se muestra dócil ante él (fol. 15r) o el instante en el que el de Macedonia y sus acompañantes se topan en la India con tres personas desnudas que se lanzan al agua (fol. 137r). Sin embargo, en el conjunto encontramos también algunas escenas bélicas que por su ductilidad fueron reutilizadas de formas diferentes en multitud de obras posteriores. Vamos a centrarnos en cinco de ellas, que describen el enfrentamiento entre dos ejércitos, la derrota de uno de los bandos contendientes y el sitio de una ciudad.

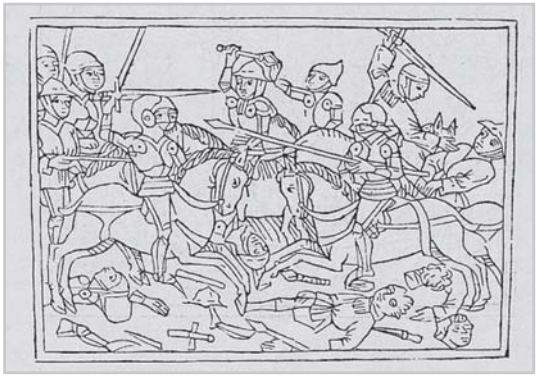


Imagen n.º 5 (fol. 62r).

La estampa n.º 5, realizada por otra mano diferente al resto de los grabados, es muy semejante a la n.º 1 tanto en su estructura (el enfrentamiento entre dos bandos de caballeros junto a restos de cuerpos y armas esparcidos por el suelo) como en algunos detalles (el diseño del caballo de la derecha o las viseras). Resulta también curioso comprobar cómo la obra presenta dos grabados prácticamente idénticos: las imágenes n.º 2 y 4, cuya única diferencia reside en el detalle de dos caballos que se vislumbran a lo lejos sobre las colinas y a cuyas grupas cabalgan sendos jinetes.[7]

Histori wie Troya die kostliche Stat erstöret ward (Augsburgo, Johann Bämler, 1474)

Tanto las estampas objeto de estudio como el resto de las que ilustran *Die Histori von dem grossen Alexander* están muy próximas en estilo y estructura compositiva a las de esta historia de la destrucción de Troya publicada también en el taller de Johann Bämler después del 23 de abril de 1474. Allí encontramos sesenta y siete grabados de los cuales solo cuarenta y tres resultan ser originales y confeccionados expresamente para la obra. El resto lo constituyen repeticiones y xilografías procedentes de otras obras. Como señala Schramm (1921*a*: 4), doce fueron tomadas de la *Histori von dem grossen Alexander*. Esto ocurre, entre otras, con las estampas n.º 1 (fol. 108r), n.º 2 (fol. 77v), n.º 3 (fol. 136v) y n.º 5 (fols. 76r, 92v, 97r y 113r). De entre las cinco xilografías de historia de Alejandro objeto de nuestro análisis solo se deja sin utilizar la n.º 4, que, como hemos visto, es idéntica a la n.º 2 salvo en el detalle de los caballos sobre la colina.

La deuda de la *Histori wie Troya die kostliche Stat erstöret ward* con la *Histori von dem grossen Alexander* no se limita al reaprovechamiento de estos materiales gráficos. Entre los

[7] Curiosamente, como veremos más adelante, ambas xilografías siguieron caminos distintos. Mientras la n.º 2 reapareció en la hermosa historia de Troya de 1474 (Augsburgo, Bämler), la n.º 4 fue utilizada en la historia de Melusina impresa en ese mismo año y taller.

Imagen n.º 6 (fol. 25v).

Imagen n.º 7 (fol. 71r).

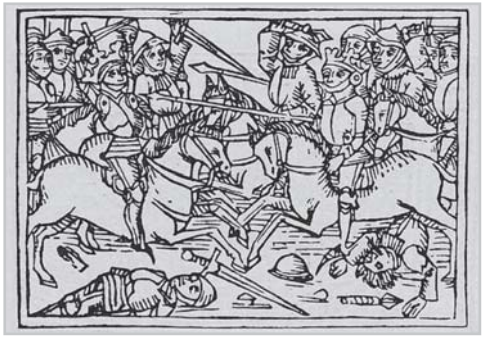


Imagen n.º 8 (fol. 85r).

Imagen n.º 9 (fol. 127v).

grabados elaborados para la historia troyana, obra de un tallador distinto al que confeccionó aquellas, se encuentran cuatro escenas bélicas para cuyo diseño se tomaron ineludiblemente como referencia las del texto de Hartlieb, particularmente las imágenes n.º 3 y 5.

Las estampas repiten esencialmente el esquema de sus modelos, aunque introducen pequeñas variaciones, como las posiciones y armamento de los contendientes o los elementos que se encuentran en el suelo. Evidentemente, cada artista dejaba su impronta en las xilografías que confeccionaba, dando muestras de su estilo personal, respetando aquellos elementos que le gustaban e introduciendo otros nuevos. En este caso, algunos detalles del modelo, como los cadáveres yacentes o la posición de las cabalgaduras, parece que gustaron, pues continuaron repitiéndose con gran éxito tanto en esta obra como en copias y versiones posteriores. Lo mismo sucedió con algunos elementos incorporados en este momento (véanse, por ejemplo, los bloques de piedra caídos al suelo de la imagen n.º 6, el escudo de la parte frontal de la n.º 7 o la espada junto al cadáver de la n.º 8).

La ductilidad de estas escenas, fácilmente insertables en diferentes puntos de la obra, permitió que se repitieran varias veces a lo largo de la obra. Así la n.º 7 se encuentra en los folios 71r, 87v, 115v y 125r y la imagen n.º 8 en los folios 85r, 111r y 117r.

Historie von der schönen Melusina (Augsburgo, Johann Bämler, 1474)

El 2 de noviembre de ese mismo año 1474 Johann Bämler sacó a la luz una preciosa edición de *Das abenteürlich buch beweyset vns von einer frawen genandt Melusina* acompañada por un conjunto de setenta y dos xilografías. El procedimiento empleado para ilustrar la obra es el habitual: se encargó la talla de una serie de grabados, algunos de los cuales se incluyeron en el texto en varias ocasiones. Finalmente, el conjunto fue completado con estampas procedentes de otras obras previamente impresas en ese mismo taller. Resulta interesante comprobar cómo entre las imágenes reutilizadas reaparecen las n.º 4 (fol. 25v), que precisamente no se empleó en la historia troyana impresa meses antes, n.º 6 (fol. 32r) y n.º 8 (fol. 48v).

Die Histori von dem grossen Alexander wie die Eusebius beschrieben hat (Augsburgo, Anton Sorg, 1478)

El 8 de junio de 1478, y en la misma ciudad de Augsburgo, Anton Sorg sacó a la luz otra edición de la historia de Alejandro de Hartlieb. Para ella contó con buena parte de los grabados de la primera versión. El tiempo transcurrido hizo que las xilografías que habían sido separadas del conjunto y empleadas profusamente en otras obras se encontrasen deterioradas. Así, de las cinco primeras imágenes solo nos encontramos en una ocasión con la estampa n.º 3 (imagen n.º 86),[8] aunque también aparecen en mal estado dos estampas de la historia troyana de 1474: la n.º 7 (imágenes 34, 107 y 115) y la n.º 8 (imagen 83).

Histori wie Troya die kostliche Stat erstöret ward (Augsburgo, Anton Sorg, 1479)

De nuevo en el prolífico taller augsburgués de Sorg fue reeditada esta historia troyana el 30 de abril de 1479. Como señala Schramm (1921*b*: 14), para su ilustración se emplearon básicamente las xilografías utilizadas en la edicion de 1474, aunque el evidente deterioro de alguna de ellas obligó a sustituirlas. Del conjunto de estampas objeto de estudio nos reencontramos aquí con la n.º 1 (fols. 66r, 71r, 72v, 90r, 100r y 108r) y la n.º 3 (fol. 126v). También reaparecen los grabados n.º 6 (fol. 24r) algo más deteriorado, n.º 7 (fols. 79r, 86r, 92r, 95r, 102v, 106r y 115v) y n.º 8 (fol. 81v), que, como hemos indicado, habían sido confeccionadas para la historia de Troya de 1474 a la vista de los grabados del Alejandro. Curiosamente, esta estampa n.º 8 fue objeto de una copia a cargo de otro tallador (imagen n.º 10, fol. 104v), quien tomó como referencia esencial la n.º 9, pero incorporando el detalle del cuerpo en el suelo ya presente en los grabados n.º 4 y 8. Del mismo modo, la imagen n.º 11, presente en el fol. 118r, parece ser copia de otra previa, en este caso de la n.º 9.

[8] El ejemplar digitalizado de la Bayerische Staatsbibliothek [BSB-Ink H-284] carece de foliación, por lo que sigo la numeración de imágenes establecida por esta institución.

Imagen n.º 10.

Imagen n.º 11.

Hystori von der Erstörung der hochedeln, schöne, köstlichen, und grossmächtigen Statt Troya [Augsburgo, Ambrosius Keller, *ca.* 1479]

Esta nueva versión de la historia de la guerra de Troya se atribuye a Ambrosius Keller, quien parece la habría sacado a la luz en Augsburgo en torno a 1479. Allí encontramos noventa y dos xilografías, buena parte de las cuales fueron confeccionadas a la vista de los grabados de la edición de 1474. El resto lo constituye material de aluvión. Entre las estampas elaboradas a partir de otras anteriores encontramos la n.º 12 (fols. 23r, 75r, 88v, 110v y 118v), versión algo esquemática de la imagen n.º 6; la n.º 13 (fols. 21v, 77v, 81v, 83v, 89v, 96v, 101r, 112v, 114v, y 125v), que no es sino una adaptación invertida de la n.º 10 a la que se incorpora el detalle del escudo; la n.º 14 (fol. 24r), de nuevo una versión simplificada e invertida de la imagen n.º 3, y la n.º 15 (fols. 82v, 93v, 103r, 105v, 117v), copia poco afortunada de la n.º 4 en la que se incorpora sin demasiado sentido el detalle de las abundantes crines de un caballo que en el modelo correspondían a Bucéfalo.

Resulta evidente la menor calidad técnica de este artista con respecto al de la historia de Alejandro de 1473. Pero, además, parece que no pudo disponer para realizar sus tallas de todos los tacos originales, lo que explica que algunas de las escenas estén invertidas con respecto a su modelo.

Historie von der schönen Melusina (Augsburgo, Johann Bämler, 1480)

La historia de Melusina fue reeditada por Johann Bämler «an freytage vor dem weyssen Suntag» de 1480, fecha que ha sido fijada por algunos autores como el 17 de febrero y por otros como el 18 de febrero o el 7 de abril.[9]

[9] Schramm (1921*a*: 20) y VVAA (2016*b*, ISCT n.º im00478000).

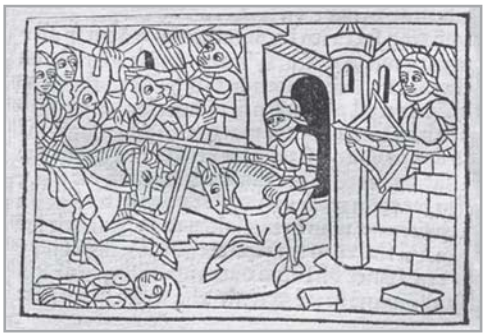


Imagen n.º 12.

Imagen n.º 13.

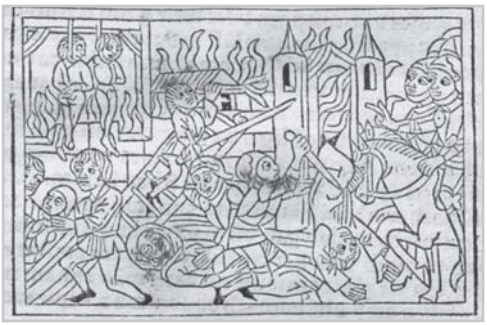


Imagen n.º 14.

Imagen n.º 15.

Los grabados de esta obra corresponden en su mayoría a los de la primera edición, aunque los seis años transcurridos entre ambas hicieron necesario sustituir algunas estampas. En unos casos se emplearon xilografías rescatadas de las empleadas por Zainer (Schramm, 1921*a*: 20). Con respecto a las imágenes que nos ocupan, todavía parece estar en buen uso la n.º 10, (fol. 26v), rescatada de la historia troyana de Sorg impresa en 1479; asimismo aparece la n.º 12 (fol. 43v), que se habría tomado de la edición de Keller, la primera en incorporarla de ser correcta la fecha aproximada en que ha sido datada.

Die Histori von dem grossen Alexander wie die Eusebius beschrieben hat (Augsburgo, Anton Sorg, 1480)

El 5 de junio de 1480, apareció esta reedición de la historia de Alejandro en el taller de Anton Sorg. Básicamente recoge las estampas de la versión aparecida en esa misma oficina impresora en 1478, aunque sustituye un puñado por grabados procedentes de otras obras. Para ello recurre a impresos de Bämler (Schramm, 1921*b*: 15), pero también a la historia troyana atribuida a Keller, de la que toma la imagen n.º 13 (imagen n.º 107). Asimismo, es

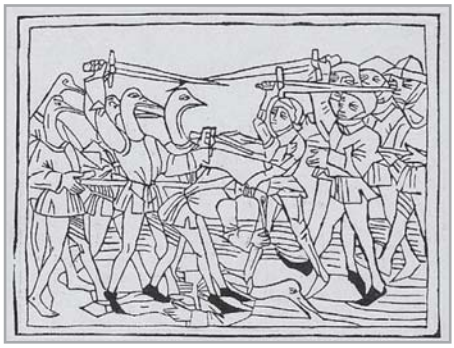


Imagen n.º 16.

Imagen n.º 17.

reseñable la presencia de la estampas n.º 3 (imagen n.º 86), tallada siete años atrás, y la n.º 7 (imagen n.º 34 y 115).[10]

LOS AÑOS POSTERIORES

Con el paso de los años los tacos originales fueron deteriorándose, más en el caso de grabados como estos, que llegan a emplearse hasta una decena de veces en un solo volumen. De hecho, a partir de 1480 muy raramente se encuentran xilografías originales de las utilizadas en los dos primeros impresos comentados de 1473 y 1474, y si aparecen, están muy deterioradas. Sin embargo, las adaptaciones de estas imágenes continuaron durante décadas e incluso siglos. Algunas resultan muy curiosas, como la que encontramos en el folio 16v de *Ain hübsche liepliche historie ains edeln fürsten Herezog Ernst von Bairn und von Österich*, impresa por Anton Sorg en 1476, donde el protagonista se enfrenta con los hombres grulla. La imagen recuerda sin duda a las estampas 8 y 9, confeccionadas años atrás, pero también a la n.º 17, tallada para la historia troyana de 1474 basándose en la n.º 5.

Otro ejemplo se encuentra en la *Histori wie die türcken von andre geschlecht der ungleubigen die cristelichen Kirche vor vil iaren in manigerley weiß angefochten (Kreuzfahrt)* de Roberto Remigio, impresa por Bämler el 22 de abril de 1482. Allí se reutilizan las imágenes n.º 4, ya en muy mal estado (fol. 20r), n.º 6 (fols. 6r, 28v), n.º 8 (fol. 20v) y n.º 10 (fol. 32r), y se incluyen cuatro estampas para cuya confección se utilizaron como base xilografías empleadas con anterioridad (imágenes 18 a 21). En algunos casos parece que de nuevo se tomó como modelo una versión impresa del grabado, por lo que la imagen resultante quedó invertida.

[10] El ejemplar digitalizado de la Bayerische Staatsbibliothek [BSB-Ink H-285] también carece de foliación, por lo que sigo de nuevo la numeración de imágenes establecida por esta institución.

Imagen n.º 18 (fol. 13v).

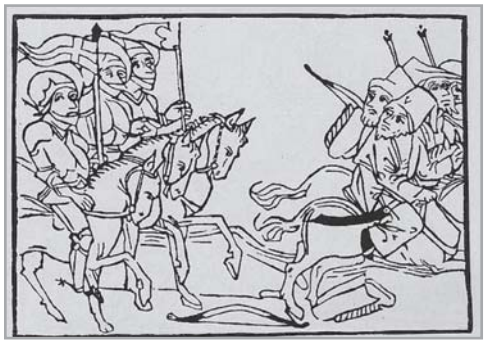


Imagen n.º 19 (fol. 65r).

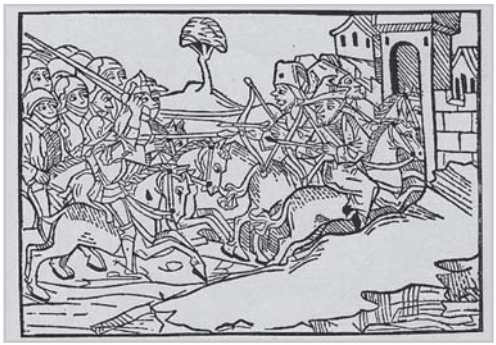


Imagen n.º 20 (fol. 80r).

Imagen n.º 21 (fol. 47r).

Resultaría tarea inasumible el trazar exhaustivamente el conjunto de influencias entre unos grabados y otros, por más que nos ciñamos solo a unos pocos: las transferencias entre impresores, talleres y talladores son infinitas, muchos de los impresos resultan innaccesibles y por ende la distancia temporal dificulta enormemente el hallazgo de los arquetipos. Por otra parte, cada artista aporta a sus estampas su impronta personal, que por lo general enmascara la herencia recibida. Un ojo atento, sin embargo, puede reconocer los rasgos comunes y establecer vínculos entre unos grabados y otros. Por ello vamos a centrar nuestra atención solo en un puñado de ejemplos peninsulares que delatan el vínculo, más o menos lejano, con los arquetipos alemanes.

La edición burgalesa de la *Cárcel de amor*, impresa por Fadrique de Basilea en Burgos en 1496, presenta un par de escenas que nos resultan familiares. La imagen n.º 22, por ejemplo, es una versión, muy sofisticada y adaptada a los nuevos tiempos, de la estampa n.º 12. La n.º 23, por su parte, ofrece una hermosa actualización de un grabado que presenta la historia troyana impresa por Martin Schott en Estrasburgo en 1489 (imagen n.º 24), claramente emparentada también con las imágenes n.º 12 y 14.

Imagen n.º 22.

Imagen n.º 23.

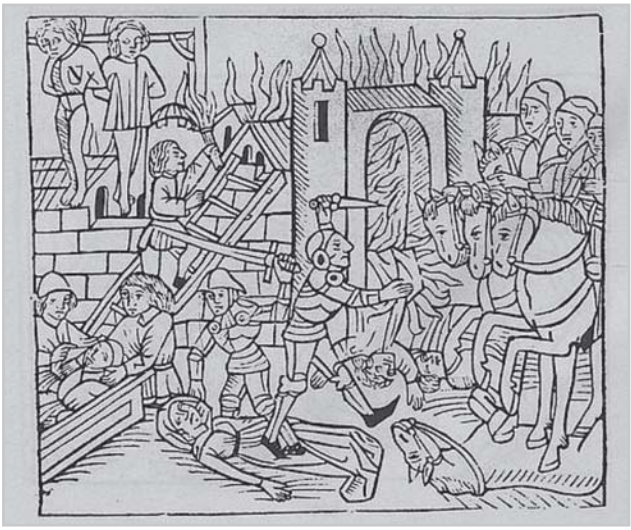


Imagen n.º 24.

Del mismo modo, la edición burgalesa de 1498 del *Baladro del sabio Merlín* ofrece algunos grabados cuya estructura compositiva y detalles recuerdan a muchos de estas estampas alemanas. Se trata de las imágenes n.º 25 (fols. 27r, 61v y 94r), n.º 26 (fol. 31v), n.º 27 (fol. 76r).

Imagen n.º 25.

Imagen n.º 26.

Imagen n.º 27.

El paso de los años y el estilo personal de este artista dan a las estampas un aire muy distinto al de sus referentes alemanes. Observemos, por ejemplo, cómo se ha actualizado el diseño del armamento o de los pertrechos de los combatientes, pero persisten muchos de los detalles originales (la posición de los caballos y de los jinetes combatientes, el estandarte,

Imagen n.º 28.

Imagen n.º 29.

los cuerpos tendidos sobre el suelo, las ventanas de la ciudad sitiada, las escalas utilizadas para vencer sus murallas, etc.).

Un ámbito particularmente rico en lo que a este tipo de grabados se refiere es el de las crónicas troyanas. Entre 1490 y 1487 se publicaron en diferentes ciudades españolas hasta quince ediciones de la historia de la guerra de Troya que por primera vez imprimiese Juan de Burgos en la ciudad de la que tomaba el nombre. El estudio de los grabados que ilustran estas crónicas es enormemente complejo, por lo que vamos a comentar solo algunos de los ejemplares.

La edición sevillana de 1509 y la toledana de 1512, ambas impresas por Juan Varela de Salamanca, presentan en la portada una xilografía (imagen n.º 28) que reproduce los elementos esenciales de la imagen n.º 12, a su vez inspirada en las n.º 3 y 6. Reencontramos la torre en el tercio derecho de la escena, con una pequeña ventana en la que predomina el negro, el detalle de los bloques de piedra, la figura principal de un contendiente que porta una lanza (en un caso a caballo y en otro a pie) y la ubicación de los otros combatientes, por ejemplo.[11]

En cuanto al ejemplar de la *Crónica troyana* conservado en la Real Academia de la Historia (signatura Inc. San Román 25), sobre cuya datación hay bastantes dudas, pero que

[11] Como es habitual, este tipo de grabados es reutilizado en otras obras. Por citar solo un par de ejemplos, antes de las crónicas de 1509 y 1512 encontramos la imagen n.º 28 ilustrando la *Suma de las cosas marauillosas (Corónica del Çid Ruy Díaz)* (Sevilla, Compañeros alemanes, 1498), obra esta que fue reimpresa porteriomente hasta en quince ocasiones (Foulché-Delbosc, 1962). Una copia muy fiel de esta misma imagen aparece también en la portada del *Libro del conde Partinuplés* (Jacobo Cromberger, Sevilla, 1519).

Imagen n.º 30, 1562.

Imagen n.º 31, 1587.

seguramente es posterior a 1512, presenta también en la portada una estampa (imagen n.º 29). Está claro que el tallador tuvo a su alcance los tacos de alguna de estas ediciones previas, porque la parte izquierda de la escena reproduce con pocas variaciones la de la edición de 1507. En la parte derecha, sin embargo, se sustituye el escenario bélico por otro cortés, con lo que la portada de la obra anuncia con más exactitud el contenido de esta obra, en la que el lector encuentra con igual frecuencia escenas bélicas y amorosas.

Concluimos con dos imágenes correspondientes a las crónicas troyanas de 1562 (Toledo, Miguel Ferrer, imagen n.º 30) y 1587 (Medina del Campo, Francisco del Canto, imagen n.º 31). En cada una de ellas encontramos dos grupos de caballeros, buena parte de ellos provistos de lanzas. Ambas imágenes presentan innegables semejanzas con los grabados que ilustraban las ediciones italianas del *Orlando furioso*, algunas de las cuales llegaron a España, como la que contiene el texto traducido por Jerónimo de Urrea impresa en Venecia en 1575 (véanse las estampas que ilustran el inicio de los cantos XXX y XXXVIII). La imagen 30 recuerda claramente a las n.º 2 y 15 (obsérvense las lanzas, las posiciones de los caballos e incluso el estandarte), mientras que la n.º 31 parece remitirse en última instancia a grabados como el 5, 7, 8 y 9.

CONCLUSIÓN

La red de contactos establecida entre las oficinas impresoras hizo posible que en el plazo de unos pocos años obras y tacos xilográficos se transmitieran con increíble rapidez y fueran reeditadas las primeras y copiados y adaptados los segundos. La hermosa simplicidad de las primeras estampas pronto dio paso a una técnica más evolucionada y las escenas se acomodaron a cada una de las épocas y géneros literarios que iban a ilustrar. De esa manera el resultado final parece no tener nada que ver con la fuente original de la que, con más o menos

versiones interpuestas, bebió el artista. Sin embargo, el diseño general de las escenas junto a los pequeños detalles delatan el origen inspirador.

Tampoco resulta casual el hecho de que los arquetipos y las estampas que les son deudoras ilustrasen obras pertenecientes a los mismos géneros literarios o a géneros muy cercanos. El hecho de que algunas de las xilografías empleadas en las ediciones alemanas de la historia de Alejandro fueran reutilizadas en las crónicas troyanas posteriores no es casual. No se trata simplemente de que determinados grabados pudieran, por la escena que representaban, ilustrar pasajes de ambas obras. Además, ambos textos se consideraban de géneros afines e interesaban al mismo tipo de lector. Lo demuestra el hecho de que nos encontremos varios ejemplares en los que ambos están encuadernados juntos.[12]

Con el paso de los años y con el mayor número de referentes interpuestos, las similitudes entre las imágenes y su fuente última son cada vez más difusas y difíciles de detectar, pero es evidente que los modelos primigenios trascendieron las fronteras temporales, geográficas y genéricas. Baste contemplar *La batalla de San Romano*, tríptico realizado por Paolo Ucello a mediados del siglo XV o el grabado y el monumental lienzo dedicados por Charles le Brun, cómo no, a *Alejandro en la batalla del Gránico* a finales del siglo XVII, tres siglos después de la aparición de la historia de 1473 que el francés quizás nunca llegó a tener en sus manos.

BIBLIOGRAFÍA

Foulché-Delbosc, Raymond (1962), «Suma de las cosas marauillosas (Coronica del Çid Ruy Diaz-Sevilla 1498)», *Revue hispanique*, XXX, 316-418.

Griffin, Clive (1991), *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.

Hiersemann, Karl-Wilhelm (1934), *Gesamtkatalog der Wiegendruck, Band 6*, Leipzig, Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendruck.

Künast, Hans-Jörg (1997), «Dokumentation Augsburger Buchdrucker und Verleger 1205-1340», en Helmut Gier y Johannes Janota, eds., *Augsburger Buchdrucke und Verlagswesen. Von der Anfänger bis zur Gegenwart*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.

Presser, Helmut (1967), *Gutenberg*, Hamburg, Rowohlt.

Sanz Julián, María (2012), «*De Claris Mulieribus* de Boccaccio: de la edición de Ulm (1473) a la de Zaragoza (1494)», en Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, coords., *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, SEMYR, 897-907.

[12] En el ejemplar de la Universitätsbibliothek de Rostock (Signatura Cq-386), la edición de la *Historia Alexandri Magni* de 1486 comparte espacio con la *Gesta Romanorum* y una versión alemana de la *Historia destructionis Troiae* impresa por Husner en Estrasburgo.

Schorbach, Karl (1932), *Der Straßburger Frühdrucker Johann Mentelin (1458-1478): Studien zu seinem Leben und Werke*, Mainz, Veröffentlichungen der Gutenberg-Gesellschaft.

Schramm, Albert (1920), *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, *Bd. 2: Die Drucke von Günther Zainer in Augsburg*, Leipzig, Deutsches Museum für Buch und Schrift.

Schramm, Albert (1921*a*), *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, *Bd. 3: Die Drucke von Johann Baemler in Augsburg*, Leipzig, Deutsches Museum für Buch und Schrift.

Schramm, Albert (1921*b*), *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, *Bd. 4: Die Drucke von Anton Sorg in Augsburg*, Leipzig, Deutsches Museum für Buch und Schrift.

Schramm, Albert (1923), *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, *Bd. 5: Die Drucke von Johann Zainer in Ulm*, Leipzig, Deutsches Museum für Buch und Schrift.

Schramm, Albert (1936), *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, *Bd. 19: Die Strassburger Drucker: 1. Johann Mentelin, Heinrich Eggestein, Georg Husner, Heinrich Knoblochtzer (in Strassburg und Heidelberg), Martin Schott, Jakob Eber*, Leipzig, Deutsches Museum für Buch und Schrift.

Schramm, Albert (1937), *Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Bd. 20: Die Strassburger Drucker: 2 Johann Grüninger, Johann Prüss, Martin Flach, Peter Attendorn, Thomas Anshelm, Bartholomäus Kistler, Friedrich Ruch von Dumbach, Mathias Hupfuff, Wilhelm Schaffener, Johann Schott, Matthias Brant*, Leipzig, Deutsches Museum für Buch und Schrift.

Voullième, Ernst (1906), *Die Inkunabeln der Königlichen Bibliothek und der anderen Berliner Samm- lungen (Kunstgewerbemuseum, Kupferstichkabinet, Universitätsbibliothek, Graues Kloster, Joachimsthalsches Gymnasium usw.)*, Leipzig, Otto Harrassowitz.

VVAA (2016*a*), *INKA - Inkunabelkatalog deutscher Bibliotheken. UB Tübingen*, accesible en línea <http://www.inka.uni-tuebingen.de> [consultado el 28/08/2016].

VVAA (2016*b*), *ISCT, Incunabula Short Title Catalogue*, accesible en línea <http://www.bl.uk/catalogues/istc/index.html> [consultado el 28/08/2016].

DEVOCIÓN Y DEFENSA DE LA TRADICIÓN. UNA ESTAMPA DE LA VIRGEN DEL PILAR DE 1784*

Eliseo Serrano Martín

Una de las más significativa estampas de la Virgen del Pilar, entre las muchas que se editaron en los siglos XVIII y XIX, es, sin ninguna duda, la grabada por Vicente Galcerán y Alapont en Valencia en 1784 y dibujada por Matías Quevedo. Es seguro que resulta ser la más compleja en cuanto a su significado y desarrollo. Es también, en cierta medida, una estampa «de tesis», puesto que las imágenes grabadas y el texto que las acompaña ofrecen al poseedor o lector de la estampa una historia, no solo de la devoción, sino también de los argumentos que sostienen la tradición y asientan las teorías defendidas por los canónigos del Pilar. La estampa, grabada en aguafuerte y buril sobre papel avitelado, tiene un tamaño mayor de lo habitual: la huella del grabado es de 480 x 305 mm y según la emisión el tamaño de los soportes varía ligeramente. Se conocen ediciones en tinta azul y en tinta negra.[1] Fue grabada por un reconocido artista que tiene una amplia obra, pero no conocemos por qué fue grabada en Valencia ni por qué se le encomendó a este grabador. Sin duda tuvo que ser encargo desde Zaragoza y por persona o institución bien conocedora de la historia de la tradición legendaria y su evolución histórica, puesto que hace referencia a muchos libros y documentos manejados durante los años que duró el largo pleito entre las iglesias del Pilar y de la Seo. Y son los documentos esgrimidos por los capitulares del Pilar para argumentar su preeminencia sobre la catedral por el carácter apostólico de su iglesia y por apoyar a los canónigos de Santiago de Compostela en su pelea con Roma, con los cardenales Baronio y Bellarmino, negadores de la predicación jacobea en Hispania.

Sobre el origen del encargo, a diferencia de otras estampas, Luis Roy no da ninguna referencia y de la que dice que es un magnífico exponente de grabado académico.[2] Parecería raro que no estuviera en el entorno de la basílica, en unos momentos en que se reactivan peticiones de cara a ensanchar territorialmente la fiesta y se intensifica la devoción, sobre todo con el Rosario puesto en marcha desde julio de 1756 por Mariana Velilla y seis mujeres más, aunque

* Proyecto de Investigación HAR2014-52434-C5-2P. El autor forma parte del Grupo de Investigación Consolidado H33 BLANCAS.

[1] Roy Sinusía (2006: Catálogo, n.º 119, 472-474).

[2] Ibídem: 82.

será fray Antonio Garcés su verdadero impulsor.[3] Quizás en este mismo ambiente haya que situar una segunda edición —sin mención de la primera de 1680— del *Compendio de los milagros de la Virgen del Pilar* del canónigo Amada.[4]

La estampa debió tener gran difusión. Se anunciaba su venta en Madrid en el *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*: «estampa nueva de la Virgen del Pilar en pliego de marca mayor, dibujada por D. Matías Quevedo y grabada por don Vicente Galcerán y Alapont en Valencia: su precio 5 reales de vellón. Se vende en Madrid en Casa de Sotos, frente de San Ginés».[5]

Vicente Galcerán y Alapont (Valencia, 1726-1788)[6] fue hijo de Tomás Galcerán e Isabel Alapont, y aunque conocemos la mayor parte de su obra no disponemos de una biografía canónica ni de muchos datos sobre su vida. Sabemos que fue discípulo de Juan Bautista Ravanals y de Hipólito Rovira. A los once años grabó una estampa de san Vicente Ferrer, en 1750 llegó a Madrid donde el cabildo toledano le encargó que retocase unas láminas que había enviado desde Roma el cardenal Portocarrero, encargándose también de las láminas de varios libros, y en 1762 se incorpora a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como académico de mérito. Fue ilustrador de libros como la *Escuela de a caballo*[7] o *Espectáculo de la naturaleza o Conversaciones acerca de las particularidades de la Historia Natural*.[8] Dejó inacabadas las láminas para la *Iconología* de Ripa en la traducción de Orellana. Tiene una colección de retratos de los Reyes de España y grabados de temática religiosa entre los que destacan las estampas de santa Teresa y la Inmaculada (ambas dibujadas por Joseph Camarón), san Luis Gonzaga y esta de la Virgen del Pilar). Además, tiene catorce láminas de una «Monarquía Hebrea», portadas de libros, exlibris y otros retratos de personajes ilustres como el conde de Aranda o Juan Bautista Cervera, obispo de Canarias y después de Cádiz.[9] Ceán dice que grabó «hasta setecientas entre grandes, medianas y pequeñas».[10]

La estampa nos muestra una composición centrada por el Pilar y la Virgen sobre él, con dos grupos de personas y alegorías en los pies y un importante número de retratos enmarcados, con escenas de milagros de la Virgen e inscripciones diversas. A modo de pórtico, dos columnas jónicas de fuste liso sostienen un entablamento con escenas e inscripciones. Sobre las columnas, unas guirnaldas sostienen los retratos, lo mismo que varios ángeles en el centro de la composición. Este modelo tiene un gran desarrollo entre la estampa de devoción. Es importante ver cómo las estampas grandes pueden contar historias en pequeñas

[3] Ramón Solans (2014: 65 y ss.).

[4] Amada (1680; ed. 1796: 143-149, la nota en p. 147).

[5] *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid* (1784: 82).

[6] Carrete Parrondo (2009).

[7] Rodríguez Jordán (1751).

[8] Pluche (1753-1755).

[9] Páez (1981: 381-383).

[10] Ceán Bermúdez (1800: 152-153).

Grabado de la Virgen del Pilar, 1784.

viñetas que se suelen colocar en los márgenes, con la imagen de la Virgen o santo en el centro y una cartela explicativa en la parte inferior que recoge también, habitualmente, la autoría.[11] Vinculados al Pilar son bien conocidos los grabados que dan cuenta del milagro de Calanda con una disposición similar a la citada: en varias viñetas se cuenta —palabra e imagen— la historia del milagro y en el centro se sitúa la Virgen sobre el Pilar.

La estampa tiene como frontispicio una serie de escenas que recogen aspectos muy destacados por los autores de la literatura apologética sobre la venida de la Virgen, especialmente el milagro de Calanda, que flanquea a derecha e izquierda, la aparición de la Virgen del Portillo y san Voto y san Félix en San Juan de la Peña.

La Virgen del Portillo es una de las imágenes más veneradas en la ciudad durante la Edad Media y Moderna, y es una de las múltiples imágenes aparecidas, en este caso en la propia muralla de la ciudad tras el intento de los musulmanes de recuperarla en 1119. Alfonso I tomó la ciudad de Zaragoza a finales de 1118 y permitió que los musulmanes que quisieran quedarse pudieran hacerlo sin ser molestados, pagando los impuestos, y durante un año podían permanecer dentro de la ciudad y con su mezquita mayor, después debían irse al «arrabal de curtidores».[12] El monarca completó la conquista del resto del valle del Ebro, yendo primero hacia Tudela a comienzos de 1119, momento que aprovecharon un nutrido grupo de seguidores de los almorávides para lanzar una ofensiva contra la ciudad, abriendo un boquete en el muro occidental. Es en este momento cuando se produce, según escritos muy posteriores, la aparición de la Virgen rodeada de un gran resplandor, quien, acompañada de escuadrones de ángeles, detuvo la incursión mora, mientras los centinelas, alertados por el ruido de las armas y la potente luz, daban la voz de alarma. Cuando los cristianos llegaron al punto de la muralla lograron ver el prodigio de la derrota de los soldados moros, el triunfo de la Virgen y «para que nadie dudase, quién avía sido la causa de tan grande favor, y el instrumento de tan singular victoria, hallaron en el mismo Portillo del muro una imagen de María SS. la qual algunos conjeturan, que avía sido allí escondida en la pérdida de Zaragoza […] pero lo más seguro es (dize el M. R. P. M. Gracia) que fue, o fabricada de nuevo por la voluntad divina, o traída por los ángeles con la bendición del Hijo divino de María SS. que para eterno trofeo de tan grande victoria, se dignó, dexarla colocada en el muro dichoso de Zaragoza».[13] Dicho milagro es recogido por todos los autores que tratan las historias religiosas y eclesiásticas de la ciudad,[14] fechándolo en torno a marzo de 1119 y relatando cómo se construye primero un oratorio en ese Portillo (de ahí la advocación), colocando la imagen mirando hacia Zaragoza, la posterior edificación de una iglesia y un hospital de peregrinos y, finalmente, a comienzos del siglo XVIII, la construcción del templo que ha llegado a nuestros días. Al mismo tiempo, hay descripciones de la imagen que nos hablan del material

[11] Alarcón (1990: 269); Portús y Vega (1998).

[12] Lacarra (1978: 71-72).

[13] Faci (1739: Parte: Aragón dote de María Santísima: 17-18).

[14] Murillo (1616: trat. I, cap. 31); Blasco de Lanuza (1622: tom. I, lib. 2, c. Ultim.: 244-248).

(alabastro y no mármol) o de su hechura y mirada a todas partes.[15] Sin embargo, la imagen gótica conservada con la advocación de la Virgen del Portillo es de la primera mitad del siglo XV.[16] El que librase a la ciudad del peligro que suponía un nuevo sometimiento a los moros, un quebrantamiento de la religión católica, pesó mucho en la difusión de la advocación. No se debe olvidar que la identificación con la Virgen del Pilar nace de esa vinculación del nacimiento de la ciudad a la religión cristiana en la tradición pilarista y de un nuevo nacimiento a la religión cristiana motivado por los ataques musulmanes tras la toma de Zaragoza por las tropas cristianas del rey Alfonso el Batallador. En el texto del canónigo Amada queda perfectamente vinculado y organizado como el Milagro primero de la Virgen del Pilar, «y que este prodigio sea propio de nuestra Señora del Pilar, aunque lo calla la historia, lo publican las circunstancias del milagro», por crédito de devoción y culto, y por correspondencia a la nueva situación de conquista de la ciudad para los cristianos.[17]

En los flancos izquierdo y derecho de la estampa aparecen sendas imágenes del milagro de Calanda. En la de la izquierda se representa al protagonista, Miguel Pellicer, a quien unos ángeles le están restituyendo, en la noche del 29 de marzo de 1640, la pierna cortada unos años antes, mientras que en la derecha el rey Felipe IV está besando, en la corte, la pierna restituida. El milagro de Calanda tuvo un impacto importante en todo el orbe católico y fue utilizado como ariete contra el protestantismo y para los intereses del cabildo pilarista. La rápida difusión impresa en forma de carteles, libros y opúsculos, la decidida intervención del monarca Felipe IV, que se convirtió en impulsor de la ampliación del templo del Pilar, y los escritos de sor María Jesús de Ágreda ofreciendo una fecha exacta para la aparición de la Virgen en Zaragoza, lograron hacer imparable la devoción y la influencia política y religiosa del templo hasta el punto de que se formalizó la unión de los cabildos de la Seo y del Pilar. La importancia que el milagro tuvo como baluarte contrarreformista lo dejó claro el propio Amada en su compilación: «Paso al año 1640 en que vio España, y admiró Europa el Milagro, más estupendo y calificado que ha obrado Dios en muchos siglos, no sin grande aprovechamiento, en prueba de resurrección de la Carne, que niegan muchos hereges de nuestro tiempo en Inglaterra, Olanda y Alemania»,[18] al tiempo que expone el valor de los sacramentos; son más argumentos ante los herejes y significa el fortalecimiento de la ortodoxia, ya que de este modo se favorece al buen católico. Tras su viaje desde Valencia después del accidente, Miguel Pellicer dice haber confesado en el Pilar, y Amada escribe (pensando en el milagro) «por ser los sacramentos la más segura puerta para conseguir los favores de esta gran Reyna».[19]

Con el milagro hay un interés de la Monarquía por vincularlo a su política: hay una presentación del protagonista del milagro ante Felipe IV en la corte en 1641, y el 25 de octubre

[15] Andrés de Uztarroz (1644: 30).

[16] Ansón y Boloqui (2008: 270).

[17] Amada (1680; ed. 1796: 143-149, la nota en p. 147).

[18] Ibídem: 242.

[19] Ibídem: 281.

de 1643 sor María de Ágreda escribe al monarca instándole a visitar la capilla en Zaragoza. Unos años más tarde la toma de Barcelona (12/10/1652) se interpreta que lo ha sido por intercesión del Pilar, a pesar de las armas francesas (milagros 46 y 47 del *Compendio*).

Félix y Voto son dos hermanos que andaban cazando por el monte Pano en el año 720 cuando, persiguiendo a un ciervo, este último se despeñó, pero el caballo de Voto se posó lentamente en el fondo del barranco donde vio una cueva y dentro el cadáver de un ermitaño. De vuelta a Zaragoza vendieron todos sus bienes y se trasladaron a la cueva donde vivieron como ermitaños. Aquí surgió el reino de Aragón y están ambos hermanos en los primeros momentos, como caballeros cristianos. Algunas de las historias de San Juan de la Peña inciden en la vinculación de los hermanos con la Virgen del Pilar, como mozárabes que habitaban en Zaragoza «asidos fuertemente al seguro Pilar de su soberana patrona y piadosísima Reyna, estrechándose todos, por tocar aquel inmaculado asilo, y por caber todos dentro de el vuelo de su precioso Manto; y entre ellos, los dos queridos hermanos Voto y Félix».[20] Pero la invocación de Voto ante el peligro es a san Juan Bautista, advocación que finalmente tuvo el cenobio. Otras inciden en el carácter de monjes benedictinos en la iglesia de las Santas Masas de Zaragoza (Santa Engracia), tolerados por los moros durante la conquista pero perseguidos después, lo que forzaría su dispersión, llegando Voto y Félix a fundar el cenobio pinatense. Ambos son considerados, sin documento ni escritura alguna, abades de San Juan de la Peña, después de Juan de Atarés, el eremita cuyo cadáver encontró Voto en la cueva origen del monasterio.[21] El abad Briz defenderá en su voluminoso libro los orígenes e historia de los primeros siglos del reino de Aragón, vinculándolos con el Real Monasterio. Esta vinculación con el reino es lo que interesa al autor de la estampa para resaltar la imbricación de la Virgen del Pilar desde el primer momento. Y porque en el texto de la misma se afirma que fueron trasladados los documentos de las iglesias zaragozanas a San Juan de la Peña y que se quemaron. El gran incendio producido en San Juan de la Peña fue en 1675 y afectó de manera importante al panteón real. Carlos II, con aprobación de Roma, resolvió suspender la provisión de abadiado aplicando sus rentas para la reedificación del monasterio hasta 1705; a partir de esta fecha Felipe V prorrogó y concedió rentas y confirmó privilegios, aumentando la construcción.

Estas cuatro escenas corresponden a tres historias que están identificadas con sendos títulos bajo ellas. Y recorriendo el entablamento, una inscripción recuerda que veinte arzobispos, obispos y prelados han concedido 840 días de indulgencia a quienes rezaren un ave maría ante esta imagen. Uno de los fines de estas estampas de devoción es recordar el valor del rezo, transformado en indulgencias. En muchas de ellas se indica que la indulgencia se consigue rezando ante la imagen o su estampa.[22] El frontispicio está sostenido por dos grandes columnas jónicas de fuste liso sobre el que de una guirnalda helicoidal penden diversos retratos en marcos cuadrados, redondos y ovalados que representan benefactores del templo, bien por la vía de las limosnas, bien por el de redactores de bulas y decretos que favorecieron la

[20] Aldea (1748: 2).

[21] Briz Martínez (1620: 37 y ss.).

[22] Roy Sinusía (2002).

devoción o la construcción del templo barroco o defendieron la tradición jacobea y pilarista. Como benefactores con donaciones significativas destacan aquellos que lo hacen de alhajas y joyas, costumbre muy extendida en los templos marianos y que no en pocas ocasiones han servido, en subasta, para importantes aportaciones dinerarias con las que acometer obras en los edificios. En el caso del Pilar resultó muy significativa la subasta de alhajas del joyero de la Virgen en 1870, saliendo al mercado un buen número de piezas de gran importancia histórica y artística. Es bien conocido que una de las salas fuertes del Victoria and Albert Museum de Londres alberga una excelente colección proveniente, por compra entonces del Museo de South Kensington, de la citada subasta de 1870.[23] Entre esos donantes de alhajas, la estampa destaca el retrato del arzobispo Buruaga, Juan Sáenz de Buruaga (1707-1777), arzobispo de Zaragoza desde 1768 de quien el padre Lamberto de Zaragoza dice que donó una corona para la Virgen de 25 000 duros y una para el niño de 4000, ambas «labradas en la Corte de España».[24] El conde de Peralada ofreció otra corona de 4000 pesos, siendo este noble el que, en su testamento de 1725, donó a Felipe V el palacio del Coso que había pertenecido a los condes de Morata, y quien había nombrado ejecutor del proyecto de las cúpulas y linternas del Pilar a Domingo Yarza por esas mismas fechas. Un manto valorado en 50 000 pesos es el ofrecimiento del marqués de la Compuesta, Juan Rodrigo y Villalpando (1668-1741), título otorgado por Felipe V y benefactor de la biblioteca de Predicadores de San Ildefonso creada por él en 1740. Entre las más destacadas figura la joya donada por la reina Bárbara de Braganza, que con un valor de 65 000 pesos es posiblemente una de las ofrecidas al mariscal Lannes en la capitulación de Zaragoza en 1809; se habla de una joya entregada por la mujer de Fernando VI y que tenía 1900 brillantes.[25] Nobles como el duque de Abeiro, el marqués de Villalópez o María Teresa de Ballabriga que, cuando enviudó, se vino a vivir al palacio Zaporta de Zaragoza, o el propio Juan José de Austria, ofrecieron importantes alhajas, lo mismo que obispos como el de Lérida o Francisco Álvarez de Quiñones, obispo de Sigüenza. El arzobispo Francisco Ignacio Añoa y Busto (1684-1764), que dio 86 000 pesos para ayudar en la fábrica de la Santa Capilla y moriría un año antes de su finalización, se encuentra en el pie de la columna como un ejemplo de la importancia dada a este prelado con respecto a la renovación de la Santa Capilla. Estos ofrecimientos y estas limosnas son justificados con milagros obrados, con la devoción debida, el acrecentamiento y renovación de los templos y las Escrituras.[26] Dad limosna y quedará todo limpio en vosotros, pregona san Lucas;[27] y también la compra de estas estampas es una forma de ganar indulgencia.

[23] *Catálogo de las alhajas de la Santísima Virgen del Pilar de Zaragoza que con la debida autorización se enagenan en pública subasta para la continuación de las obras del mismo Santo Templo Metropolitano*, Zaragoza, 1870, citado por Arbeteta (1996: 113 y ss.); Oman (1967).

[24] Zaragoza (1785: la referencia biográfica del arzobispo en 192-197; a las coronas en 195).

[25] Las joyas fueron ofrecidas a Lannes por la Junta para ganarse a las nuevas autoridades francesas; véase Ramón Solans (2014: 110, n. 113). En el estudio de González Til (2013) se habla de dos de las joyas que aparecen en esta estampa, la de Bárbara de Braganza y la corona donada por el arzobispo Juan Sáenz de Buruaga.

[26] Amada (1680: Prólogo, s. f.).

[27] Lc, 11, 11: «Dad más bien limosna lo que tenéis y entonces será todo puro en vosotros».

En la estampa también se quiere destacar a aquellos que han tenido un papel importante en la Iglesia zaragozana y significativamente con el Pilar, ocupando las imágenes la parte central de la estampa a derecha e izquierda de la Virgen y sostenidas por cuatro ángeles que a su vez se encuentran unidos por una filacteria con la cita de Ec 24, «In plenitudine sanctorum detentio mea», en un pasaje en el que también se hace alusión a una columna de nubes como trono dentro de un capítulo que es un elogio de la sabiduría. Esa «en la plenitud de mi morada» hace referencia al propio templo, al lugar obligado en el texto de la tradición.[28]

Están cuidadosamente elegidos los personajes retratados en los seis marcos: aparecen los obispos zaragozanos san Valero (siglo IV) y san Braulio (siglo VII), el diácono Vicente, martirizado en Valencia en el siglo IV, y el obispo Tajón, prelado zaragozano que fue a Roma con encomienda real todavía no aclarada. La leyenda cuenta que tuvo una visión en la que se le mostró dónde estaban escondidos en Roma los *Morales* de Gregorio Magno, en cuyas páginas se encuentra el texto de la tradición pilarista, trayéndoselo a Zaragoza. El grabado incorpora una pequeña ave que vuela en dirección al obispo, simbolizando ese espíritu que alentó la revelación. El origen de los obispos y de la Iglesia zaragozana está en el óvalo que sostienen los dos ángeles de la izquierda de la estampa: Santiago, arrodillado con cayado y calabaza y que lo identifica como apóstol y patrón de España, y una alusión a los convertidos, aunque sin la iconografía habitual de los varones durmientes. Con estas cuatro imágenes el Pilar se apropia de la jerarquía episcopal de la mitra zaragozana, vinculada, según el texto «hallado» por Tajón en Roma, a la predicación de Santiago y *mutatis mutandi* preeminente (en el pleito que mantuvo siempre la basílica con la catedral de la Seo sobre la primacía) al ser de origen apostólico. Las otras cuatro imágenes enmarcadas en dos óvalos y dos tondos se refieren a santos cuyas reliquias no posee el Pilar, ya que son dos santos relacionados con la catedral, san Pedro Arbués[29] y santo Dominguito de Val,[30] el primero canónigo e inquisidor acuchillado en la propia catedral mientras rezaba y muerto unos días más tarde, en septiembre de 1485, y un niño (representado con hábito de monaguillo) martirizado por los judíos en el año 1250 pero revitalizado su culto a finales del siglo XVI. Los otros grabados representan uno a santa Engracia y el otro a los innumerables mártires, depositados en el pozo de reliquias de la basílica de las Santas Masas por un obispo Prudencio, que ciertas tradiciones lo identifican como obispo de Tarazona en torno al año 300,[31] pero de cuya cronología existen dudas. Algunos le sitúan a finales del siglo IV y principios del siglo V y hablan de cuatro Prudencios apócrifos, entre ellos el enterrador de los mártires.[32] Hay otro Prudencio, el autor

[28] Aunque ese versículo del *Eclesiástico* aparece en la Vulgata (Ec 24, 16, «Et radicavi in populo honorificato, et in parte Dei mei haereditas illius, et in plenitudine sanctorum detentio mea»), no se traduce en versiones castellanas, del mismo modo que la numeración de los versículos tampoco se corresponde.

[29] Blasco de Lanuza (1624); Gracián Salaberte (1690); García de Trasmera (1664).

[30] Andrés de Uztarroz (1643).

[31] Rodríguez (1685: 87).

[32] Fuente (1865: 86-113), sobre san Prudencio.

del *Peristephanon* o *Corona de los Mártires*,[33] en donde cantó a Engracia y a sus dieciocho compañeros de martirio. En ambos casos hacen referencia a uno de los episodios martiriales más significativos de la antigüedad por el que Zaragoza fue distinguida y señalada en la cristiandad. Santa Engracia fue jurada como patrona en el siglo XV compartiendo patronato con san Valero y, a partir de 1642, con la Virgen del Pilar. Un catálogo de mártires, antiguos y modernos, que avalaría, para los constructores de la estampa, la afirmación del texto de la tradición de núcleo importante de la fe que debe perdurar «hasta los siglos postreros sin que pueda contrastarla todo el poder del infierno». Junto a ellos el poder de obispos que siempre tuvieron en mente la ampliación del edificio y capilla de la Virgen a través de donaciones, bulas y decretos en beneficio de la piedad y devoción marianas.

Hay cuatro retratos más que avalarían para los autores e inductores de la estampa la firmeza de la tradición. Dos de ellos escribirían sobre la predicación jacobea: son los de san Jerónimo que confirmaría la venida de Santiago en su texto *In Isaiam*, c. 34 y san Isidoro en su libro sobre la vida y muerte de los santos padres del Viejo y Nuevo Testamento,[34] y los otros dos son dos papas que concederían indulgencia en 118 (Gelasio II) para la restauración del templo[35] y Calixto III, quien en 1456, según reza la inscripción en el retrato, confirma la venida de la Virgen y sus milagros, aunque lo que hace es conceder indulgencia a quienes contribuyeran económicamente a la restauración y mantenimiento de la capilla del Pilar y la aceptación, diplomática, *sicut accepimus*, «según lo hemos recibido».[36]

En el centro de la estampa se encuentran el pilar y la imagen de la Virgen sobre él, rodeada de resplandores que son versos de la letanía del rosario (los ocho primeros que la intitulan reina), con un conjunto de retratos enmarcados y leyendas que acompañan a cada uno de ellos. Al pie de la columna figura el retrato del arzobispo Añoa y Busto, gran mecenas de la Capilla de la Virgen en el siglo XVIII y los personajes clave para la concesión del rezo por parte de Inocencio XIII. Sobre dos cubos haciendo de basas se elevan dos columnas rematadas con capitel jónico, en la tradición clásica un orden asociado a lo femenino, aunque aquí los fustes no estén acanalados, sosteniendo un entablamento sobre el que corren, como ha quedado dicho, varias escenas separadas por *candelieri*. En ambas basas hay sendas inscripciones que recogen la primera norma de fe, creer solo y todo cuanto fue creído por todos, «quod semper ubique et ab omnibus, hoc certum est», y en la de la derecha recalca que Inocencio XIII ofrece el oficio en 1723 y que la Justicia vence a la envidia y a la necedad. Del conjunto hay una serie de detalles que llaman la atención, comenzando por la propia imagen, cuya esbeltez choca con la verdadera imagen, de escasa altura, apenas 36 cm y 14,5 de

[33] Díez de Aux (1619).

[34] Llorente (1591: 2, Sanctus Isidorus in lib. De vita & mort. Sanctor. Patr. Veter. & novitestamen. c. 73 & c. 83, de adventu S. Iacobi in Hispaniam, a. 630). Desde su publicación se convirtió en una enciclopedia a la que acudir para citar a los autores que escribieron sobre la predicación de Santiago en Hispania y, por tanto, los que lo hicieron sobre la tradición de la Virgen del Pilar.

[35] Ibídem: 6-7.

[36] Narbona y Magallón (2012).

anchura máxima, y aunque la Virgen se recoge el manto y el propio Niño lleva en su mano izquierda una paloma y con la derecha recoge también el manto, la corona de la Virgen aquí es cerrada finalizada en una pequeña cruz, mientras que en el original es abierta con remates floridos, aunque perdidos cuatro de ellos. Distintas estampas a lo largo de los siglos la han representado de ambas formas, e incluso sin corona; pero parece muy abundante la representación con corona cerrada en el siglo XVIII, en muchos grabados de este siglo y posteriores.[37] La columna lleva a mitad de su altura una cruz patada que también aparece en otros grabados desde el siglo XVI y muy claramente en todo tipo de representaciones artísticas desde el siglo XVIII. Los dos grupos que aparecen a derecha e izquierda de la columna, en el suelo del grabado, representan, a la izquierda a la «pía y antigua tradición» con un papa y un eclesiástico y una alegoría iluminada por el espíritu (la paloma de cuyo pico sale la filacteria que identifica la tradición), que lleva una portada clásica cuyas columnas son san Isidoro, Aimonio, Librana y el Misal Gótico y que sostienen un frontón triangular con afirmación de la tradición.[38] Al otro lado se encuentran Inocencio XIII, coronado con tiara papal, ofreciendo el decreto con el oficio propio de la Aparición al padre Cavero, que fue comisionado ante Roma para presentar la petición firmada por una gran cantidad de prelados. Se consiguió en 1723 y la escena representa el momento en que el papa tiende al padre Cavero un papel en donde figura la leyenda «oficio nuevo». La alegoría de la Justicia venciendo y encadenando a demonios con serpientes, que representan el argumento fabuloso y el argumento negativo, completa la historia del proceso seguido en torno a la tradición. Para los canónigos del Pilar, para los apologetas y defensores de la predicación santiaguista y sus derivados, la concesión del oficio por Inocencio XIII es de justicia porque se ha vencido a todo argumento falso y negativo con los sólidos principios de la pía y antigua tradición manifestadas con las limosnas, las bulas y los decretos papales, los privilegios reales, las obras de devotos escritores, todo puesto de manifiesto en esta estampa a través de las imágenes y de la tesis que desarrolla el texto que a modo de basamento sostiene todas las imágenes. Es la tradición la que vence a cualquier veleidad de crítica histórica que, desde finales del XVII y por influencia francesa fundamentalmente, comienza a expandirse por España de la mano de novatores e ilustrados. En el conjunto, en la parte izquierda, con los personajes y la inscripción del cubo, hay una reivindicación de la tradición vinculada a la fe y en la derecha es el triunfo de la Justicia con la concesión del oficio propio.

El largo texto, de diecinueve líneas, tiene un título, en versalitas, que no deja lugar a dudas del carácter reivindicativo de la misma: «la tradición de la venida de Santiago y Virgen del Pilar es cierta». Une ambas tradiciones porque la segunda no puede sobrevivir sin la primera; y hay que recordar que el debate sobre la predicación de Santiago que enfrentó a capitulares de Santiago, por un lado, y de Toledo y la Curia romana con Bellarmino y Baronio por otro, no citaba en ningún momento el templo del Pilar ni la tradición pilarista, entre otras cosas,

[37] Centellas (1995); Roy Sinusía (2006: 65-90; 1998); Alfaro (1980).

[38] Todos ellos, y los retratados en la estampa, son citados como argumento de la transmisión de la tradición legendaria de la venida de la Virgen del Pilar; véase Serrano (2014*a*).

porque de aceptarla, el templo del Pilar, como fundación jacobea, estaría por delante de todos los hispanos y de muchos romanos. En el siglo XVIII, tras 1720, las cosas estuvieron claras para la Iglesia española y romana: aceptaban el milagro pero pasaban de puntillas por la primacía fundacional; como habían hecho en no pocas ocasiones los canónigos de la Seo de Zaragoza. El texto recoge muchas de las cuestiones que visualmente se pueden percibir en la estampa: la actuación de papas, obispos, escritores y mártires. Esos son los argumentos. Pero por encima hay uno y es la misma tradición: «porque no se conoce otro principio; en dieciocho siglos no se dudó y 300 autores extranjeros la siguen». Y también porque la Historia guardada de 500 años dice ser cosa recibida de los mayores. Y si no hay documentos da igual: «la falta de instrumentos no importa pues san Braulio y Prudencio dicen se perdieron con los tiranos». También desliza que habría catálogos de obispos pero que con el traslado a San Juan de la Peña desaparecerían en el gran incendio de 1675. Enumera algunas referencias: san Isidoro, san Braulio y san Ildefonso, san Julián, arzobispo de Toledo, el rezo gótico, Prudencio, el monje Aimonio quien en el siglo IX la llama «madre de las demás iglesias», el obispo Librana, el papa Gelasio II… Sobre las cartas de Gregorio VII e Inocencio I se dice que nada prueban sobre la venida de san Pablo ni de Santiago; este último estaría en Hispania en el 38, que es el año en que san Pablo no lo encontró en Jerusalén. Quiere también rebatir la duda del cardenal Baronio, que acabó suprimiendo del Breviario la afirmación de que Santiago predicó en Hispania, indicando que la intervención del arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada en el IV Concilio Lateranense (1215) es falsa porque dice que nada se ve en las actas del Concilio; Honorio III no conoció al arzobispo toledano, siendo que estuvo, y quince días antes estaba el arzobispo en Arévalo firmando un privilegio. Finalmente Baronio, siguiendo instrucciones de Clemente VIII, mudó el Breviario y Urbano VIII en 1629 (*sic*) restableció las referencias a Santiago y la predicación en Hispania. Las discusiones entre impugnadores y defensores fue subiendo de nivel hasta el momento en que García de Loaysa en su *Collectio Conciliorum* de 1593 incorpora la impugnación de Jiménez de Rada, que sí estuvo en el citado Concilio.[39] Baronio hizo suyas las razones de Loaysa y enmendó el rezo cuando estuvo, comisionado por el papa Clemente VIII, al frente de la revisión del Breviario romano de Pío V. Por su parte Bellarmino mostraba su escepticismo con comentarios irónicos acerca de las pocas conversiones conseguidas por quien Cristo llamara Hijo del Trueno. Había, pues, una desautorización de las tradiciones jacobeas por dos de los pilares de la ortodoxia.

Parece claro que en la historia de la tradición y del templo se fueron mezclando textos doctrinales, legales y devocionales y que los canónigos emplearon todos los medios que tuvieron a su alcance para hacer avanzar la devoción y su poder usando su influencia en la corte, pero también los milagros, estampas, grabados, cartelones, comedias o certámenes literarios.[40] Y también se editaron una serie de textos que pueden considerarse los fundamentos de defensa de la tradición, especialmente la edición en latín de 1542 del texto intercalado

[39] Véanse Márquez Villanueva (2004: 316) y Rivera (1951).

[40] Egido (2015).

en los *Morales* de san Gregorio[41] y sus versiones castellanas del siglo XVII, el *Index* de 1591 de Bartolomé Llorente[42] y la *Fundación* de 1593 de Luis Díez de Aux[43] y sus ediciones resumidas del siglo XVII. Este siglo conocerá el patronazgo de la Virgen por parte de la ciudad de Zaragoza y del reino de Aragón, el milagro de Calanda de 1640 y la edificación del nuevo y grandioso templo del Pilar.

A finales del siglo XVII y comienzos del XVIII se reavivan las polémicas sobre la tradición jacobea que tanto interés despertó a comienzos del siglo XVII; y desde Roma el papa mandó suprimir en el rezo de la fiesta del santo la parte que decía que había venido a predicar a Hispania. Resulta bien conocido que el cardenal Cesare Baronio (1538-1607), el jesuita y también cardenal Roberto Bellarmino (1542-1621) y en especial Clemente VIII estaban convencidos del carácter apócrifo de la venida de Santiago a España, pero la diplomacia y la necesidad política de dar una respuesta satisfactoria en el sentido de reconocer una tradición española hizo que Baronio propusiese a la Comisión del Breviario en 1602 la fórmula acomodaticia «Que se dirigió a España y allí convirtió a algunos es tradición entre los de aquellas iglesias». No se volvería a modificar hasta Urbano VIII, cuando una nueva Comisión, en 1631, admitiría sin reservas la venida a España, «Después de la Ascensión del Señor a los cielos, predicó su divinidad en Judea y Samaria, donde condujo muchos a la fe. Luego, marchando a España, convirtió a algunos a Cristo, de entre los cuales siete, ordenados más tarde obispos por san Pedro, fueron los primeros que se dirigieron a España».[44] Aunque diplomáticamente la decisión de Baronio fuese presentada como una victoria de las posiciones hispanas, lo cierto es que para el mundo católico nunca volvió a ser lo que antes (quizás aquí habría que incluir los intentos por el patronazgo de Teresa de Jesús) y por ello siguieron presionando hasta 1631, porque «la obstinada resistencia de la corte romana a reformar su decisión había que vencerla a fuerza de pruebas y suministrarlas era un acto patriótico»,[45] aunque los alegatos estuvieran basados en «la vergonzante autoridad» de los falsos cronicones, pues todos, sin excepción, son favorables a la venida y predicación de Santiago.[46] Había que seguir peleando por una fiesta de primera clase, con rezo propio e influencia territorial, y para ello la diplomacia pilarista y cortesana seguirá desplegando su actividad en todos los frentes: en 1678 se pide a Roma el rezo con octava, firmando la súplica la ciudad de Zaragoza en 1685, repitiéndose en 1703 y 1720 y con el apoyo de importantes apellidos de la elite zaragozana y aragonesa. La Sagrada Congregación de la Rota respondió en 1694 que no había lugar a la concesión de lecciones propias, lo mismo que

[41] *Hic continetur quomodo et per quos edificata fuit ecclesia beate Maria Maioris et de Pilari civitatis Cesarauguste regni Aragonum*, Zaragoza, 1542.

[42] Llorente (1591).

[43] Díez de Aux (1593; ed. anotada en Serrano, 2014*a*: 233-270).

[44] Márquez Villanueva (2004: 317-319).

[45] Godoy Alcántara (1873: 136).

[46] Márquez Villanueva (2004: 319).

en 1704, y se rechazaba por basarse en falsos cronicones. Para contrarrestar eso el Cabildo hizo un catálogo de 180 autores que defendieron la tradición y lo presentaron por medio del mercedario padre Cavero al cardenal Orghi el año 1723, manteniendo controversias con el padre Lambertini y, finalmente, con el silencio impuesto inquisitorialmente en 1720, Inocencio XIII lo aprobó.[47]

La estampa y el texto responden al debate en torno a la predicación de Santiago y la venida de la Virgen. Se transforma en la tesis que hay que defender frente a los contrarios a la tradición, a los que se les niega la voz porque solo quedan reflejados en los argumentos negativos o argumentos falsos grabados de la estampa. La polémica en el siglo XVIII surge a raíz de la obra de Juan de Ferreras,[48] que provoca una inflexión en toda esta efervescencia pilarista porque añade más leña al fuego a través de las páginas que escribe sobre el primer cristianismo en la Península. En su parte segunda aseguraba que los cronicones de Máximo, Dextro y Luitprando eran falsos y negaba el carácter angélico de la capilla del Pilar. Y en el tomo VI se ratificó en sus críticas. Esta obra de referencia de Juan de Ferreras es sin ninguna duda la *Synopsis histórica cronológica de España: Formada de los autores seguros de buena fe* […].[49] Ferreras en el primer tomo criticó y consideró falsos los cronicones de Beroso, difundido por Juan de Viterbo, Dextro, Auberto y una lista de reyes de España tomada de un Juliano Diácono, griego de dudosa historicidad, y el tomo II incluye sendos capítulos sobre los autores falsos y supuestos, y de los historiadores y monumentos seguros de nuestra Historia, pretendiendo renovar las fuentes y olvidarse de los falsos cronicones.[50]

La predicación de Santiago significa que el cristianismo en la Península es de origen apostólico y que es una de las primeras naciones en conocer el cristianismo, con lo que supone de prestigio pero también de responsabilidad política, porque hay que defender un legado importante y se aprestaron a ello de manera significativa los reyes de España, sobre todo en el momento más álgido de la controversia, en los siglos modernos.

Pero además el problema se complica porque el primer templo mariano sería el del Pilar, por delante de otras basílicas marianas de Roma y más aún todo el problema se focalizará en la primacía por la catedralidad de Zaragoza: si el Pilar por ser fundación de la Virgen o la Seo como metropolitana tras la conquista de Zaragoza por las tropas cristianas de Alfonso I. Un gravísimo problema, un gravísimo pleito que tuvo enzarzados a los capitulares

[47] Risco (1775: 87 y ss.). Las fiestas por la concesión del oficio propio en 1723 fueron espectaculares y las recogió, junto con historias sobre la tradición, el secretario del Ayuntamiento zaragozano Juan Francisco Escuder (1724).

[48] Juan de Ferreras es un personaje muy significativo en las tres primeras décadas del siglo XVIII y sobre el que pivotan importantes polémicas, algunas motivadas por su posición privilegiada como bibliotecario real, cura de San Andrés y otros cargos cercanos a la corte. Para conocer su biografía y su bibliografía es necesario acudir a Valderas (2000). Uno de sus críticos, Francisco Berganza (1663-1738), escribió sobre su posición frente a los cronicones (*Ferreras convencido…,* 1729).

[49] Ferreras (1727). Esta polémica y los textos en los que se basa ya fueron estudiados en Serrano (2014*b*).

[50] Valderas (2000: 581).

de la Seo y del Pilar durante mucho tiempo y que se saldó salomónicamente con un único cabildo turnante. La polémica sobre la tumba de Santiago era ya vieja también en época de Ferreras.[51]

Los esfuerzos de la Iglesia zaragozana se redoblarán tras la aparición de un texto completamente contrario a la tradición pilarista. El *Examen de la Tradición de El Pilar*[52] es un texto anónimo [firmado por don Pedro Pablo y don Francisco Antonio, que es un seudónimo de Ferreras, y aun sin pie de imprenta ni fecha puede ser datado en 1720]. Todos los autores la dan como de Ferreras y comienza con «no hay cosa que más embarace el conocimiento de la verdad» y acaba con «la tenemos no solo por incierta sino por falsa…», y ya había puesto como título a un capítulo de este folleto «La tradición del Pilar ni es segura, ni verdadera».[53] Este texto produjo un auténtico revuelo en toda España, amplificado en Zaragoza por el hecho de tratarse de la basílica y de la devoción de la Virgen del Pilar y porque el cabildo demostró un interés importante por conseguir que el culto fuera universal, que tuviera rito y rezo y que definitivamente Roma sancionase la festividad.

Entre otros argumentos Ferreras afirma que el vicio que se halla en la Tradición es que en trece siglos no se halla contestada por autores seguros, y entre ellos cita a Prudencio y su *Peristephanon,* Juan de Arruego, López de la Casa, Francisco Bergara o Jacinto Segura, Nicolás Antonio, Mondéjar y Aguirre y añade al bibliotecario mayor (él mismo). Se cita la tradición en los *Morales*, incorporada en muchos libros posteriores, aunque critica que tiene un lenguaje no de la época y cita lugares que no habían surgido (hoy se sabe que es un añadido de finales del siglo XIII o comienzos del XIV) o que no podían los ángeles cantar maitines, hecho muy posterior a lo narrado. Decir que solo predicó en Zaragoza es mucho decir, pero decir que quedó allí la tradición por ser el lugar en que más discípulos convirtió y edificó la iglesia es responder con la conclusión.[54]

Otros problemas que aborda Ferreras son los silencios de algunos autores, la imagen que dejó sobre la columna la Virgen, si existieron licencias para la edificación de un templo o hubo tolerancia para una columna con una imagen sobre ella y que aparece en una ciudad romanizada, si el culto era público o particular y las diferentes bulas, tratados y privilegios, autores y censuras, milagros y revelaciones. Critica de manera especial al padre Arbiol, al que acusa de citar de mala fe, y a la monja De Ágreda, autora de fijar mediante revelación la fecha del año 40, oponiéndole otras revelaciones.

Son muchos años posteriores al suceso y no pueden tener autoridad, «porque la Historia no es materia de capricho, sino es cosa de hecho; y así, no se afianza sino en testigos fidedig-

[51] Rey (2006) y Márquez Villanueva (2004).

[52] Biblioteca Nacional de España [BNE]. Mss. 9501. *Examen de la Tradición de El Pilar*, s. l., s. i., s. d., [1720]. 19 páginas foliadas de distinta manera al resto del volumen: citaré por la foliación del impreso. En el volumen ocupa los ff. 9-18. Hay un manuscrito corregido y anotado entre los ff. 19-36 v.

[53] BNE. Mss. 9501. *Examen de la Tradición de El Pilar*: 9.

[54] Citando a Arruego (1653: 227): «empero responden con la conclusión, y suponen lo que deven provar».

nos que, o lo vieron, o bien informados de los cercanos, lo escribieron; con que confesamos que todos los autores lo escrivieron, siguiendo unos a otros sin examen ni prueba».[55]

Para cortar la posibilidad de que aparezcan textos y escritos polemizando, «seminario de sátyras, odios, contiendas, escándalo y turbación de conciencias», un edicto de la Inquisición firmado por el arzobispo de Toledo el 27 de agosto de 1720 prohibió todos los anónimos a favor o en contra so pena de excomunión y 200 ducados, y exigió que se retirase el libelo del *Examen* en ocho días. Pero no quedó ahí la cosa; el inquisidor recordó que el Santo Oficio en el *Índice* expurgatorio de 1707 mandó borrar la proposición de la misma duda sobre la venida de la Virgen en las *Obras* de Lorino, tras consultas de juristas y teólogos «que prohíben la ciencia de inflacción y inútil curiosidad, con tenacidad del propio juicio y sin el devido rendimiento a los verdaderamente sabios». La prohibición también alcanzó a la *Sinopsis histórica cronológica de España*, las partes II y VI debían ser expurgadas por un calificador del Santo Oficio que debía quitar o borrar las hojas en que trata la Tradición.

La estampa que nos ocupa se hace eco de todo ello, implícitamente, sin citarlo, al escoger los autores y argumentos que levantaron todo el entramado ideológico, de devoción y piedad, de poder e influencia del templo del Pilar, con su tradición legendaria de la aparición de la Virgen al Apóstol Santiago en Zaragoza a orillas del Ebro.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón, Concepción (1990), «La iconografía religiosa en el siglo XVIII», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLV, 248-277.

Aldea, Joaquín, *Rasgo breve de el heroico sucesso, que dio ocasión para que los dos nobles zaragozanos y amantissimos hermanos los santos Voto y Felix fundaran el real monasterio de san Juan de la Peña*…, Zaragoza, Francisco Moreno [s. d., pero 1748].

Alfaro, Emilio (1980), *Estampas de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, La Cadiera / CAI.

Amada, Joseph F. de, *Compendio de los milagros de nuestra señora del Pilar de Zaragoza*…, Zaragoza, Herederos de Agustín Verges, 1680. [Hay otra edición, por la que citaremos, Zaragoza, Oficina de Mariano Miedes, 1796].

Andrés de Uztarroz, Juan Francisco, *Historia de santo Domingo de Val, mártir cesaraugustano*, Zaragoza, Pedro Lanaja, 1643.

Andrés de Uztarroz, Juan Francisco, *Chronología de las imágenes aparecidas de Nuestra Señora en Aragón*…, Zaragoza, [s. n.], 1644. [Hay edición facsímil, Madrid, E. y P. Libros Antiguos, 1995].

[55] BNE. Mss. 9501. *Examen de la Tradición de El Pilar*: 16.

Ansón, Arturo, y Belén Boloqui (2008), «Zaragoza barroca», en *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento / IFC.

Arbeteta, Letizia (1996), «El alhajamiento de las imágenes marianas españolas», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LI, 2, 97-126.

Arruego, Juan de, *Cátedra episcopal de Zaragoza en el templo de San Salvador desde la primitiva iglesia y en el propio de su fundación al glorioso san Valero obispo y patrón de Zaragoza…,* Zaragoza, Diego Dormer, 1653.

Berganza, Francisco, *Ferreras convencido, con crítico desengaño, en el tribunal de los doctos, con los chronicones corregidos…*, Madrid, Imprenta de Francisco de Hierro, 1729.

Blasco de Lanuza,Vicencio, *Historias eclesiásticas y seculares de Aragón*, 2 tomos, Zaragoza, Juan de Bonilla, 1622. [Hay edición facsímil, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1995].

Blasco de Lanuza,Vicencio, *Historia de la vida, muerte y milagros del siervo de Dios Pedro Arbués…,* Zaragoza, Juan de Lanaja, 1624.

Briz Martínez, Juan, *Historia de la fundación y antigüedad de san Juan de la Peña y de los Reyes de Sobrarbe, Aragón y Navarra, que dieron principio a su real casa…,* Zaragoza, Juan de Lanaja, 1620.

Carrete Parrondo, Juan, ed. (2009), *Diccionario de grabadores y litógrafos que trabajaron en España, ss. XV-XIX. Diccionario_Grabadores 3 agosto_09.pdf*

Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo II, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 152-153.

Centellas, Ricardo (1995), «El poder de la imagen: iconografía de la Virgen del Pilar», en *El Pilar es la Columna. Historia de una devoción*, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Ayuntamiento de Zaragoza, 133-152.

Díez de Aux, Luis, *Fundación de la capilla y cámara angelical de Nuestra Señora del Pilar de la ciudad de Çaragoça*, Zaragoza, Miguel Ximeno, 1593. [Hay edición anotada en Serrano, 2014*a*: 233-270].

Díez de Aux, Luis, *Traducción de los himnos que hizo Aurelio Prudencio, a los ilustrísimos martyres san Laurencio, san Vicente, santa Engracia, san Lupercio y los demás innumerables que padecieron en la imperial ciudad de Çaragoça*, Zaragoza, Luis de Lanaja, 1619.

Egido, Aurora (2015), «Vestigios de la Zaragoza festiva y de su devoción mariana en el siglo XVII», estudio preliminar a Juan Bautista Felices de Cáceres, *Justa poética por la Virgen Santísima del Pilar. Celebración de su Insigne cofradía*, Zaragoza, Ayuntamiento.

Escuder, Juan Francisco, *Relacion historica y panegyrica de las fiestas que la ciudad de Zaragoza dispuso con motivo del decreto, en que la Santidad de Inocencio XIII concedio para todo este arzobispado, el Oficio propio de la Aparicion de Nuestra Señora del Pilar…,* Zaragoza,

Pasqual Bueno, 1724. [Edición facsímil, Zaragoza, Ayuntamiento, 1990, con introducción de Eliseo Serrano Martín].

Faci, Roque Alberto, *Aragón, reyno de Christo y dote de María Santísima, fundado sobre la columna inmóvil de nuestra Señora en su ciudad de Zaragoza*…, Zaragoza, Joseph Fort, 1739.

[Ferreras, Juan de, 1720], *Examen de la Tradición de El Pilar*, s. l., s. i., s. d., Biblioteca Nacional España [BNE]. Mss. 9501.

Ferreras, Juan de, *Historia de España. Parte diez y seis*, Madrid, [s. n., s. a., pero 1727].

Fuente, Vicente de la (1865), *España Sagrada, t. XLIV. La Santa Iglesia de Tarazona en sus estados antiguo y moderno*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.

García de Trasmera, Diego, *Epítome de la santa vida y redención de la gloriosa muerte del venerable Pedro de Arbués*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1664. [1.ª edición, 1647].

Godoy Alcántara, José (1873), *Historia de los falsos cronicones*, Madrid, Rivadeneyra.

González Til, Santiago (2013), *Esmeraldas y ceniza. El expolio del Pilar*, Zaragoza, Ayuntamiento / Asociación Los Sitios.

Gracián Salaberte, Juan, *Triunfo de la fe: vida y prodigios de san Pedro de Arbués*…, Zaragoza, Diego García, 1690.

Hic continetur quomodo et per quos edificata fuit ecclesia beate Maria Maioris et de Pilari civitatis Cesarauguste regni Aragonum, Zaragoza, 1542.

Lacarra, José M.ª (1978), *Alfonso el Batallador*, Zaragoza, Guara.

Llorente, Bartolomé, *Index auctorum qui de adventu sancto Iacobi Apostoli in Hispaniam…*, Caesaraugustae, apud Laurentius Robles, 1591.

Márquez Villanueva, Francisco (2004), *Santiago: trayectoria de un mito*, Barcelona, Bellaterra.

Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid, correspondiente al mes de mayo de 1784, Madrid, Imprenta Real.

Murillo, Fr. Diego, *Fundación milagrosa de la Capilla Angélica y Apostólica de la madre de Dios del Pilar y Excellencias de la imperial ciudad de Çaragoça…*, Barcelona, Sebastián Matevad, 1616.

Narbona, María, y Ana Isabel Magallón (2012), «La bula *Etsi propheta docente* de 1456 relativa a la Santa Capilla del Pilar. Nueva propuesta de transcripción y traducción», *Aragón en la Edad Media*, XXIII, 207-221.

Oman, Charles (1967), «The jewels of Our Lady of the Pilar at Saragossa», *Apollo*, junio de 1967, 400-406.

Páez, Elena (1981), *Repertorio de grabados españoles*, tomo I, Madrid, MEC, 381-383.

Pluche, Abad M., *Espectáculo de la Naturaleza o conversaciones acerca de las particularidades de la Historia Natural*, traducción de P. Estevan de Terreros y Pando, Madrid, Joaquín Ibarra, 1753-1755.

Portús, Javier, y Jesusa Vega (1998), *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Ramón Solans, F. Javier (2014), *La Virgen del Pilar dice… Usos políticos y nacionales de un culto mariano en la España contemporánea*, Zaragoza, PUZ.

Rey, Ofelia (2006), *Los mitos del Apóstol Santiago*, Santiago de Compostela, Nigratea.

Risco, Fr. Manuel, *España sagrada. Tomo XXX. Contiene el estado antiguo de la santa Iglesia de Zaragoza… su autor el P. Fr. Manuel Risco…,* Madrid, Imprenta de don Antonio de Sancha, 1775.

Rivera, Juan F. (1951), «Personajes hispánicos asistentes en 1215 al IV Concilio Laterano», *Hispania Sacra*, 4, 335-355.

Rodríguez, Fernando, *Breve compendio de las grandezas del reyno de Aragón*, Roma, Imprenta de la Reverenda Cámara Apostólica, 1685.

Rodríguez Jordán, Salvador, *Escuela de a caballo, dividida en tres tratados*…, Madrid, Gabriel Ramírez, 1751.

Roy Sinusía, Luis (1998), *Huellas del Pilar. Colección de grabados del cabildo metropolitano de Zaragoza*, Zaragoza, Cabildo Metropolitano.

Roy Sinusía, Luis (2002), «Grabados y estampas, cauce para la religiosidad popular», *Memoria ecclesiae*, XX, 359-397.

Roy Sinusía, Luis (2006), *El arte del grabado en Zaragoza durante los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, IFC.

Serrano, Eliseo (2014*a*), *El Pilar, la historia y la tradición. La obra erudita de Luis Díez de Aux (1562-ca. 1630*), Zaragoza, Mira.

Serrano, Eliseo (2014*b*), «*Silentium facite*. El final de la polémica y el discurso en torno a la Virgen del Pilar», *Hispania*, 248, 687-714.

Valderas, Alejandro (2000), *Bibliografía histórica leonesa: Juan de Ferreras García (1652-1735): estudio bio-bibliográfico*, León, Universidad.

Zaragoza, Fray Lamberto de, *Teatro histórico de las iglesias del Reino de Aragón,* tomo IV, Pamplona, viuda de José Miguel Ezquerro, 1785.

IDEAS REALES Y REALES IDEAS: ÉCFRASIS EN LA *PALESTRA NUMEROSA AUSTRIACA*

Almudena Vidorreta

«Poesía era, o pretendía ser, casi todo».
Aurora Egido, *Fronteras de la poesía en el Barroco*

El arte, poderoso instrumento de doctrina, ha sido históricamente esgrimido para amoldar mediante la admiración la voluntad de sus espectadores. Al igual que los monumentos arquitectónicos abruman a quienes los contemplan, o puede el cromatismo de un cuadro mover las pasiones del que observa, la poesía ha servido para impactar a todo tipo de audiencia. Puesto que «pintores y poetas siempre andan hermanados, como artífices que tienen un mismo arte», según el Pinciano, innumerables escritores pusieron su pluma al servicio de causas políticas o religiosas.[1] Su «atrevido pincel», tanto o más audaz sobre el papel que sobre el lienzo, pretendía agasajar a personajes cuya grandeza presentan a menudo como algo inaprensible, fieles al decoro.

Qué palabras tienen la capacidad de representar una imagen y cómo el lenguaje puede reproducirse por cauces iconográficos han sido preguntas constantes en la reflexión sobre el arte y su relación con la literatura, tan bien codificada por los retóricos desde la Antigüedad. A lo largo de estas páginas se analiza el alcance de dichos parámetros en un caso de encomio ecfrástico motivado por el asunto segundo de la *Palestra numerosa austriaca*, certamen literario celebrado en Huesca para conmemorar el matrimonio de Felipe IV y Mariana de Austria.[2] A él se presentaron numerosos poetas conocedores del potencial creativo de las metáforas de carácter pictórico cuyos ingenios no pudieron mantenerse al margen de las polémicas de su tiempo.[3] La función ideológica ensambla la estética de sus poemas con la

[1] López Pinciano (*Philosophia*, I: 169).

[2] No en vano se incluye un somero repaso de la historia del epitalamio como género procedente de Grecia en los preliminares de «Apoyo al certamen», que se presenta émulo de los cantos de Museo por las bodas de Leandro, u Ovidio en las de Orfeo, entre otros (Amada y Torregrosa, 1650: 2-3).

[3] Entre los participantes, numerosas mujeres (todas ellas recogidas en <www.bieses.net>), como destacó Marín (2013). Sobre la «fiebre pictórica» que afectaba a toda la sociedad, Sánchez Jiménez (2011: 15) y Cherry (1997). Efectivamente, como desarrollaremos aquí, «en algunos sonetos se recogen ideas de los tratadistas de pintura», según apuntó Pallarés (2001: 36).

propaganda regia y su magnitud significativa los convierte en paradigma del ejercicio retórico de la écfrasis, al tiempo que revelan mediante la palabra el manejo de teorías cognitivas y la expresión de técnicas plásticas en la considerada, para estos menesteres del retrato literario, «forma privilegiada del soneto».[4]

Al igual que en otros lugares de España, las justas poéticas y todo tipo de certámenes se convirtieron en frecuente reclamo de prestigio en Aragón para celebrar efemérides, eventos religiosos y festividades reales.[5] La *Palestra numerosa austriaca* tuvo lugar en Huesca en 1650, por cuyas calles había transitado hasta hacía poco Baltasar Gracián, amigo de Lastanosa, mecenas y coleccionista que formó parte del jurado.[6] El certamen fue financiado por Luis Abarca de Bolea (1617-1653), segundo marqués de Torres, que trabajó como gentilhombre de Felipe IV desde 1639. Los materiales resultantes fueron organizados y publicados por José Félix de Amada y Torregrosa, secretario del certamen, y vieron la luz bajo el sello de Juan Francisco de Larumbe, impresor de la Universidad de Huesca.

El libro se hizo eco de una serie de tópicos sobre el arte desde sus primeras páginas, en las que el recuerdo de Luis Vives aflora con esta idea que se le atribuye en el prólogo: «*Poema esse picturam loquentem, et picturae poema tacens*. Que todo es pintar, como querer».[7] Así dijo Plutarco que había sentenciado Simónides de Ceos, remedando el axioma horaciano de *ut pictura poesis,* que tan buenos frutos deparó en el Siglo de Oro.[8] «La pintura es poesía muda, y la poesía, pintura que habla», de manera que «los poetas se erigen en *traductores* de cuadros, en la medida en que poesía y pintura pretenden convertirse en una misma cosa».[9] Todo ello, tamizado por el efecto de los emblemas de Alciato, entre otras fuentes, se entrevé en la urdimbre de los innumerables lugares comunes con los que tan familiarizados estaban los letrados de aquel tiempo, cuyos ecos resuenan en la descripción de la *Palestra*.

Como en todo certamen poético que se precie, para la *Palestra numerosa austriaca* se propusieron una serie de temas y metros a los que habían de ceñirse los autores. Fueron ocho los «asumptos» de la convocatoria o «Cartel del certamen», desarrollados en sus consiguientes «Discursos parafrásticos»: el primero de ellos pretendía elogiar en forma de epigramas latinos la decisión del rey de casarse nuevamente para concebir un heredero al trono. El segundo (al que se dedican estas páginas) invitaba a la descripción, en forma de soneto, de los pensa-

[4] Civil (1998: 420).

[5] Véase Castro y Calvo (1937) y, entre otros trabajos de Aurora Egido sobre justas, certámenes y academias, su edición de la *Justa poética por la Virgen Santísima del Pilar,* a cuya bibliografía remitimos (Felices de Cáceres, 2015: XII y XIII). Marín (2013) reunió un índice de las justas poéticas celebradas en Aragón durante la primera mitad del XVII.

[6] Oltra (2000: 97) desarrolló este y otros aspectos, entre los que subraya que no participaron Gracián, fray Jerónimo de San José o Francisco de la Torre, del círculo de Lastanosa.

[7] Seguimos la edición de la *Palestra*, 1650, ¶¶2.

[8] Praz (1970: 4-5).

[9] López Pinciano (*Philosophia*, I: 168). Aurora Egido estudió dichas relaciones entre «la página y el lienzo», poesía y pintura, cuyo paradigma es la emblemática (1990: 164 y 1979: 13, de donde procede la cita). También, entre otros, Calvo Serraller (1991: 187-203).

mientos posibles del rey al observar un supuesto retrato de Mariana de Austria. El tercero, la imitación de la canción 28 de Petrarca, modelo común en otros certámenes del contexto.[10] El cuarto proponía la composición de cuatro décimas para glosar una copla relacionada con el blasón real, integrado por un águila y un león. El quinto, diez liras sobre el rey impaciente, que se adelanta disfrazado al encuentro amoroso con su enamorada. El sexto invita a la escritura de un romance jocoso de veinticinco coplas con las que se felicite a los reyes por su boda. El séptimo celebraría, en forma de diez octavas, un dogma de fe central para la configuración ideológica de la Monarquía Católica: la Inmaculada Concepción de la Virgen, a cuya devoción se brinda asimismo el octavo y último tema propuesto.

El segundo asunto se convirtió en uno de los más concurridos del certamen, con un total de treinta y cinco aspirantes a la obtención de una salvilla de plata, un sombrero de medio castor o unos guantes de ámbar (primero, segundo y tercer premio, respectivamente). Todos ellos blandieron su pluma para la composición de un soneto que describiera los pensamientos de Felipe IV al contemplar un supuesto retrato de su amada. El tema de la convocatoria es explicado con detalle en un apartado incluido en el libro, previo a la colección de poemas: los «Discursos parafrásticos sobre los siete asumptos». Sus líneas constituyen una verdadera compilación de imágenes y tópicos diseminados a lo largo de la treintena de sonetos:

> Hizo arbitros los ojos el Rei nuestro Señor de la hermosura de su amada Consorte Doña Mariana de Austria bosquejada en los cortos términos de un retrato, y con ser Iuezes fueron condenados a breve juizio. Promueve grandemente este Asumpto a describir los efectos que ocasionó en la Real Idea tan singular hermosura.[11]

La «Real Idea», esto es, la imaginación del Rey, será traducida al verso en los sonetos que describen no solamente el retrato imaginario que lograra despertar el amor de Felipe IV, sino también los efectos de su percepción en el interior de tan excepcional sujeto.

En cuanto a la unión de los reyes, el desarrollo de los acontecimientos tuvo especial trascendencia debido a las trágicas circunstancias con que se iniciaron los trámites. En 1644 había muerto Isabel de Borbón y Francia, primera esposa de Felipe IV, y dos años después falleció en Zaragoza su hijo, Baltasar Carlos. Dicha pérdida supuso la necesidad imperiosa de un nuevo heredero para el trono, que provocó que el rey viudo se casara con su sobrina, primeramente destinada a contraer matrimonio con el joven príncipe recientemente fallecido. Antes de que la ceremonia de ratificación tuviera lugar en 1649, se celebraron las capitulaciones matrimoniales en 1648, de manera que los retratos pudieron desempeñar una función clave durante la espera. Es muy significativo el papel de este tipo de objetos a lo largo de la Antigüedad y la temprana Modernidad, entre otras razones, con motivo de los enlaces pla-

[10] Por ejemplo, en un certamen de Tarazona, en 1622, se propone la canción 18 (Egido, 1984: 108 y 1978-1980).

[11] Téngase en cuenta que la «Relación del certamen» y los «Discvrsos parafrásticos» aparecen en páginas numeradas (hasta la p. 56), mientras que el cartel y los poemas están foliados (los sonetos del asunto segundo se encuentran en los fols. 16r y ss.). La cita es de la p. 25.

nificados. Los usos cortesanos del retrato cumplían esa función de representación mimética, además de constituir parte de los ajuares principescos con motivo de matrimonios regios, con valor privado y político al mismo tiempo. A falta de imágenes «reales», de fotografías aún no inventadas o de encuentros físicos no consumados, era habitual el envío mutuo de representaciones pictóricas de los futuros esposos.[12] Bien pudo ser este asunto remedo en clave lírica de una costumbre normalizada por la cortesanía.

Los antecedentes respecto a tales prácticas, así como la compleja situación en la que se encontraba el rey, serían del conocimiento de los súbditos que pudieron asistir como público al certamen, del mismo modo que por los poetas que en él participaron o los lectores del libro publicado. Existiera o no un referente físico, un cuadro al que aluden los escritores, algunos de ellos recurren a un léxico que refuerce el efectismo de su creación. Menudean los adjetivos destinados a la invención de una imagen realista, como puede verse en el primer terceto de Ioseph Serrano y Vélez: «Hallar PHILIPO al ver retrato cierto, / incierta gloria entre fauor esquiuo, / el gozo triste, y el naufragio en puerto» (fol. 17r).

En la primera parte de *El Criticón,* recuerda Gracián que «es el arte complemento de la naturaleza, y un otro segundo ser, que por extremo la hermosea, y aun pretende excederla en sus obras».[13] Tanto la *Palestra* como la genial obra graciana se hicieron eco de aquella idea inmortalizada por Plinio el Viejo, defensor de que el arte puede perfeccionar la naturaleza.[14] Su recuerdo permanece en la propuesta ecfrástica del asunto segundo, consistente en la composición poética a partir de un retrato imaginario que, no obstante, transmitiese la apariencia de algo verdadero, y aun sembrara duda y confusión, como puede leerse en la paráfrasis: «la inquietud curiosa de carear la copia con el original, por si deue más al arte, que a la naturaleza» (p. 28). Esta poesía muestra cierta preocupación del momento por los problemas de representación pictórica, complicada por las dificultades del lenguaje para la recreación mediante formas terrenales de lo ideal, así como de aprehender en palabras meros reflejos de las realidades tangibles.[15]

Cuando hablamos de las relaciones que se establecen entre las artes, predominan quienes apuntan que las visuales se han constituido en el modelo semiótico por excelencia con el

[12] Casos documentados en matrimonios como el de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla, o el del hermano de esta, Juan, y Margarita, hija de Maximiliano I, demuestran que «una de las funciones que el incipiente género del retrato jugaba en las cortes principescas de inicios del Renacimiento era precisamente la de servir de medio de reconocimiento del rostro de las personas reales que habían de contraer matrimonio: por esta razón el intercambio de imágenes entre diversas cortes era relativamente frecuente» (Checa, 2010: 135).

[13] Se trata del comienzo de la crisi octava sobre «Las maravillas de Artemia».

[14] En su *Historia natural,* el autor se refirió al enfrentamiento en el siglo III a. C. de los pintores griegos Zeuxis de Heraclea y Parrasio, anécdota recogida en la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía o en el *Arte de la pintura* de Pacheco. Zeuxis pintó unas uvas cuya perfección atrajo a los pájaros que deseaban picotearlas, lamentándose de haberlas plasmado mejor que al muchacho junto a ellas, que no logró espantar a las aves. El propio Zeuxis creyó después que las veladuras que cubrían un cuadro de Parrasio eran una cortina verdadera, y así reconoció su magisterio.

[15] De ello trataron Bergmann (1979: 20-21) y Orozco, que insistió en la centralidad del «elemento plástico-pictórico» de la poesía barroca (1947: 39).

devenir de los siglos, mientras que el artificio de la palabra parece haberse adaptado a ese modelo.[16] Pero la literatura es arte verbal, y la retórica, que aglutina normas y técnicas para el manejo de tal destreza, se convirtió desde la Antigüedad en una enseñanza primordial para la correcta elaboración de discursos con los que poder referirse después a todas las demás disciplinas. La supremacía de la poesía se acentúa en el Barroco, cuando «el principio aristotélico de la imitación poética», en palabras de Aurora Egido, «contribuyó a sobrevalorarla por encima de la historia, de la filosofía y de las otras ciencias».[17] Para su desarrollo no faltaban los métodos pedagógicos de tradición grecolatina, *Progymnasmatha,* entre los que se incluía el ejercicio de la *ekphrasis*. Teón, Hermógenes y Aftonio la definieron como un discurso descriptivo capaz de presentar «ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado». Esa representación había de lograr lo lingüísticamente imposible: apelando al sentido de la vista, el texto forja una imagen vívida en la mente de los oyentes, que pasan a convertirse, de este modo, en espectadores.[18]

En el ejercicio tradicional de la écfrasis, lo importante era el efectismo de la visión o *visio* percibida, en detrimento de la existencia de un referente real. *Visio* es el más antiguo de los términos para denominar el griego *phantasia,* junto con *imaginatio*. No es momento de repasar la historia de esta nomenclatura, pero cabe recordar que cuando Aristóteles empleó precisamente la idea de *phantasia* lo hizo para referirse a la formación de una visión verosímil, una representación realista.[19] La *phantasia,* acción de nuestra imaginación y memoria que Aristóteles asocia en *De anima* con la luz, puesto que la necesitamos para ver, nos permite la creación de imágenes o *phantasmata*; nuestro pensamiento no puede funcionar sin una imagen o *phantasma*, capaz de transformar las múltiples perspectivas de nuestra percepción sensible en una sensación única y totalizadora.[20]

La *ekphrasis* debe evocar dicha imagen mental o *phantasia* sin que el autor comparta necesariamente una imagen previa, una *visio,* con el resto del auditorio. El autor ha de visualizar previamente el objeto de su *ekphrasis,* según recuerda Quintiliano, para, a partir de su *visio* imaginaria, elaborar una *phantasia*. Esta, a su vez, si seguimos a Sócrates, engendra un discurso, en este caso un soneto, por el que la poesía crea imágenes perceptibles para el entendimiento, al igual que la pintura es percibida por los ojos.[21] Al penetrar en la memoria del público con un poema, el escritor activa los recuerdos de sus lectores, o de la audiencia

[16] Es argumento de Krieger (1992: 80).

[17] Egido (1990: 9).

[18] Teón, Hermógenes y Aftonio (*Ejercicios*: 136, 195 y 253, respectivamente); sobre el proceso, Webb (2009: 52-54).

[19] Aunque no sea hasta después de Quintiliano cuando la asociación entre la *phantasia* y lo irreal comience a emerger, para muchos autores, las connotaciones quiméricas del término fueron, incluso, más tempranas (Bottici, 2014: 21). San Agustín distingue la *visio,* o imagen que percibimos, de la *phantasia,* visión forjada en el entendimiento de cada individuo (*De Trinitate*, 11.2.3-5).

[20] Aristóteles (*Acerca del alma*: 429a-439a) y (*Acerca de la memoria*: 434a 9-10).

[21] Krieger (1992: 71).

durante la celebración de la *Palestra numerosa austriaca*, haciéndoles partícipes del certamen de una forma activa por medio de la escucha de las composiciones.

La écfrasis puede versar sobre el ejercicio mismo de la observación y constituir un texto metadiscursivo de dicho proceso. Su naturaleza literaria permite hacer lo que le está vedado a la pintura, ya que puede dar cuenta del objeto, pero, además, de los pensamientos por él evocados.[22] Así sucede precisamente en los poemas escritos con motivo del asunto segundo de la *Palestra*. Su propuesta constituye una invitación para describir la imaginación del rey, juntamente con el retrato imaginario de Mariana, y anima a los poetas a recrear la conversación que podría entablar el monarca con dicha pintura:

> quizá cogiendo el retrato, le diría: no sé quién es menos felice, ¡oh, retrato!, si tú en faltarte la vida para matar tan desalmadamente a quien más te ama, calificándote de ingrato, ó yo en tenerla, para sentir las heridas, que en mi lastimado coraçon executas, haziendo mas esfuerços a tus iras, quando aduiertes en mi mayores rendimientos. (p. 30)

La explicación del «asumpto segundo» incluye referentes como Cicerón, Virgilio o Platón. La utilidad de los retratos dentro de los planteamientos de este último radica en la posibilidad de representar la imagen de la amada ausente: «Este Nueuo Apolo, que amando las sombras de vn retrato, aunque herido de las luzes de el original, no pudo hallar la reciprocación, ni correspondencia en el retrato, ni en el original: en aquel, por faltarle el principio de la vida, en este, por la neutralidad originada de la distancia de lugar» (pp. 29-30). La imagen de la amada estaba inscrita previamente en el alma del enamorado, como cantaron Petrarca y Garcilaso. Así se establecen numerosos paralelismos con el cuadro, mera aproximación a la imagen real, como esboza también el primer cuarteto de fray Damián Ruiz: «En sucinto pinzel miró abreuiada / el Atlante español rara belleza; / rindiose a tal beldad tanta grandeza, / aunque en cortos matizes bosquexada» (fol. 22v). Más que «fiel traslado» es «simulacro», como puede leerse en el soneto de Diego Gómez Manrique:

Miró atento PHILIPO de MARIANA
el simulacro bello retratado,
y vínole al desseo tan pintado,
que toda resistencia fuera vana.
Imprimiósele Idea soberana
y quedó dibuxada en su cuidado,
la Idea del pinzel fue fiel traslado,
Retrato de belleza más que humana.
Dos Retratos gozó de su hermosura,
pero el del alma se lleuó la palma,
este tuuo en vencer mayor ventura.
Quedó al mirar aquel la vista en calma,
mas negando la vista a la pintura,
no mira ya, sino al que está en el alma. (fol. 24r)

[22] Véase Lessing (*Laocoön*: 99). Todo ello no resta eficacia al simbolismo de la pintura áurea (Gallego, 1972).

El retrato imaginado por los poetas recrea, en palabras como las de Iuana de Sierra, una «copia bella» (fol. 28v) de la imagen de Mariana, evocadora del amor verdadero en Felipe IV antes de su encuentro. Dicha unión se expresa de maneras muy diversas por parte de los participantes: el soneto de Ana Paciencia Ruiz recurre a la transformación de los amantes (fol. 25r);[23] Sebastián Pançano, al emblema del águila imperial, capaz de emprender su vuelo metafórico gracias al hipotético retrato, además de igualar la magnificencia del rey con la del único animal capaz de mirar al sol. La evocación del ave le permite, asimismo, recurrir a la alegoría de la caza amorosa y conjugarla con la imagen del corazón flechado:

> Buela, y penetra al pecho mas valiente
> el Aguila mayor del Austrio nido,
> con alas, que el pinzel le ha preuenido,
> con flechas que le dio su amor ardiente.
> Solo a PHILIPO, que su luz consiente,
> amante Linze cada linea ha sido,
> harpon alado, y rayo colorido,
> que le hiere, y abrasa dulcemente. (fol. 25v)

La eficacia de los colores visualizados es otro motivo reiterado, que da comienzo al soneto de Juan Francisco Andrés de Uztarroz: «Dibuxaron rectoricos colores / artificiosamente en líneas fieles» (fol. 16r). Se apela al poder evocador del cromatismo, como muestra el primer terceto de Martín Paniagua: «Colores viuos, que aunque estáis sin Alma / mudos dezís, el Alma de su dueño, / teniendo imperio en la del gran Monarca» (fol. 24v); o Isabel de Peralta: «Amor regio, pintor de los pintores, / […] / de un retrato en colores más fieles / registra con la vista los primores» (fol. 29r). La vivacidad transmitida por el retrato debiera de ser incuestionable desde el momento en que se plantea capaz de mover los afectos del rey, según se lee en el poema de Martín de Abarca y Bolea: «Suspenso en él admira perfecciones / de Diosa, en la que humana le ha fingido / el pinzel» (fol. 19r). Como resultado de la penetración de tan evocadoras imágenes a través de los ojos, los engranajes de la pasión se encargarían del resto del proceso. En estos términos lo explica Ioseph de Sierra: «Sea efecto de amor en sumo grado, / pues no queda que hazer, rindiendo viua, / lo que va de lo viuo a lo pintado», puesto que hiere «no con harpón común pleueya vida, / sí noble vida con beldad pintada» (fol. 22r).

Pareja dificultad parece albergar el intento de capturar la belleza inimitable de Mariana tanto en retrato pintado cuanto poético; así lo escribió José Abarca de Bolea: «Atreuida juzgó su Alteza el arte, / porque dar quiso igual a la hermosura, / a quien no se atreuió Naturaleza» (fol. 21v). Lo mismo puede leerse en el soneto de María Nieto:

> Qval lienço en que animó pinzel valiente,
> los reflexos del Sol, no su belleza,
> que preuino negar Naturaleza

[23] El tópico fue profusamente estudiado por Serés (1996).

natiua imitación resplandeciente.
Que el bosquexo feliz, mudo elocuente,
señala de sus rayos la grandeza,
persuadiendo eficaz con la destreza,
lo bello ser essencia, no accidente.
Assí en lámina Aurora la pintura,
del Sol de Austria, sin copia MARIANA,
Deidad al gran PHILIPO le asegura.
Con que absorto en la Idea soberana,
a los rasgos se entrega de luz pura,
con vista amante la razón vfana. (fol. 17v)

El atrevimiento del poeta, al tratar de recrear el retrato y describir, después, con palabras, lo inefable, es equivalente al del pintor que pretendiera reflejar con sus pinceles la grandeza del sol, o de la reina, semejantes en este caso. Solamente pueden ser «bosquejos», meras aproximaciones, tal y como se lee en varios sonetos. No ha de olvidarse el origen sagrado de la monarquía, que adquiere nuevas dimensiones al tener en cuenta la concepción tan extendida de que el arte constituye un reflejo de la «idea» divina.[24] La escritura y la pintura son un nuevo desafío ante el componente divino de la creación, en recuerdo del mito de Prometeo, que arrebató el fuego de los dioses. La grandeza de los reyes tan solo es comparable con la divinidad, sea «la deidad más bella» (Ana Paciencia Ruiz: fol. 25r) católica o pagana, como ejemplifica el soneto de Gabriel Herrando:

Lisonja muda del mejor sentido,
noche del Sol, asombro de Diana,
cortezas de Deidad en duda humana,
y en vn átomo el día más crecido.
Cifró un Pintor, y a ruegos de Cupido,
Prometeo de llama soberana,
alma infundió en la copia de MARIANA;
porque triunfasse amor de un Rei vencido. (fol. 20r)[25]

Las mismas ideas afloran en el soneto de José Navarro, que aporta nuevos matices al describir el sufrimiento del rey, consciente de que la imagen no era «real». El poema recoge el guante de una larga estirpe de ejemplos literarios sobre seres animados transformados en obras de arte, causando la angustia y la desesperación de los enamorados que no obtienen respuesta del artefacto al que increpan:[26]

[24] Bergmann (1979: 17-43) y Egido (1995: 166).

[25] Se recoge la idea en innumerables versos de la *Palestra*, como las liras de Pellicer para el asunto quinto: «Los Reyes, que Deidades / son en la potestad […]» (fol. 61r).

[26] Existen casos en los que se espera respuesta ante un comentario o un beso dado a la obra como si se tratara de un ser vivo (Eck, 2015: 13).

Atrevido pincel, que el sol ardiente
quisiste reducir a tus bosquejos,
si en sombras no idolatro, adoro en lejos
a quien dictó tus luces en su oriente.
El fuego, que en tus rayos se consiente,
luces dudosas son, rayos perplejos,
y en la llama que admiro en tus reflejos
se equivoca lo activo en lo luciente.
Cada matiz ofrece una centella,
porque pueda en su fuego peregrino
víctima del amor arder ufano.
Así al retrato de su esposa bella
se quejaba el monarca más divino,
la vez que pareció menos humano. (fol. 31v)[27]

La osadía de los poetas o lo engañoso de la representación artística son los tópicos más repetidos en los sonetos escritos para el asunto segundo de la *Palestra*. Sus metáforas pictóricas, puestas al servicio de los ideales regios, aspiran a dibujar con veracidad la real idea. Por medio de la retórica, el público asistente al certamen y los lectores del libro posterior no solamente imaginan al rey mirando un retrato, sino que también han de recrear, a partir del poema, la visión de Mariana construida en la imaginación del soberano. Cómplices indirectos de la mirada real, configuran su propia *phantasia* como si de la de Felipe IV se tratara. La poesía aproxima la audiencia a la monarquía haciendo sentir a los lectores cuán fuertes son sus vínculos con el enlace; se les hace partícipes de los engranajes del ejercicio del poder de la realeza mediante dicha unión gracias a los resortes de la palabra.

Los concursantes de la *Palestra numerosa austriaca* representan doblemente la imagen de la monarquía, con dos retratos ficcionales a un tiempo: el cuadro imaginario descrito en los sonetos para el asunto segundo, y la idea figurativa elaborada por un discurso político, reforzado gracias a eventos culturales como este. Así, sus sonetos constituyen un doble panegírico: celebran la boda real y el poder de Felipe IV con su estirpe futura, y exaltan los valores artísticos de la poesía por encima de la pintura, con la que tanto comparte.

BIBLIOGRAFÍA

Amada y Torregrosa, José Félix, *Palestra numerosa austriaca en la victoriosa ciudad de Huesca al augustísimo Consorcio de los Católicos Reyes de España, Don Felipe el Grande y Doña Mariana la ínclita*, Huesca, Juan Francisco de Larumbe, 1650.

[27] Versión modernizada para mi tesis doctoral, *Estudio y edición de las* Poesías varias *de José Navarro (1654)*, dirigida por Aurora Egido (Universidad de Zaragoza, 2014). Poco tiene que ver este poema con «Otra pintura del señor Ioseph Navarro», conservado en la Biblioteca Nacional de España (MSS/3884), que parodia los tradicionales retratos femeninos al describir, en tono burlesco, ojos, cejas y nariz de una mujer.

Andrés de Uztarroz, Juan Francisco, *Certamen poético que la Universidad de Zaragoza consagró al Arzobispo D. Pedro de Apaolaza en 1642,* ed. Á. San Vicente, introd. A. Egido, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1986.

Aristóteles, *Acerca de la memoria y de la reminiscencia*, ed. y trad. E. Croce y A. Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, 1987.

Aristóteles, *Acerca del alma*, ed. y trad. T. Calvo, Madrid, Gredos, 1988.

Bergmann, Emilie (1979), *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Harvard University Press.

Bottici, Chiara (2014), *Imaginal Politics. Images Beyond Imagination and the Imaginary*, New York, Columbia University Press.

Calvo Serraller, Francisco (1991), «El pincel y la palabra: una hermandad singular en el Barroco español», en J. Portús, ed., *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori, 187-203.

Castro y Calvo, José María (1937), *Justas poéticas aragonesas del siglo XVII*, Zaragoza, F. Martínez.

Checa, Fernando (2010), «Fiestas, bodas y regalos de matrimonio. Del tesoro principesco al inicio del coleccionismo artístico en las cortes habsbúrgicas de la época de Juana de Castilla», en M. Á. Zalama, dir., *Juana I en su Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid, Ayuntamiento de Tordesillas, 135-162.

Cherry, Peter (1997), «Seventeenth-Century Spanish Taste», en M. B. Burk y P. Cherry, eds., *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755,* I, Los Ángeles, Getty Institute, 1-107.

Civil, Pierre (1998), «*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: el poema al retrato grabado», en M.ª C. García y A. Cordón, eds., *Actas del IV Congreso de la AISO*, Alcalá, Universidad de Alcalá, I, 419-432.

Eck, Caroline van (2015), *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*, Berlín, Akademie Verlag; Leiden, Leiden University Press.

Egido, Aurora (1978-1980), «Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII», *Revista de Filología Española,* LX, 159-172.

Egido, Aurora (1979), «*Retratos de los reyes de Aragón» de Andrés de Uztarroz y otros poemas de academia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

Egido, Aurora (1982), *La fábrica de un auto sacramental: «Los encantos de la culpa»,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Egido, Aurora (1984), «Cartel de un certamen poético de los jesuitas en la ciudad de Tarazona (1622)», *Archivo de Filología Aragonesa,* 34-35, 103-119.

Egido, Aurora (1990), «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura», en *Fronteras de la poesía en el Barroco,* Barcelona, Crítica, 164-197.

Egido, Aurora (1995), *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía,* Kassel, Reichenberger.

Felices de Cáceres, Juan Bautista, *Justa poética por la Virgen Santísima del Pilar. Celebración de su Insigne Cofradía (Zaragoza, Diego de la Torre, 1629*), ed. facsímil e introd. A. Egido, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2015.

Gallego, Julián (1972), *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro,* Madrid, Aguilar.

Gracián, Baltasar, *Obras completas,* ed. Luis Sánchez Laílla, introd. Aurora Egido, Madrid, Espasa, 2001.

Krieger, Murray (1992), *Ekphrasis. The illusion of the Natural Sign,* Baltimore and London, The John Hopkins University Press.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, ed. y trad. Edward Allen McCormick, Indianápolis, Bobbs-Merril, 1962.

López Pinciano, Alonso, *Philosophia antigua poetica*, ed. Alfredo Carballo, Madrid, CSIC, 1973, 3 vols.

Marín Pina, M.ª Carmen (2013), «Los certámenes poéticos aragoneses del siglo XVII como espacio literario de sociabilidad femenina», *Bulletin Hispanique,* 115-1, 145-163.

Oltra Tomás, José Miguel (2000), «Un mundo para un certamen: aproximación a la *Palestra numerosa austriaca* de Huesca (1650)», en J. E. Laplana, ed., *La cultura del barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura: Actas del I y II Curso en torno a Lastanosa*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 93-110.

Orozco, Emilio (1947), *Temas del Barroco. De poesía y pintura,* Granada, Universidad de Granada.

Pallarés Ferrer, María José (2001), *La pintura en Huesca durante el siglo XVII,* Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.

Praz, Mario (1970), *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts,* Princeton, Princeton University Press.

Sánchez Jiménez, Antonio (2011), *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana.

Serés, Guillermo (1996), *La transformación de los amantes,* Barcelona, Crítica.

Teón, Hermógenes y Aftonio, *Ejercicios de retórica*, ed. y trad. M.ª D. Reche, Madrid, Gredos, 1991.

Vázquez Obrador, Jesús (1988), «Poesías en aragonés de la *Palestra numerosa austriaca* (Huesca, 1650): Estudio lingüístico», *Alazet. Revista de Filología,* 0, 153-190.

Webb, Ruth (2009), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rethorical Theory and Practice,* Farnham, England / Burlington, Ashgate.

«LA RAZÓN
ES AURORA».
ESTUDIOS EN HOMENAJE
A LA PROFESORA
AURORA EGIDO

HISPANOAMERICANA

DON QUIJOTE Y SANCHO DIALOGAN EN EL MÉXICO COLONIAL

Juan Antonio Frago

EL TEXTO

En la Biblioteca Nacional (BNE) obran dos corpus que en realidad constituyen variantes textuales de un mismo *Diálogo* quijotesco, el primero (B) publicado por Labertit (1969), que lo refirió como fechado al final en *Junio 10 de 1771*.[1] El segundo (A) no está datado, ni lleva el encabezamiento *Conversación 1.ª*, ni el colofón *Fin de la primera conversación*, pero los siguientes versos puestos en boca de Sancho sí parecen ser anuncio de más piezas dialogadas semejantes a esta:[2]

> Vuestra merced ha dicho ya en sustancia
> quanto decir pudiera mi ignorancia,
> y pues haora comienza a conocerse
> y no puede tan breve comprehenderse,
> dexemos el elogio, que ya indicia,
> hasta que el tiempo lo haga de justicia,
> que otra ocación, que assí nos encontremos,
> de lo que huviere havido trataremos (844-851).

En B falta el verso «a la expulsión y a toda violencia» (511), y el muy importante «de lo que huviere havido trataremos» (851), además de bastantes fragmentos de A, no siendo pocas las variantes de este texto que en B se adoptan. Por lo demás, aunque la fecha que

[1] BNE, Ms. 14497-11: *Oportuno encuentro del valiente manchego don Quixote con su escudero Sancho Panza en las riveras de México. Obra póstuma de los dos. Ynstrución de la precente historia*.

[2] BNE, Ms. 12930-24: *Oportuno encuentro del valiente manchego don Quixote con su escudero Sancho Panza en las riveras de México. Obra póstuma de los dos e instrucción de la presente historia. Guárdala del público para su duración un apassionado del asunto.* Este manuscrito lo publicó Castro Gutiérrez (1992), con modernización ortográfica, sin estudio del tema quijotesco ni de la cuestión lingüística. Tampoco hay referencia a estas cuestiones en la edición de Labertit, y escasas e imprecisas en lo lingüístico en anterior edición modernizada de todo el corpus al que dicha signatura concierne (Entrambasaguas, 1950). Solo con ligeros cambios en la puntuación y con la acentuación actual se mantiene el texto dieciochesco, que nombro *Diálogo*, con referencia numérica entre paréntesis de sus renglones citados, y remisión al correspondiente folio de las menciones de otras composiciones del manuscrito en que el coloquio quijotesco se incluye (*cfr*. 2.).

en B consta es 1771, su editor supone que la letra de la copia es de principios del siglo XX (Labertit, 1969: 577), pero a mi parecer debe de ser bastante anterior. También es traslado el manuscrito A, de composición claramente dieciochesca, y en el f. 3v del conjunto projesuítico del que forma parte puede leerse: «eruditíssima obra de la *Dignidad Cardenalicia* dada a luz este año de 1790». El quijotesco coloquio desde luego se escribió en torno a 1771, no solo porque esta datación figure en B, sino porque inmediatas son las referencias que sobre España en el poema se dan, porque Sancho dice «habrá que vine yo como sinco años» (26) y «que fui de miquelete a la Sonora» (75), coincidiendo con el arribo a Nueva España de José de Gálvez, quien sería nombrado marqués de la Sonora por su actuación en esta región norteña, con el cargo de visitador general (1765-1771), denostado por su protagonismo en la expulsión de los jesuitas. Por lo demás, la composición satírica y crítica da en presente los sucesos denunciados por Sancho: «pues toda la ciudad con razón *llora*, / *suspira*, se *deshace*, / y en solo su dolor se *satisface*» (478-480), que además menciona al «Señor Bucareli, virrey nuevo» (836), al cual don Quijote dedica sus elogios, efectivamente entronizado el año 1771 en el virreinato de Nueva España.[3]

El corpus B no presenta correcciones de lapsus relacionados con el seseo ni con el yeísmo, tampoco grafías yeístas como las de *hayando* o *prollectos* de A; no registra la anticuada ortografía de esta copia en formas como *enpezaré* y *honrra*, aún frecuentes en la escritura del XVIII, o la doble ese intervocálica, con numerosos casos en A. Por supuesto, este texto está más próximo al original y sin duda su copia se realizó en Nueva España, muy probablemente también la de B, aunque esta seguramente trasladada desde otro modelo, o más libremente, lo que parece confirmarse por algún que otro cotejo lingüístico entre ambas, y por la existencia de variantes como «ya no valen los *quixotes* / en España… » (A: 41-42), «ya no valen los *vigotes* / en España… » (B: 41-42), y «pues la bodega de la sacristía / lo más curioso y rico contenía» (A: 487-488), «mas la bodega de la sacristía / de azeite, vino y cera se cuvría» (B: 478-479).[4] Un dato más que abona la menor antigüedad de B es su aislado *vea usted* (563), que en A es *vea vuesa merced* (575); razones todas ellas que, sin prescindir de referencias comparativas, me hacen elegir para este estudio la copia de más antiguo fondo de una composición en silva de heptasílabos y endecasílabos aconsonantados en pareados (Entrambasaguas, 1950: 16), bien es verdad que con no pocas irregularidades métricas.

[3] De él dirá que «… es justo, es afable, es religioso, / es noble, distinguido y mui piadoso» (839-840), pues la expulsión y los trances más duros que la siguieron ya habían pasado, con el regreso a España del denostado visitador real José de Gálvez y la muerte del virrey marqués de Croix. Su sucesor, Antonio María Bucareli y Ursúa, no dejaría mal recuerdo en Nueva España, cuyo gobierno ocupó en 1771. Antes como gobernador de Buenos Aires había dirigido la expulsión en las misiones del Uruguay y del Paraná (Burrieza Sánchez, 2007: 521-524).

[4] Castro Gutiérrez (1992) no se ocupa de si el texto que edita es original o copia, ni hace mención de la fecha de 1790 que la explicación de sonetos arriba aducida contiene. En cuanto al manuscrito B, al modelo dieciochesco remiten grafías como las de *estoi, mui*, *yglecia, ynstrución, ayre, reyno, quando*, siempre con menor frecuencia que en A, o la ausencia del artículo determinado en «el día *de Corpus*» (430), y al español novohispano refieren sus referencias al seseo, entre ellas *agonisantes, destrosada, empesaré, prición, provición, sensilla*, igual que las construcciones sintácticas «*ya vmd.* me *metió* miedo» (799) y «que *ya yo* me *despido*» (834).

EL MARCO HISTÓRICO

La signatura de la BNE que incluye este *Diálogo* se refiere a un corpus en todo projesuítico, que comienza con dos sonetos, «¿Qué haremos sin los Padres que nos criaron?» y «El Rey lo determina, es soberano», como «Rasgo de gratitud, en debido sentimiento que hacía una musa mexicana en la expatriación de los PP. de la Sagrada Compañía de Jesús». Más otros dos que «escribía la misma musa… con arreglo de los principios del Derecho», cuyos primeros endecasílabos son «Mató Lucas a Juan, está provado» y «Pero el oído no puedo, estando oyendo», el primero demostrativo de un buen conocimiento en materia de procedimiento penal, el segundo contrario a las acusaciones que contra la Compañía se habían vertido. Siguen otros dos sonetos de encomio jesuítico y de lamento por la expulsión, además de un inciso en castellano con la citada mención de 1790 junto a un párrafo en italiano, también laudatorio. Continúan los iniciados «Compañía formada por varones» y «Válgaos Dios por jesuitas, que intervalos», escrito este por «un yngenio tlascalteco», que se reescribe con variantes al final del conjunto manuscrito, tras el *Diálogo*, y antes de este una composición de 87 cuartetas titulada «Llanto y despedida de la América septentrional, en el lamentable exterminio de todos sus religiosos jesuitas, acaecido en el año del Señor de 1767, de infeliz memoria. Obra póstuma del R. D. F. A. L.».

Entre 1771 y 1790 debieron de crearse estos textos, que se mueven en la misma línea ideológica y afectiva, todos ellos copiados por una misma mano en el corpus de la BNE. La copia es evidente por el aspecto lingüístico del conjunto, por sus correcciones y por el palmario «hoy *ya hases* destrosada» de uno de los sonetos (4r), por *yases*, y por grafías ya indicadas para A, como las de *honrra, assí, pasciencia, poscible*. Coinciden todas las piezas en este corpus reunidas en su línea argumental, la loa de los jesuitas y la condena de la drástica expatriación que sufrieron, así como en el anonimato de su autor, algo por demás comprensible dada la represión que acompañó a la expulsión, lo que ya apunta el primer soneto de la musa mexicana: «Pues con pérdida tanta ¿qué podremos / hacer, sino llorar su apartamiento? / Pues otro advitrio que este no tenemos» (1v).[5] Pero es en el *Diálogo* donde se ofrecen más noticias sobre esta cuestión central y otras circunstancias históricas.

Critica Sancho al visitador real, que en la corte «abogado fue de medio porte» (144), cruel en su entrada en la Sonora, dice que afrancesado y que a Nueva España llegó «mui pagado a aumentar el herario» (168), pero «doblando los derechos que debían / y las rentas que enteras se pagaban» (371-372), «y estancado el tavaco assí y sus usos, / en todo el Reyno corren sus abusos» (388-380). Con detalle se ocupa el anónimo autor de cómo fue la preparación del asalto a la Compañía «con seis mil o más fuziles… porque junta la tropa temor diera, y en su defensa el pueblo se abstuviera», y su violenta ejecución, así como en proclamar los méritos de los expulsos, «en lo predicador eran gusmanes», prudentes confesores, dedica-

[5] Ni siquiera sabemos cuántas plumas pergeñaron los originales copiados en este corpus, aunque seguramente se debe a partidarios de los expulsos, o quizá a algunos de estos fugados o ya en el destierro. La misma «musa mexicana» del segundo soneto (2r) puede suponer un medio de ocultación, dado que el poema descubre la familiaridad de quien lo escribió con la llevanza en juicio de las causas criminales.

dos a la enseñanza y al consuelo de enfermos, en fin, la suma de las mejores órdenes regulares (429-578). Incide en aspecto tan poco espiritual como fue la incautación de los cuantiosos bienes jesuíticos: «Fue igual el assalto y tropelía / en colegios y haciendas que tenía / en todos estos reynos y obispados» (473-475),[6] y particular énfasis pone en pormenorizar la crueldad represiva que acompañó a la expulsión (580-702).

En efecto, Sancho declara su miedo, pues «no quiero ser ahorcado todavía», que «por vando… en aquel propio día publicado se hizo callar a todos con gran ruido»,[7] llegándose a tener por grave crimen cualquier muestra de aprecio o de adhesión a los expatriados:

> y estimando estas señas por tumulto,
> el señor Galves castigó el insulto
> con muertes a docenas,
> con azotes, precidios y otras penas,
> con venderles sus tierras y sembrados
> sin justificación de ser culpados (625-630).[8]

El *Diálogo* encomia la labor educativa de los jesuitas, que a «ignorantes y niños enseñaban» y añora los colegios que tenían «en todos estos reynos y obispados», mérito que recuerda uno de los sonetos: «las escuelas dirán que sus doctores, / ylustres por su zelo sin segundo» (3r), su saber ensalzado en otro: «Ýnclita compañía, que exaltada / te viste en cortes y universidades, / de sabios siendo escuela respetada» (4r), y dos de las citadas cuartetas así rezan:

> ¿No era, pues, de Minerva
> la oliva más frondosa,
> tezoro de las ciencias
> y de las bellas letras fértil copia?
> ¿No eres en la eloquencia
> de Mercurio la boca,
> que con hilos de perlas
> las almas encadenas y apricionas? (6v).[9]

[6] Véase el dictamen fiscal firmado por Campomanes el 31 de diciembre de 1766 (Cejudo y Egido, 1977: 111-114). De la opulencia de los jesuitas en Nueva España, en parte debida a la exención en el pago de diezmos de que habían disfrutado, también se hacían eco personalidades extranjeras (Burrieza Sánchez, 2007: 276-277).

[7] El 25 de junio de 1767, día del extrañamiento, el virrey marqués de Croix publica el bando de expulsión, con órdenes para evitar tumultos y muestras de adhesión hacia los jesuitas; otro el 26 de noviembre prohibiendo toda conversación sobre la expulsión y los libelos infamatorios, y uno más el 2 de mayo de 1769 en el que llega a dictar pena de muerte contra la divulgación de una estampa de San Ignacio de Loyola, con alusión satírica sobre aquel destierro (Solano, 1994: 49).

[8] Hubo 85 ejecuciones por falta de acatamiento y centenares de condenas a prisión o al exilio (Burrieza Sánchez, 2007: 516). Para más datos sobre desórdenes y revueltas en Nueva España, véase Castro Gutiérrez (1990).

[9] Aspectos del quehacer científico de los jesuitas, también en el dominio novohispano, tratan los estudios reunidos por Millones Figueroa y Ledezma (2005).

Toma este coloquio quijotesco la defensa de la compañía de Jesús como causa para la crítica tanto contra la autoridad virreinal, como contra la excesiva dependencia económica de la Península y la preponderancia de los gachupines, en un creciente afianzamiento de la identidad criolla, hasta el punto de que «el valiente Manchego» iguala a los ultramarinos recién llegados a México con aquellos que en España adoptaban posturas consideradas extranjerizantes, las reformistas de Esquilache y el partido francófilo, cuando así responde a la pregunta de Sancho de «¿Por qué ha venido / su merced / a esta tierra?»:

> Porque hoi ayá el más atento yerra
> y con estar mandando malandrines,
> *los que son para España gachupines*,
> poner quise distancia de por medio
> y vine a acá buscando mi remedio (16-22).

Confirma el escudero que en el virreinato «iguales estamos» y don Quijote enumerará cambios que se habían producido «en España, que todo es mudanza», donde ya se burlaban de barbas y bigotes, y donde los hombres:

> ya traen encaxes, borla, redecilla,
> el zapato ajustado con las hevillas,
> ancho el calzón de tafetán y seda;
> por ser mujer cada uno en quanto pueda,
> ya usan catres cuviertos en campaña
> porque la tez el aire les empaña;
> trahen licores y bálzamo oloroso,
> no del de *Fierabrás* tan provechoso,
> y otras cosas, que si decir pudiera,
> con ser verdad quisá no se creyera.

Concluye don Quijote, «y este enfado de España me retira», con la correspondencia sanchesca «pues, señor, esto mismo acá se mira», y alusiones de uno y otro al francés y a «las flotas de la Francia» (35-71). La concreción histórica del *Diálogo* es verdaderamente sorprendente, de suerte que en la crítica hasta entran en danza las reformas urbanísticas, según Sancho dispendiosas para México: «ni a los gastos crecidos y excusados / de alamedas, garitas y empedrados», con «… providencias varias / para esto de imponer las necessarias», a lo que don Quijote replica: «en Madrid se gastaron muchos miles / en estas obras y otras más serviles» (724-761). Eran las de adecentamiento urbano que había impulsado Sabatini y que también se aplicaron en América. Un bando dado el 26 de octubre de 1769 por el marqués de Croix ordenaba el empedrado de algunas calles de la ciudad de México y que se construyeran escusados en las casas (Solano, 1994: 43).[10]

[10] En lo que al empedrado de las calles se refiere, hubo disposiciones anteriores, verbigracia: «Manzana que comprehende los límites que por los rumbos corresponde empedrar a la Santa Yglesia Catedral, con arreglo a el compromiso celebrado en el año 1760», *Planimetría de la ciudad de México con numeración de calles y manzanas, medición de las casas*

ECOS DEL *QUIJOTE* «EN LAS RIBERAS DE MÉXICO»

Se inicia el *Diálogo* con un Sancho sorprendido, «si me habla un muerto», y un don Quijote confundido al ver al escudero «en tierra tan distante y tan extraña» (5, 13), salvada la resurrección del caballero andante con el artificio de que su «espíritu azañudo» y su «juicio según el tiempo abona…, trasferido a otra perzona» (6-8). Precede a la forzada presentación del figurado encuentro, un primer verso, «¿Adónde bueno, Sancho amigo?», de acusada impronta cervantina (II, 3 y *Rinconete,* para el adverbio).[11] Seguirán los *malandrines* (19), malos gobernantes de España, «el *brazo fuerte* de su merced» (35), los *gigantones* (39), en el texto cervantino *gigantazo* también en boca de Sancho (I, 29), y el *bálsamo de Fierabrás* (63). Recuerdan pasajes y temas cervantinos estas citas que siguen, en palabras de don Quijote: «que algún *follón encantador* es ese» (163), «no entiendo, Sancho, tu *fracismo* errado» (730), «que eres *discreto*, Sancho, ya imagino, / nunca en casa pasaste de pollino» (274-275), «*discreto* estás» (541), «habla, que ya te escucho» (800), «no sufre más mi antigua *fantazía*, / ni tanto cupo en ella con ser mía, / ni huvo en el mundo *caballero andante* / que *acometa a abentura* semejante» (644-647). De Sancho: «que Dios a mí me entiende y yo me entiendo» (410), «en eso no me meto» (532), «que su merced es un diablo y que entiende mui bien quanto yo hablo» (742-743), «… me abstengo / de contar otras que retengo / acá *para mi sayo*» (776-778). Sin que falte la mención del agüero, que en el *Quijote* tanta enjundia temática tuvo, así, dicho por Sancho: «Yo pienso poco y malo y con *agüero*» (406).

De los episodios del *Quijote* no podía faltar la mención al baratario:

DQ: ¿Que no ha havido virrey que vea este exceso?

S: Sí lo ha havido, la gracia ha estado en esso,
que siendo el virrey bueno y mui humano,
ha sacado las brazas con su mano.
Como allá en mi gobierno hazía conmigo
el doctor Pedro Recio, este su amigo
ha echo con el virrey y está mui ancho
en que el virrey también le fue un buen Sancho (198-205).

Y adoptada está la aventura de Sierra Morena (I, 23-24):

de cada una y estados que manifiestan las que componen cada cuartel, los nombres de sus dueños y el importe de medio real al año con que debían contribuir para coste de empedrados (BNE, Ms. 8671, 1r). Con toda probabilidad es la arriba referida de 1769 la que al *Diálogo* conviene por lo que tiene de mayor proximidad en el tiempo, aunque por otro lado ya era tradición relacionar el empedrado de las calles con la corrupción, según esta denuncia que en el *Baratillo* novohispano de 1734 se hacía: «que aun de día es menester ir mirando por dónde guían, por los malos empedrados, sin embargo de que se paga por ellos triplicado de lo que costaron, si se hiziessen como se debían hazer para que durasen» (BNE, Ms. 1953, 57r).

[11] El don Quijote criollizado a su escudero además de «Sancho amigo» (*Quijote*, 1, 349), lo llamará «Sancho hijo» (159), «hombre del demonio» (322), «hombre del diablo» (583, 701), «majadero» (405: *Quijote*, II, 31). Y la llamada a la prudencia del caballero andante original a su escudero, «no más, Sancho…, *tente* en buenas y no te dexes caer» (II, 20), se reproduce en el coloquio mexicano «*tente*, que si hablas del obispo santo / de la Puebla, no quiero saber tanto» (808-809). Claro es que en A no falta el por entonces asendereado *quijote* hecho nombre común: «ya no valen los *quixotes* en España» (41-42).

a excepción de los nobles escuderos,
que para ellos se hicieron los dineros
según la ley de caballero andante,
como en Sierra Morena, que, observante,
me dio vuesa merced ciertos doblones
aun hayando a Cardenio sin calzones (688-693).

El texto de Cervantes estaba bien leído y trillado por el anónimo autor, como las anteriores menciones prueban, y sobre todo es destacable cómo el asunto quijotesco se asume en argumentario del planteamiento projesuítico y de crítica criolla que informa esta composición dialogada. Así cuando don Quijote le pregunta a Sancho si el aludido visitador real «se sirve solo o tiene su escudero», y este responde que «tiene varios y todos son tratados / por cavalleros nobles, no por criados», en referencia a sus corífeos, el primero de los cuales era un Machado:

que dicen que, en secreto, es grande pieza,
secretario no más havía sonado,
y hoi hasta el Virreynato se ha internado;
él lleva las alforjas y confianzas,
no montado en pollino, en esperanzas,
con sobervia tan vana y tal desbroche,
que seis cavallos tiran de su coche (648-659).

En cuanto a la lengua, don Quijote recibe del escudero el tratamiento de *vuestra merced* y *su merced*, con un único desliz al comienzo, «¿Por qué de España *has huído*?» (15), mientras que el caballero siempre se dirije a Sancho con tuteo, y la imitación del original se extiende al muy frecuente *aqueste* del *Diálogo*, que así recuerda la fabla caballeresca. Salvo por la variedad novohispana de todo el corpus, lo lingüísticamente marcado solo aparece en intervenciones de Sancho, no muchas, pues su lengua es de igual nivel sociocultural que la de su señor, con expresiones como «ylustríssimo ha sido, o ilustrado» (152), «me explicaré en un símil figurado» (588), «todo mal pintado y al temple de su antojo figurado» (639-640), «resuma su merced el silogismo» (857).[12]

[12] La constatación de un seseo generalizado, que por otro lado documentos muy anteriores atestiguan, se comprueba en los numerosos trueques de *s* con *c* y *z*, cuya alta frecuencia indica que el autor o el copista efectivamente no pertenecía a los círculos más cultos, en los que si tales deslices no eran raros, tampoco se producían con abundancia igual a la del *Diálogo*, esto contando con que también hay casos de correcciones, como las de *asote* por *azote* (628), *certesa* por *certeza* (641), *ciendo* por *siendo* (200), y *penzamientos* igualmente con *s* superpuesta a la cacográfica *z* (439), etc. Respecto de las líquidas implosivas, la neutralización de /-r, -l/ está en *er cesso* 'el seso' (155), enmendado con una *l* superpuesta a *r*, y *leatad* 'lealtad' tiene varios registros (215, 237, 268, 270, 287). Muy significativo lingüística y socioculturalmente es el tratamiento del yeísmo en este texto, cuyas correspondientes cacografías eran las de mayor rechazo, mucho más que las del seseo. En intervenciones de don Quijote solo se encuentra un *hayá* 'allá' (18), y en las de Sancho otro *hayá* (537), *hayando* (693), *prollectos* (703), alternante con *proyectos* (704), *valla* 'vaya' 326, *vasayos* (383), además de lapsus yeístas corregidos con *ll* sobre *y* en la copia A, como son los de *caye* (751), *hayaban* (342), *hayaron* (484), *yegado* (122), y aunque la parte textual del escudero es más extensa, no ya por el modismo fonético sino por lo que es su expresión ortográfica y lo que en ella se encierra de diferenciación sociocultural, parece que con este cúmulo de lapsus se marca

Algún ligero juego semántico se observa, siempre en palabras de Sancho, el *visitador* (real) que «*a nadie ha visitado*» (145-146), o el único empleo de voz escatológica, cuando don Quijote se refiere a las necesarias que se hacían en Madrid y concluye: «un espíritu anima estos proyectos, / de un espíritu sale tanto exceso» (763-764), continuando el escudero: «A espíritu de mierda me huele esso, / dispense su merced la cortezía, / que la atención en esto es porquería» (765-767), *caca* en el correspondiente lugar de la copia B. Quizá solo por indicar la tópica torpeza de Sancho, está *mercenarios* por *mercedarios* en la lista de las más renombradas órdenes regulares con las que se compara a la Compañía (559-570), alteración léxica que desde mucho antes con alguna frecuencia se halla en fuentes indianas, con clara intención peyorativa en Huamán Poma de Ayala. Y lo lingüísticamente marcado, por popular o vulgar, en una obra alejada de lo inculto, se hallan *imbió* (132), *labirinto* (329), *dizque* (145), *habemos*, «si por daños lo *havemos*» (28), *haiga* (134, 135, 729), notable vulgarismo en la época,[13] *de antes* 'antes' (179), en el léxico seguramente *lucho* por *ducho*: «enpezaré, que en esto no estoi *lucho*» (801).[14]

UN SANCHO PANZA CRIOLLO Y ANTIGACHUPÍN

De principio a fin en el *Diálogo* se evidencia la criollización de sus dos principales personajes, fenómeno que en América se dio con todo lo llegado de España (lengua, arquitectura, gastronomía, folclore, etc.), cuando se hizo propio y se modeló con peculiares rasgos ultramarinos. En este caso más propiamente había que hablar simplemente de figuras criollas, con un convencional arribo de las dos a las «riberas de México», donde su despedida no es para hacer el tornaviaje. Don Quijote se muestra contrario al chapetón cuando identifica

el habla del escudero, como efectivamente fue medio para la caracterización de personajes en textos mexicanos de la época (Frago, 2012: 77-78).

Aparte de los usos populares puestos en boca de Sancho (*cfr*. 3., notas 13, 14), es reseñable la sistemática y frecuente sinéresis de *crer* 'creer', muestra de la fuerte tendencia antihiática del español americano, el empleo de *cosa* por el pronominal *nada*, «no servir de *cosa*» (285), la pronominalización verbal en *desaparecerse*, «que *se desaparecieron* porque hablaron» (209), la forma *-ra* como condicional, «¿milagro *fuera* haver dado mil causas?», «¿qué *hiciera* si advirtiera…?» (526, 592), el continuo registro de *acá*, ningún *aquí*, el adverbial *no más*, «pues por hablar *no más*…», «secretario *no más* avía sonado» (599, 654), el adjetivo adverbializado, «y no puede tan *breve* comprehenderse» (847). En cuanto al léxico, para la época es reseñable el casi total predominio de *advitrio* sobre el ocasional *arvitrio*, al revés de lo que la copia B ofrece, el apego al sufijo *-udo*, «espíritu *azañudo*» (6), y al diminutivo *-ito*, «eso estoi esperando *tamañito*» (869); *payo* 'campesino aldeano' (779) y *lucho* (*cfr*. n. 14). Naturalmente, como la copia de todo el corpus de la BNE con signatura Mss. 12930-24 es de la misma mano, los demás textos que incluye presentan afinidades con el *Diálogo*, así en sus contados y menos frecuentes deslices yeístas: solo los rectificados *callendo* (3v) y *hayaron* (8r), también con dos únicas enmiendas del seseo, los retocados *desasona* (5r) y *ciglo* (7v).

[13] Cuando era habitual que *haya* fuera de los personajes cultos y *haiga* de los incultos, si se trataba de marcar las diferencias diastráticas (Frago, 2012: 83), como ocurría con el contraste de *llevar* y *yevar* (*cfr*. n. 12).

[14] Señala Santamaría que «es barbarismo que solo se oye en el pueblo bajo» (1978[3]: 668), y no obstante que también Corominas y Pascual digan que *lucho* se encuentra en Colombia, México, Cuba y Argentina (1980-1991: II, 527), no lo registra la Asociación de Academias de la Lengua Española (2010). Y, como tantas veces sucede, el americanismo tiene precedencias, o coincidencias, andaluza (Alvar Ezquerra, 2000: 485) y canaria (Corrales, Corbella y Álvarez, 1996[2]: 1715).

con los gachupines a los extranjeros que influyen en la corte (20), y en sus manifestaciones de apoyo a las opiniones de Sancho; pero es este quien lleva el peso de la crítica contra el reformismo borbónico, el más duro y expeditivo en sus condenas, el que asume el protagonismo de la masa popular creyente, y quizá más de una influyente minoría criolla que se sentía preterida por los que consideraba advenedizos, aunque exculpa al monarca, «no siempre estas cosas el rey sabe» (221), al que si mucha lealtad se guarda en España, «es mayor aquesta» de los mexicanos (237-238).

Denuncia Sancho el exorbitante costo de la burocracia de los nuevos tiempos, «cuestan al rey los gastos de este oficio / más que lo que ha de darle el beneficio» (186-187), la corrupción, «que las limpias de calles que costaban / como siete mil pessos hoy passaban / de veinte mui cumplidos» (710-712), el demasiado gasto «en la que vino al Reyno tropa ociosa» (722), y las pesadas gabelas «en el pan, en el maíz y aun en las velas» (719). Pero sobre todo se queja de las cortapisas que para el desarrollo novohispano suponía la estricta dependencia comercial y administrativa de la metrópoli:

> ¿Hai nación en el mundo a quien suceda
> lo que a esta, que no pueda
> emplear su advitrio, su trabajo o maña,
> que todo es contravando para España? (240-243).

En definitiva, este Sancho redivivo defiende que los nativos, y no los ultramarinos, tengan en sus manos el poder que los libraría de su postración:

> Los países se han servido
> de los que allí han nacido,
> pero los que aquí nacen
> a estar ociosos por destino se hacen.
> Ella fuera gran vida,
> si de España traxeran la comida
> a estos pobres yndianos, o les dieran
> virtud de no comer, ¡qué buenos fueran! (258-264).

Actitud del criollo combativo, sorprendido de que ante «… tanto agravio / a ninguno se ve que asome el labio» (266-267). No extraña, pues, que este *Diálogo* en el *Diario de México* del 24 de enero de 1811 se anunciara con el cambio en su título *para instrucción de la presente historia revolucionaria* (Wold, 1970: 282), aun habiéndose escrito unos cuarenta años antes. Ni que la figura de Sancho Panza, identificado aquí en pensamiento y actitudes de genuino criollo, se hubiera popularizado por entonces hasta el punto de haber dado nombre a plaza, calle y callejón de la ciudad de México, donde su nombre también rotulaba una pulquería (Frago, 2016*a*).

Natural que así fuera, dado que el *Quijote* fue lectura preferida en la Nueva España de la Ilustración y que por tanto famosos se hicieron sus principales personajes, a lo que alude el don Quijote del *Diálogo* cuando justifica su presencia «en las riberas de México» con que el

creado por Cervantes se hubiera «trasferido a otra perzona», y convencido de que «me tendrá en ella el mundo mui presente» (8-10). Iría, pues, en aumento la querencia de los lectores por la gran novela en los cruciales primeros decenios del XIX (Frago, 2016*b*). De hecho, sus citas se prodigaron a los dos lados de la contienda que llevaría al triunfo independentista, particularmente en los escritos de José Manuel Correa, el enardecido cura insurgente que se identificó con el Caballero de la Triste Figura, y descubría el empuje de su tropa en combate como que «mis reclutas alanceaban a los chaquetas con más denuedo y coraje que don Quijote las manadas de carneros» (Van Young, 2006: 516-517).

BIBLIOGRAFÍA

Alvar Ezquerra, Manuel (2000), *Tesoro léxico de las hablas andaluzas*, Madrid, Arco Libros.

Asociación de Academias de la Lengua Española (2010), *Diccionario de americanismos*, Lima, Santillana Ediciones Generales.

Burrieza Sánchez, Javier (2007), *Jesuitas en Indias: entre la utopía y el conflicto. Trabajos y misiones de la Compañía de Jesús en la América moderna*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Castro Gutiérrez, Felipe (1990), *Movimientos populares en la Nueva España. Michoacán, 1766-1767*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Históricas.

Castro Gutiérrez, Felipe (1992), «Oportuno encuentro del valiente manchego don Quixote con su escudero Sancho Panza en las riberas de México», *Estudios de Historia Novohispana*, 12, 207-233.

Cejudo, Jorge, y Teófanes Egido, eds. (1977), *Pedro Rodríguez de Campomanes. Dictamen fiscal de expulsión de los jesuitas de España (1766-1767)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Corominas, Joan, y José A. Pascual (1980-1991), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Editorial Gredos.

Corrales Zumbado, Cristóbal, Dolores Corbella Díaz y M.ª Ángeles Álvarez Martínez (1996[2]), *Tesoro lexicográfico del español de Canarias*, Tenerife, Gobierno de Canarias.

Entrambasaguas, Joaquín de (1950), «Algunos datos acerca de la expulsión de los jesuitas de México en el siglo XVIII: con varias poesías inéditas mejicanas, una de ellas cervantina», *Cuadernos de Literatura*, 19-21, 5-96.

Frago, Juan Antonio (2012), «Lecciones lingüísticas en versos mexicanos de la Independencia», *Boletín de la Real Academia Española*, XCII/1, 59-84.

Frago, Juan Antonio (2016*a*), *Actas del VII Congreso Internacional de la Lengua Española*, http://congresosdelalengua.es/puertorico/mesas/frago-juanantonio.htm.

Frago, Juan Antonio (2016*b*), «El *Quijote* y primicias lingüísticas en México hacia la Independencia», *NRFH* [en prensa].

Labertit, André (1969), «Oportuno encuentro del valiente manchego don Quixote con su escudero Sancho Panza en las riberas de México. Obra póstuma de los dos. En verso», *Travaux de l'Institut d'Études Latino-américaines de l'Université de Strasbourg*, IX, 577-830.

Millones Figueroa, Luis, y Domingo Ledezma, eds. (2005), *El saber de los jesuitas, historias naturales y el Nuevo Mundo*, Madrid, Iberoamericana.

Santamaría, Francisco J. (1978[3]), *Diccionario de mejicanismos*, México, Editorial Porrúa.

Solano, Francisco de (1994), *Las voces de la ciudad. México a través de sus impresos (1539-1821)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Van Young, Eric (2006), *La otra rebelión. La lucha por la independencia de México*, *1810-1821*, México, Fondo de Cultura Económica.

Wold, Ruth (1970), *El Diario de México, primer cotidiano de Nueva España*, Madrid, Editorial Gredos.

EL MUNDO AMERICANO EN LA HISTORIOGRAFÍA JESUITA: LA RELACIÓN ENTRE JUAN DE TOVAR, JOSEF DE ACOSTA Y BALTASAR GRACIÁN

Aurora González Roldán

Las presentes líneas, más que un punto de llegada, son el planteamiento de un proyecto de investigación, iniciado actualmente en la Universidad Nacional Autónoma de México, en el que he querido vincular una de mis principales áreas de interés, la obra de Baltasar Gracián, y una de mis áreas de trabajo actuales, la literatura novohispana. Así, desde el otro lado del Atlántico, quisiera ofrecer este planteamiento a Aurora Egido, en su homenaje, para que llegue a ella como un pequeño eco de su extraordinaria labor y repercusión como profesora e investigadora.

Para no pocos campos y aspectos del estudio de las crónicas de Indias resulta fundamental tener en cuenta una variada tipología que atiende a criterios como el origen geográfico y étnico del autor, motivación, función y finalidad del relato o bien la pertenencia del autor a las distintas órdenes religiosas o al clero secular, entre otros.[1] Actualmente se han realizado algunas revisiones de esta clasificación —que, no obstante, continúa siendo operativa—; no hace mucho tiempo, por ejemplo, se distingue entre la crónica de evangelización y la crónica provincial.[2] Sin embargo, para adentrarse en el estudio de este riquísimo acervo, resulta imprescindible tener en cuenta el estrecho y permanente diálogo,[3] a veces problemático, que podemos observar entre los distintos tipos de crónicas, relacionado con su particular contexto, circunstancias de producción y finalidades discursivas.

La unión del mundo peninsular e indígena recorre prácticamente la totalidad de la tipología, aunque en diferente gradación, bajo distintos enfoques y a propósito de diversos temas: desde las crónicas de la conquista, elaboradas por peninsulares, donde prevalece la visión europea, hasta las crónicas de tradición náhuatl, en las que esperaríamos que surgiera de manera prístina una visión y procedimientos historiográficos y narrativos propios de los

[1] Una panorámica muy útil sobre la totalidad del corpus de crónicas, por su claridad y brevedad, es la que expone Pastrana Flores (2008).

[2] Esta precisión en la clasificación de las crónicas se debe a Rosa Camelo en Ortega y Medina, Camelo y Escandón (2012*b*: vol. II, tomo II).

[3] Esta es la perspectiva que sigue, por ejemplo, el volumen colectivo coordinado por Levin Rojo y Navarrete Linares (2007).

pueblos mesoamericanos. Sin embargo, incluso en las crónicas indígenas, al lado de los elementos no castellanos, de forma y fondo, encontramos casi siempre trasfondos europeos.

Además, una de las principales características de las crónicas es una frecuente intertextualidad, manejada de distinta manera dependiendo del autor, que en ocasiones lleva a los mismos cronistas a acusarse de plagio. Esta constante práctica se debió a causas variadas, desde la premura con la que eran solicitadas las crónicas por la administración peninsular hasta los modelos historiográficos del momento, en su valoración de las fuentes escritas y las testimoniales.[4]

Por ello, quiero señalar el interés de indagar las particularidades del proceso de apropiación que realiza Josef de Acosta, en su *Historia Natural y Moral de las Indias,* de una crónica de tradición indígena, la *Historia de la venida de los indios* de Juan de Tovar.[5] Tenemos entonces, el caso de una historia, la de Acosta, de rotundo éxito en las prensas europeas, que valoró y privilegió la autoridad de otra de distinto cuño, la de Tovar, precisamente debido a sus fuentes indígenas. Como se sabe, Tovar entregó al virrey Enríquez una obra para la cual no solo acudió a informantes autóctonos, sino que incluso adoptó el sistema de escritura pictográfico. El códice así producido fue retenido por las autoridades administrativas, y muy pronto fue inaccesible incluso para el mismo Tovar, como sucedió con otras célebres crónicas. A solicitud de Acosta, su compañero de orden, reelabora el códice, aunque esta vez en alfabeto latino y lengua castellana, y se lo envía a Perú.[6] Resguardado actualmente en la John Carter Brown Library, el *Manuscrito Tovar* o *Historia de la venida de los indios* compartiría fuentes indígenas con la *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de tierra firme* de Durán y con la *Historia mexicana* de Tezozómoc, pues se considera que todas estas obras proceden de un supuesto *Códice X,* hasta ahora perdido.[7]

Así, tenemos en Acosta una valoración de los asuntos e historias indígenas que no encontramos en otro tipo de crónicas, como las de evangelización, las cuales frecuentemente recababan datos sobre las «idolatrías» de indios con el fin de extirparlas. En consonancia con su acertado entendimiento de las culturas amerindias, Josef de Acosta reconoce explícitamente a Juan de Tovar como una de sus principales fuentes, otorgándole el calificativo de «autor grave», y adapta su texto hasta transformarlo en la totalidad de su Libro Séptimo, que ocupa el lugar más importante en la jerarquía de su historia moral. Incluso, desde una perspectiva actual, vale la pena reparar en que una obra de fuentes indígenas como la *Historia de la venida de los indios,* que de otra manera estaba destinada al olvido, circuló ampliamente en Europa inserta en la *Historia Natural y Moral*.

Por otra parte, para entender cabalmente la función de la obra de Tovar en la narrativa de Acosta, es necesario llegar a un mejor entendimiento de su modelo de «historia natural y

[4] Para el tema véase Augustin (2008). Sobre algunos modelos historiográficos europeos, véase Kohut (2007).

[5] Véase Romero (2011).

[6] Véase Parry (1977).

[7] Ibídem.

moral». La crítica con la que contamos actualmente ha realizado avances considerables en la descripción del primero de los términos del binomio, sin embargo, el segundo se ha tocado muy poco: no se va mucho más allá de señalar las materias tratadas: costumbres, formas de gobierno y otros rasgos culturales, y de asumir que recibe algunas extrapolaciones del modelo de «historia natural». Por ello, planteo que un cotejo del modelo de Acosta con uno de los autores más trascendentes que habría recibido su influencia puede arrojar luz sobre el modelo de «historia moral». Me refiero a otro miembro de la Compañía de Jesús, Baltasar Gracián (1601-1658), quien ligado a las corrientes historiográficas aragonesas, publicó una obra en esta disciplina *El Político* y más tarde vinculó fuertemente toda su obra teórica con su preocupación por la historia y llevó sus propios postulados al respecto a la narrativa de ficción en su magna obra *El Criticón.*

La *Historia Natural y Moral de las Indias* se publicó inicialmente con el título de *De natura novi orbis* (1588), junto con el *De Procuranda Indorum Salute* del mismo autor; posteriormente será incluida en las *Collectiones peregrinationum in Indiam Orientalem et Indiam occidentalem* de Teodoro de Bry (1590-1634). La versión en castellano se publicó en Sevilla, en 1590, y gozó de numerosas ediciones y traducciones en Europa.

Esta obra de Acosta se inscribe en el corpus de historias que intentaron comprender y compendiar el conocimiento que aportó el Nuevo Mundo, ya fuera porque administrativamente era imprescindible para gobernar un territorio que iba mostrando su inmensidad o bien por la búsqueda del conocimiento en sí mismo. La mentalidad que hizo posible esta apropiación fue, en buena medida, la de la cultura renacentista. Si Mignolo postuló que el Renacimiento, en su alta valoración de la cultura escrita, había menospreciado a las culturas americanas por el hecho de que estas no contaban con escrituras de base fonética, Levi-Strauss sostiene que la cultura renacentista, en virtud de su aspiración a asemejarse a una civilización ajena, a la cual idealizaba, facilitó en buena medida un canal de comprensión para entender el cúmulo de novedades que aportaron las civilizaciones del Nuevo Mundo. Por lo tanto, la comprensión de la naturaleza y las civilizaciones americanas tendrían que pasar por un proceso de romanización para ser asimiladas.[8]

Entre las crónicas llamadas «etnográficas», según criterios actuales, se ha ubicado la obra de Acosta dentro de las «historias naturales y morales», que aportan una visión de las cosas americanas comparada y generalizante en relación con el mundo propio y el antiguo clásico.[9] Así, el carácter historiográfico de la obra de Acosta, en su doble vertiente, natural y moral, ha sido identificado, aunque no descrito del todo, por la crítica actual. Para explicar el carácter de este binomio se suele decir que las materias tratadas por Acosta en cuanto a la «historia natural», corresponderían a disciplinas como la física, la astronomía, la geografía y

[8] Pino (2000) ha llamado la atención sobre el contraste entre estas dos reputadas opiniones, en diversos artículos que citaremos a lo largo del presente artículo.

[9] Pino (2004).

la biología, mientras que la «historia moral» trata materias de las que se ocuparían la historia y la antropología actuales. Algunos investigadores, no obstante, se han dado a la tarea mucho más provechosa de describir los modelos de «historia natural» propios de la época de Acosta, los que le precedieron y el que él mismo aportaría de manera original.

Los antecedentes griegos y romanos de Acosta serían, entre otros, Aristóteles y Plinio. El primero, principalmente con su concepto de la gran cadena del ser, y el latino, con el ejemplo de la *Historia naturalis.* A diferencia de este último, Acosta llevaría a un mayor desarrollo el papel de la observación y la experiencia propias. Entre los autores que recibieron la influencia de Acosta se cuentan una gran cantidad de jesuitas de los siglos XVI y XVII, y entre ellos destaca un autor de la talla de Baltasar Gracián, aunque actualmente sea mucho mejor conocida la influencia de la *Historia natural y moral* en otro autor, igualmente universal, como es Alejandro de Humboldt.[10]

Entre los herederos de Acosta, el jesuita Juan de Velasco, autor de la *Historia del reino de Quito de la América Meridional* (1789), contraponía dos tipos de historiador, el «crítico y filósofo a la moda» y el «filósofo y crítico verdadero». En estos epítetos resuena el ideal del «filósofo cortesano» que ideara a lo largo de toda su obra Baltasar Gracián, siempre de manera cercana a los postulados de la historia. Si Velasco, historiador ilustrado que contestó a la teoría antiamericanista representada por Buffon, De Pauw y Robertson, tuvo el mérito de distinguir, en el acervo de las antigüedades, lo maravilloso y lo real, Baltasar Gracián, en 1653, en la Segunda Parte de *El Criticón,* se había mostrado acerbo crítico del anticuarismo y los gabinetes de maravillas, cuya proliferación habían propiciado las historias naturales cultivadas en Europa desde el siglo XVI.

Entre los coetáneos de Acosta, autores como Fernández de Oviedo y López de Gómara también postularon su particular modelo de historia natural.[11] Sin embargo, es Acosta el primero que plantea el binomio —actualmente considerado «histórico-científico»— en la estructura fundamental de su obra. Y esto plantea una diferencia importante respecto de las numerosas «historias morales», en cuya confección se afanaron las diversas órdenes religiosas para la empresa evangelizadora, siguiendo la directriz de conocer la «enfermedad» a fondo para luego atacarla. No obstante, resulta de interés tener en cuenta que la distinción expresa entre historia «natural y moral» aparece por vez primera, al parecer, en las *Ordenanzas para la formación del libro de las descripciones de Indias,* decretadas por Felipe II en 1573. Además, es curioso que Juan Bautista Muñoz, quien recupera los manuscritos de Hernández, Tovar y Sahagún, les llame «historia moral».[12]

A partir de Acosta, en la historiografía jesuita se asume que cada hecho encierra una verdad moral inserta en la creación divina; se trataría de una concepción de conocimiento sujeta

[10] Rebok (2001).

[11] Sobre el modelo de historia natural de Oviedo, ligado al proyecto de la conquista, véase Carrillo (2001).

[12] Pino (2000: 307) señala que dicha etiqueta convendría mucho más a las obras de Hernández y Acosta que a las de Tovar y Sahagún, para lo cual remite a Bustamante García (1992).

a una ética religiosa vigente hasta el siglo XVIII. Sin embargo, Baltasar Gracián, a mediados del XVII, de manera muy cercana a Acosta, terminaría desligando la historia de los peregrinos universales, protagonistas de *El Criticón,* de su vínculo con lo teológico para ubicarlos en el puramente moral.[13] Dicho en otras palabras, ambos jesuitas optarían por diseñar una historia moral de «tejas abajo».

El modelo historiográfico de Acosta, según Del Pino Díaz, se caracteriza además por hacer una traslación de postulados de la historia natural al ámbito de lo moral, por ejemplo cuando afirma que así como el estudio y contemplación de cosas naturales produce placer: «la noticia de costumbres y hechos extraños también con su novedad aplace». Otra premisa de su modelo es que «de los más viles y pequeños animalejos se puede tirar muy alta consideración y muy provechosa filosofía» y por lo tanto también se sacará provecho de examinar los asuntos, costumbres e historias de los pueblos americanos: «como en las cosas naturales vemos que no solo de los animales generosos y de las plantas insignes y piedras preciosas escriben los autores, sino también de animales bajos y de yerbas comunes, y de piedras y de cosas muy ordinarias, porque allí también hay cosas dignas de consideración».[14]

En el campo de la «historia natural» es bien conocida la descripción del clima de la zona tórrida que realiza Acosta, basado en su propia experiencia y en contra de la opinión de Aristóteles. Igualmente célebre es su hipótesis sobre las migraciones asiáticas como origen de los pueblos americanos. Por otra parte, entre los aspectos que atañen a la «historia moral», junto a su apreciación de las lenguas americanas, llama la atención el acertado entendimiento al que llegó Acosta sobre el sistema de escritura pictográfico de tradición Mixteca-Puebla. En consonancia con lo anterior, también en el plano lingüístico, Acosta coteja los vocablos para designar elementos naturales que son exclusivos del mundo europeo o bien del americano, y opta, como mejor opción, en muchos de los casos, por los vocablos de las lenguas amerindias, en contra de los naturalistas que pugnaban por depurar un léxico puramente europeo para asimilar los nuevos territorios.[15]

En cuanto a las particularidades de su historia natural, el mismo Acosta avisa que la suya tiene el mérito de «filosofar» sobre las materias tratadas:

> Así que, aunque el Mundo Nuevo ya no es nuevo sino Viejo según hay mucho dicho y escrito de él, todavía me parece que en alguna manera se podrá tener esta Historia por nueva: por ser juntamente historia y filosofía, y por serlo no solo de las obras de naturaleza, sino también de las del libre albedrío, que son los hechos y costumbres de hombres. Por donde me pareció darle nombre de *Historia natural y moral de las Indias,* abrazando con este intento ambas cosas.[16]

[13] Véase Barrera (2012).

[14] Acosta (*Historia Natural*, ed. 2008: «Dedicatoria» y «Proemio al lector», pp. 4-5).

[15] Pino (2004: 225-231).

[16] Acosta (*Historia Natural*, ed. 2008: 5).

Algunos de estos puntos, efectivamente, coinciden con los rasgos del concepto de *historia* al cual se vincula Gracián en toda su obra, más allá de la conocida idea ciceroniana de la historia como «magister vitae».

La particular unión de historia y filosofía, que Acosta va realizando al hilo de la descripción de las materias no solo morales, sino también naturales, parece ser bastante cercana a los «conceptos» y «contrapuntos» con que los historiadores ingeniosos, según Gracián, van aderezando el discurso histórico que de otra manera sería insulso y falto de nervio. Así lo expone en la *Agudeza y arte de ingenio,* cuando se ocupa por extenso del estilo de los historiadores.[17]

Por otra parte, en *El Discreto,* Gracián plantea el necesario paso de la historia natural a la moral, para después desarrollar de manera práctica este postulado en *El Criticón*:

> Pasó a la Filosofía y, comenzando por la Natural, alcanzó las causas de las cosas, la composición del universo, el artificioso ser del hombre, las propiedades de los animales, las virtudes de las hierbas y las calidades de las piedras preciosas. Gustó de la Moral, pasto de muy hombres, para dar vida a la prudencia.[18]

En la Primera Parte de *El Criticón,* cuyos capítulos llevan la denominación de «crisis», el belmontino hace un recorrido por las maravillas naturales de manera distinta al de Acosta, en orden descendente, más acorde con la literatura hexaemeral. No obstante, en las primeras crisis de esta Primera Parte plantea por extenso las dificultades que la naturaleza impone al hombre, pues, tras ubicar a sus peregrinos en el mundo natural, el relato seguirá el recorrido de los dos protagonistas, Andrenio y Critilo, por distintos puntos del mapa europeo, frecuentemente ciudades, donde aplicarán las artes y las ciencias para contrarrestar las penalidades que imponen ambos mundos, el mundo natural y el civil.[19]

Un aspecto de la mayor importancia para indagar la relación entre ambos autores es que Acosta dividió la materia moral de la natural teniendo en cuenta la capacidad de los hombres de crear su propia cultura, mientras que Gracián precisamente propone a las artes y a las ciencias como una de las claves para convertir la tragedia de la vida en tragicomedia, es decir, hallar un final equilibrado para un mundo lleno de penalidades a donde llega el hombre desnudo de armas y de noticias.

Entre otros puntos en común, Gracián, como Acosta, recurre a Plinio a la hora de dar a luz un tratado que pretendía alzarse con el prestigio de la novedad, no tanto por la materia tratada sino por el atrevimiento de dar reglas a una entidad mental que nunca había admitido arte alguno, me refiero a la *Agudeza y arte de ingenio,* cuya versión inicial titulada *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza,* dejaba patente su vínculo con Plinio nada más comenzar,

[17] González Roldán (2014: 145-157).

[18] Gracián (*Obras completas*: 205).

[19] Véase el capítulo «Paradojas de la Fortuna en el mundo natural y civil», de González Roldán (en prensa).

según ha señalado Aurora Egido: «Fácil es adelantar lo començado; arduo el inventar, y después de tanto cerca de insuperable: aunque no todo lo que se prosigue se adelanta».[20]

Sin embargo, también existen discrepancias entre el jesuita aragonés y el vallisoletano, pues si Acosta encomia los placeres que proporcionan las novedades de la historia natural y los extrapola a la historia moral, Gracián encumbra los saberes morales muy por encima de los naturales, aunque estos sean condición para llegar a aquellos. Gracián considera que el «filósofo natural» es un enamorado de la naturaleza y, como tal, es presa de un amor desenfrenado que debe atajarse para dar paso a la filosofía moral.[21]

Desde el punto de vista de la continuidad entre historia natural y moral que encontramos planteada explícitamente tanto en Gracián como en otros cronistas jesuitas, por ejemplo Juan de Velasco, podemos considerar la importancia que tiene el hecho de que Acosta haya situado la materia tomada de la *Historia de la venida de los indios,*[22] de Tovar, justo en el último libro de su obra, un lugar protagónico que corresponde a la dignidad más alta según el sintagma aristotélico, o cadena del ser, que condiciona la división capitular de su historia. Como ya he mencionado, Josef de Acosta utiliza la obra de Tovar —que este le envió a Perú, desde México— como una de sus fuentes, y da puntualmente el crédito a su correligionario novohispano, a quien señala como «autor grave».

Aunque se admite sin reticencias dicho trasvase textual, un somero cotejo de ambos textos muestra una redacción diferente en el libro de Acosta, si bien fuertemente dependiente del texto de Tovar, y además notamos de inmediato la inserción de razonamientos que van trufando la narración. Como se ha mostrado respecto a algunos capítulos de la «historia natural», por ejemplo las conocidas aseveraciones de Acosta sobre el clima o la migración de origen asiático, en los razonamientos que Acosta va agregando a la simple descripción y la narración se halla su «filosofía» de la historia. Así lo vemos en el preámbulo que sirve de pórtico al capítulo 1 del Libro Séptimo, el cual evidentemente no se halla en la *Historia* de Tovar:

> Cualquier historia, siendo verdadera y bien escrita, trae no pequeño provecho al lector porque —según dice el sabio— «lo que fue eso es, y lo que será es lo que fue». Son las cosas humanas entre

[20] Gracián (*Arte de ingenio*: fol. 1r). «*Res ardua vetustis novitatem dare, novis auctoritatem, obsoletis nitorem, obscuris lucem, fastiditis gratiam, dubiis fidem, omnibus vero naturam et naturae suae omnia, itaque etiam non assecutis voluisse abunde pulchrum atque magnificum est*», afirma Plinio el Viejo en el proemio de su *Historia naturalis,* según señala Egido (2008).

[21] Para este tema remito a mi trabajo en prensa: *La paradoja de Heráclito y Demócrito en «El Criticón»*.

[22] El título completo de la obra de Tovar, de gran interés para nuestros fines, tal como aparece en la portada del Códice Tovar conservado en la John Brown Library, es: *Historia de la venida de los indios a poblar a México de las partes remotas de Occidente, los sucesos y perigrinaciones del camino, su gobierno, ídolos y templos dellos, ritos y cirimonias y sacrificios, y sacerdotes dellos, fiestas y bailes, y sus meses y calandarios de los tiempos, los Reyes que tuvieron hasta el postrero, con otras cosas curiosas sacadas de los archivos y tradiciones antiguas dellos.* Después de la carta dirigida a Josef de Acosta, Tovar agrega un segundo título, o subtítulo de la obra: *Relación del origen de los Indios que habitan en esta Nueva España según sus Historias.* Como en el caso de Tovar, muchas de las ediciones actuales de crónicas cambian el título original, velando casi por completo de la información que aporta. Me refiero a las ediciones de José J. Fuente del Pilar, publicada en Madrid, Miraguano, 2001, y a la realizada en Barcelona, Linkgua, 2011.

> sí muy semejantes y de los sucesos de unos aprenden otros. No hay gente tan bárbara que no tenga algo bueno que alabar, ni la hay tan política y humana que no tenga algo que enmendar.[23]

No resulta trivial que Acosta confiera a la narración que viene a continuación, sobre el origen, migraciones, y guerras de los indios, las características que los humanistas europeos apreciaban en la historia: como puede verse, la aspiración a la verdad, o la idea de circularidad y ejemplaridad, además de la importancia del estilo en el que se hace la narración.

Más adelante, entre otros juicios y «conceptos» —como diría Gracián— que Acosta va insertando al propósito de la narración de la muerte de Chimalpopoca, encontramos su opinión sobre el gobierno tepaneca:

> De donde se puede entender que entre estos el rey no tenía absoluto mando e imperio, y que más gobernaba a modo de cónsul o dux que de rey; aunque después, con el poder creció también el mando de los reyes hasta ser puro tiránico, como se verá en los últimos reyes: porque entre bárbaros fue siempre así, que cuanto ha sido el poder tanto ha sido el mandar. Y aún en nuestras historias de España en algunos reyes antiguos se halla el modo de reinar que estos tepanecas usaron. Y aún los primeros reyes de los romanos fueron así, salvo que Roma, de reyes declinó a cónsules y senado, hasta que después volvió a emperadores; mas los bárbaros, de reyes moderados declinaron a tiranos, siendo el un gobierno y el otro como extremos, y el medio más seguro el de reino moderado.

Se trata de un comentario donde puede verse con claridad el método de equiparación que realiza Acosta, quizá como otros cronistas de Indias, entre el mundo indígena y el romano. Pues si creemos la opinión de algunos críticos actuales, precisamente el humanismo en su afán de conocer e imitar una civilización distinta, a la que idealizaban, permitió en buena medida que la mentalidad renacentista se abriera a las novedades del mundo americano, con la condición de interponer siempre ante ellos el filtro de la romanización de conceptos y realidades.[24] Convendría indagar si esta romanización, entre otros elementos, pudo contribuir al éxito editorial de la *Historia natural y moral,* tras haber recibido el favor de las autoridades para su publicación, a diferencia de otras historia naturales, como la de Oviedo, en cierta medida, y sobre todo las de Hernández y Sahagún, que permanecieron a la sombra durante un largo período.

Valgan estos breves ejemplos para mostrar la manera en que, en mi opinión, un mejor entendimiento del término moral de la obra de Acosta puede ayudarnos a comprender la utilización de una de sus fuentes, la *Historia de la venida de los indios a poblar a México de las partes remotas de Occidente…* (1585) de Juan de Tovar, bajo un estatus, no de inferioridad respecto de los asuntos y modelos europeos, sino como parte de la materia más alta de la que se ocuparon las historias naturales y morales del siglo XVI.

[23] Acosta (*Historia Natural*, ed. 2008: 233).

[24] Pino (2000).

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Josef de, *Historia Natural y Moral de las Indias,* ed. Edmundo O'Gorman, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

Acosta, Josef de, *Historia Natural y Moral de las Indias,* ed. José Alcina Franch, Madrid, Historia, 1987.

Acosta, Josef de, *Historia Natural y Moral de las Indias,* ed. Fermín del Pino Díaz, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

Acosta, Josef de, *Natural and Moral History of the Indies,* ed. Clement R. Markham, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Adorno, Rolena (1992), «The discoursive encounter of Spain and America: The authority of eyewitness testimoy in the writing of history», *The William and Mary Quarterly,* 49, 2, 210-228.

Augustin, Kevin Perromat (2008), «Las "reglas de la Historia": cronistas de Indias, apropiaciones legítimas y plagios en el discurso historiográfico renacentista y barroco», en *Actas del Seminario América Latina,* París, Université de La Sorbonne. Puede consultarse en http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/perromat.pdf.

Ayala, Luz M.ª (2005), «La historia natural en el siglo XVI: Oviedo, Acosta y Hernández», *Estudios del Hombre,* 20, 17-36.

Baraibar, Álvaro, Bernat Castany, Bernat Hernández y Mercedes Serna, eds. (2013), *Hombres de a pie y de a caballo (conquistadores, cronistas, misioneros en la América Colonial de los siglos XVI y XVII),* Nueva York, Instituto de Estudios Auriseculares.

Barrera, Francisca (2012), «La idea de historia en la *Historia del reino de Quito de la América Meridional* del jesuita Juan de Velasco», *Anales de Literatura Hispanoamericana,* 41, 299-319.

Bernard, Carmen, y Serge Gruzinski (1988), *De la idolatría. Una arqueología de las ciencias religiosas,* México, Fondo de Cultura Económica.

Bustamante García, Jesús (1992), «De la naturaleza y los naturales americanos en el siglo XVI: algunas cuestiones críticas sobre la obra de Francisco Hernández», *Revista de Indias,* 52, n.º 195-196, 297-328.

Carrera Stampa, Manuel (1971), «Historiadores indígenas y mestizos novohispanos. Siglos XVI-XVII», *Revista Española de Antropología Americana,* 6, 205-243.

Carrillo, Jesús (2001), «Gonzalo Fernández de Oviedo, Plinio y la génesis de la historia natural y moral», *Proceedings of the XXIs International Congress of History of Science,* México, Sociedad Mexicana de Historia [CD-ROM].

Carrillo, Jesús (2004), *Naturaleza e imperio. La representación del mundo natural en la* Historia General y Natural de las Indias *de Gonzalo Fernández de Oviedo,* Madrid, Ediciones Dos Calles.

Castany, Bernat *et al.,* eds. (2011), *Tierras prometidas. De la Colonia a la Independencia,* Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona.

Coello de la Rosa, Alexandre (2006), «Historias naturales y colonialismo: Gonzalo Fernández de Oviedo y José de Acosta», *Illes i Imperis,* 8, 45-67.

Durán, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de tierra firme*, estudio preliminar de Rosa Camelo y José Rubén Romero*,* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

Egido, Aurora (2000), *Las caras de la Prudencia y Baltasar Gracián,* Madrid, Castalia.

Egido, Aurora (2008), «Las primeras líneas del *Arte de ingenio* y la *Historia natural* de Plinio», en E. Stala, R. Krzyszkowska-Pawlik y S. Balches Arenas, eds., *Con España en el corazón. Homenaje a la profesora Teresa Eminowicz-Jáskowska,* Cracovia, Ksiegarnia Akademicka, 117-127.

Esteve Barba, Francisco (1992), *Historiografía indiana,* Madrid, Gredos.

Gerbi, Antonello (1978), *La naturaleza de las Indias nuevas: de Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo,* México, Fondo de Cultura Económica.

Gerbi, Antonello (1982), *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica (1750-1900),* México, Fondo de Cultura Económica.

González Roldán, Aurora (2014), *Risa y llanto en los tratados de Baltasar Gracián. De* El Héroe *a la* Agudeza y arte de ingenio, Valladolid, Publicaciones de la Universidad de Valladolid (Colección «Fastiginia Estudios del Siglo de Oro»).

González Roldán, Aurora (en prensa), *La paradoja de Heráclito y Demócrito en* El Criticón, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Gracián, Baltasar, *Obras completas,* ed. Luis Sánchez Laílla, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

Gracián, Baltasar, *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza* (Juan Sánchez, Madrid, 1642), ed. facsímil de Aurora Egido, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005.

Hachim Lara, Luis (2006), «El modelo de la *Historia natural* en la *Historia del Reino de Quito* de Juan de Velasco», *Documentos Lingüísticos y Literarios Revista Electrónica*, 29. <www.Humanidades.Uach//cl/documentos_lingüísticos/document>.

Iglesia, Ramón (1990), *Cronistas e historiadores de la conquista de México,* México, Colegio de México.

Jardine, Nicholas, James A. Secord y E. C. Spary, eds. (1996), *Cultures of Natural History,* Cambridge, Cambridge University Press.

Kohut, Karl, ed. (2007), *Narración y reflexión. Las crónicas de Indias y la teoría historiográfica,* México, Colegio de México.

Levin Rojo, Danna, y Federico Navarrete Linares (2007), *Indios, mestizos y españoles. Interculturalidad e historiografía en la Nueva España,* México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Lockhart, James (1999), *Los nahuas después de la Conquista. Historia social y cultural de la población indígena del México central*, *siglos XVI-XVIII*, trad. Roberto Reyes Mazzoni, México, Fondo de Cultura Económica.

Martínez Terán, Teresa (2001), *Los antípodas: el origen de los indios en la razón política del siglo XVI,* México, Instituto de Ciencias y Humanidades / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Mignolo, Walter (1993), «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista», en Luis Íñigo Madrigal, ed., *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial,* Madrid, Cátedra, 57-116.

Millones, Luis, y Domingo Ledesma (2005), *El saber de los jesuitas, historias naturales y el Nuevo Mundo,* Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

O'Gorman, Edmundo (1961), *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente,* México, Fondo de Cultura Económica.

Ortega y Medina, Juan A., y J. Rubén Romero Galván, coords. (2011), *Historiografía mexicana. Historiografía novohispana de tradición indígena,* vol. I, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Ortega y Medina, Juan A., Rosa Camelo y Patricia Escandón, coords. (2012*a*), *Historiografía mexicana. La creación de una imagen propia. La tradición española. La historiografía civil*, vol. II, t. I, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Ortega y Medina, Juan A., Rosa Camelo y Patricia Escandón, coords. (2012*b*), *Historiografía mexicana. La creación de una imagen propia. La tradición española. La historiografía eclesiástica,* vol. II, t. II, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Parry, J. H. (1977), «Juan de Tovar and the History of the Indians», *Proceedings of the American Philosophical Society,* 121/4, 316-319.

Pastrana Flores, Miguel (2008), «Fuentes para el estudio de la religión náhuatl», en Silvia Limón Olvera, ed., *La religión de los pueblos nahuas,* Madrid, Trotta, 73-96.

Pino, Fermín del (2000), «La *Historia Natural y Moral de las Indias* como género: orden y génesis literaria de la obra de Acosta», *Histórica,* XXIV, 2, 295-326.

Pino, Fermín del (2004), «Tratamiento ecdótico de los elementos no castellanos en la historia indiana del padre Acosta», en *Lecturas y ediciones críticas de crónicas de Indias. Una propuesta interdisciplinaria,* Madrid-Pamplona, Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra, 221-240.

Plinio El Viejo, *Historia Natural. Libros III, VI*, y *Libros VII a XI*, Madrid, Gredos, 2003.

Rabasa, José (1993), *Inventing A-m-e-r-i-c-a. Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism,* Norman, University of Oklahoma Press.

Rebok, Sandra (2001), «Alexander von Humboldt y el modelo de la *Historia Natural y Moral*», *Alexander von Humboldt im Netz*, II, 3, 1-13.

Romero, José Rubén (2011), «El Códice X», en Juan A. Ortega y Medina, y José Rubén Romero Galván, coords., *Historiografía mexicana. Historiografía novohispana de tradición indígena,* vol. I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 185-196.

Solano, Francisco de, ed. (1988), *Cuestionarios para la formación de las Relaciones geográficas de Indias. Siglos XVI-XIX,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Serés, Guillermo, y Mercedes Serna, eds. (2009), *Los límites del océano. Estudios filológicos de crónica y épica del Nuevo Mundo,* Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.

Valcárcel Martínez, Simón (1997), *Las crónicas de Indias como expresión y configuración de la mentalidad renacentista,* Granada, Diputación Provincial de Granada.

Tovar, Juan de, *Historia de la venida de los indios a poblar a México de las partes remotas de Occidente…* (1575), Ms. Original, John Carter Brown Library.

Tovar, Juan de, *Historias y creencias de los indios de México,* Madrid, Miraguano, 2001.

Todorov, Tzvetan (1999), *La Conquista de América. El problema del otro,* Madrid, Siglo Veintiuno Editores.

HUELLAS DE LA ESCRITURA DIARÍSTICA HISPANOAMERICANA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

Daniel Mesa Gancedo

DE LOS NOMBRES DEL TEXTO

Las definiciones del sustantivo «diario», desde Covarrubias («la historia que va contando los sucesos por días») hasta la edición de 2001 del diccionario académico («Relación histórica de lo que ha ido sucediendo por días, o día por día») parecen ignorar la existencia de la escritura fechada de carácter personal o íntimo, que es el objeto cuya genealogía intento trazar en este artículo. El arcaísmo de la definición académica a comienzos del siglo XXI solo ha sido corregido muy recientemente.[1] Covarrubias, en tal sentido, resultaba ser mucho más *contemporáneo*. El *Diccionario de Autoridades* introdujo alguna precisión («relación histórica de lo que ha ido sucediendo por días o de día en día, en una expedición, viaje, etc.») y recogió ya otros dos sentidos que también se perpetuarán en el tiempo: el relacionado con un determinado tipo de publicación («como son los que hoy salen impressos en Francia, Inglaterra y Holanda con el título de *Jornales de los Sabios*, que contienen lo que se van adelantando cada día las Ciencias y las Artes»);[2] y, en otra entrada, el relacionado con la economía («el valor o el gasto correspondiente a lo que es menester para mantener la casa en un día; y también se toma por lo mismo que se gasta o se come»).

Para el ámbito americano, el primer sentido que recoge el *Diccionario de Autoridades* es el que aparece en los registros más tempranos:[3] así, el *Diario o derrotero del viaje de Magallanes*, de Francisco Albo (1519) o las menciones que hace Las Casas al diario de Colón en su

[1] Solo en la edición de 2014 del diccionario académico se produce una modificación relacionada con el tipo de texto cuyo origen me interesa perseguir: se elimina el restrictivo carácter «histórico» y se introduce la acepción de «soporte» de esa escritura («2. m. Relato de lo que ha sucedido día por día. *Escribe un diario íntimo*. *Los diarios de Jovellanos*; 3. m. Libro o cuaderno donde se lleva un diario»). María Moliner ya había corregido, como última acepción, esa «inexistencia»: «Narración de acontecimientos distribuida por días; particularmente la escrita por una persona de su propia vida».

[2] Aunque solo en el suplemento a la edición de 1803 se incorpora su carácter periodístico: «Escrito periódico, en que se anuncian, extractan y censuran las obras nuevas pertenecientes a ciencias y artes» o «Papel que se publica diariamente, en el cual se anuncian las ventas, pérdidas y otras noticias importantes al público».

[3] A partir de este momento, las referencias a textos que no aparezcan en la bibliografía final proceden del corpus del *Nuevo diccionario histórico del español.*

Historia de las Indias (1527-1559). Pero la historia del género progresará si atiende a otros textos publicados como diarios de viaje, puntualísimos en la anotación cronológica, como el de fray Tomás de la Torre (entre Salamanca y Chiapas, 1544-1546), recientemente reeditado (2011), pero todavía poco atendido por los estudiosos del periodo colonial. También suele presentarse como diario la relación —al parecer aún inédita— de la expedición de Antonio Espejo al territorio de Nuevo México entre 1582 y 1583, firmada por Diego Pérez de Luxán (Ahern, 1995).[4]

Ya en el siglo XVI, aunque sin relación con el territorio americano, aparecen, no obstante, bajo el título de *diario* obras de otro tipo, como el *Diario y juizio del grande cometa que nuevamente nos ha aparecido hacia Occidente* (relacionados, pues, con las «efemérides»), de José Micón (1578) y empiezan a encontrarse textos más relacionados con el objeto que aquí voy rastreando: el conocido como *Diario de Gaspar Ramos Ortiz* (1568-1569) es, propiamente, un libro de cuenta y razón de un estudiante de Salamanca, un tipo de texto que todos los especialistas sitúan en el origen del género. Otro estudiante, el italiano Girolamo da Sommaia, llevó en su lengua un diario más complejo, y a menudo más personal, de su estancia en esa misma universidad entre 1603 y 1607. Esta deriva podría llevarnos a atender los diarios de diplomáticos extranjeros en España, de los que se conocen bastante los de origen germánico (Khevenhüller, Harrach o Pötting).[5]

Volviendo a América, el sentido histórico del diario es asumido y matizado por los teóricos de la historiografía del siglo XVI, como Zárate, que lo incluye como un material instrumental para escribir historia, en un texto justamente famoso, la introducción a su *Historia del descubrimiento y conquista de la provincia del Perú* (1555):

> No pude en el Perú escrebir ordenadamente esta relación (que no importara poco para su perfección), porque solo haberla allá comenzado me hubiera de poner en peligro de la vida con un maestre de campo de Gonzalo Pizarro, que amenazaba de matar a cualquiera que escrebiese sus hechos, porque entendió que eran más dignos de la ley de olvido (que los atenienses llamaban *amnistía*) que no de memoria ni perpetuidad. Necesitome a cesar allá en la escriptura, y a traer acá para acabarla los memoriales y diarios que pude haber, por medio de los cuales escribí una relación que no lleva la prolijidad y cumplimiento que requiere el nombre de historia, aunque no va tan breve ni sumaria, que se pueda llamar comentarios, mayormente yendo dividida por libros y capítulos, que es muy diferente de aquella manera de escribir. (1947: 459)

Ese mismo sentido ancilar le darán también los autores del XVII: Luis Cabrera de Córdoba (*Historia de Felipe II*, 1619) afirma que la labor del historiador es «escribir diarios de cuanto había y hacía para perficionar con la experiencia la arte»; o, de nuevo más cerca del contexto americano, Bernabé Cobo, quien en su *Historia del Nuevo Mundo* (1653) escribe: «he hallado mucha luz de cosas antiguas en papeles manuscritos, como son diarios y rela-

[4] Sobre los viajeros americanos del siglo XVI sigue siendo útil el trabajo de Leonard (1992).

[5] Este último es el único directamente escrito en español. Del de Harrach hay edición en alemán de 1872, pero no traducción hasta ahora (Oliván, 2012).

ciones que hicieron algunos conquistadores, y guardan ahora sus descendientes» (Cobo, 1890: 4). Joan Pérez de Mirabal (*Relación Mirabilina*, 1661) escribe sobre la exploración de la actual Bolivia, que pretendía «escribir y sacar del diario relaçion de la jornada que se auia de haçer aquel año como en efecto se hiço». Carlos de Sigüenza y Góngora, por fin, afirma que se valdrá de «las cartas y diarios» que se escribieron para construir su propia relación (*Relación de lo sucedido a la armada de Barlovento*, 1691).

Entre la historia y lo que podríamos considerar protoperiodismo se sitúan ya algunos textos novohispanos de finales del siglo XVII. Así, en el prólogo que Antonio de Robles pone a su «diario de sucesos» cuando lo compila, allá por 1702, anota:

> Con ocasión de haber leído el año de 1700 el diario del Lic. Gregorio Martín del Guijo, presbítero de esta ciudad, que corre desde el año de 1648 hasta 1664, determiné no solo continuarlo (por haberme parecido bien, y a otros que lo han visto), sino comenzarlo desde que se ganó este reino por los españoles. (Robles, 1853: 10)

Conviene, no obstante, señalar que poco después Robles se refiere a su texto como «ese cuaderno», poniendo de relieve una cierta indeterminación genérica, que todavía se encontrará en el siglo XVIII para textos semejantes (como el de Rosales; Albani, 2008: 165). La importancia del soporte para identificar un tipo de texto cuya configuración genérica está en surgimiento hace reparar en algunos testimonios relacionados con otros tipos de escritura que también se han puesto en el origen de ese género: los —ya citados— «libros de cuenta y razón» y los «libros de memoria» (mucho menos considerados desde este punto de vista para el ámbito americano).

A diferencia de lo que ocurre para el territorio peninsular, por el momento, la existencia de «libros de cuentas» individuales vinculados al territorio y periodo colonial no ha ofrecido testimonios evidentes, o no han merecido atención desde el punto de vista que aquí me interesa, lo que no quiere decir, desde luego, que no los haya.[6] Otra cosa serán los libros de cuentas oficiales. En el Archivo General de Indias se encuentran referencias a los «libros de razón» que debían llevar los contadores de la Real Hacienda, como el «libro de cargo y descargo del contador de Guatemala, el comendador Francisco Zorrilla, desde 1529, en que fue provisto, hasta 1536».[7] Más específicos deben ser los denominados «libros de armadas» («libros de cuentas de gastos de armadas»), de los que se conservan en el Archivo documentos desde al menos 1495. Mayor interés —desde el punto de vista que me interesa— tiene una Real Cédula de 1528 que exige a un pescador de perlas en la Española que «lleve registrada en un libro la cuenta y razón de las perlas y de las personas que en su pesca trabajen».

Por lo que se refiere a los «libros de memoria» (Castillo Gómez, 2004; Mandingorra, 2002), tampoco han recibido atención en el ámbito americano. Roger Chartier (2006: 56

[6] Pueden verse los trabajos de Donoso Anes (1996), Ladero Quesada (2008), Rodríguez Vicente (1975) o Róspide (1998).

[7] Para esta ocasión, los datos proceden de la consulta del muy detallado catálogo *on line* del mencionado Archivo.

y ss.) da noticia de «un tal Jorge Noé», que llevó unas cuantas docenas de «libretes de memoria» a Nueva España a finales del siglo XVI. Aún podrían aducirse algunos testimonios, semejantes a los que se evocan para el ámbito peninsular. En un poema sobre la conquista del sur de EE. UU. (*Historia de la Nueva México*, 1610), Gaspar de Villagrá menciona el «libro de memoria» del conquistador Juan de Oñate, como arma de sometimiento (análogo a cualquier otro libro): «[…] luego despacharon, / El libro de memoria, que era el sello, / Con que era el General obedezido, / De toda aquella tierra, porque en viendo / Los bárbaros el libro se rendían» (Canto XVII, vv. 179-183). Veinte años más tarde, Melchor Jufré del Águila, en su *Compendio historial del descubrimiento y conquista del reino de Chile* (1630), extraña obra compuesta en forma de coloquios en verso, reconstruye una larga escena protagonizada por el gobernador de Chile hacia 1598, Martín García de Óñez y Loyola, que pone en marcha su campaña contra los indios en virtud del recuerdo de unos presagios que tenía escritos desde años atrás en su libro de memoria: «Estando paseándose en su casa, / Presente en su criado bien afecto, / Sacó un pequeño libro de memoria / Que una escribanía de papeles / Traía bien guardado, en él puesto / El papel del pronóstico ya dicho». Para que no le tomaran por supersticioso, decide actuar contra el pronóstico (y contra la prudencia): «En el fuego arrojó papel y libro» (Jufré del Águila, ed. 1897: 265).

Quizá en este apartado relacionado con la inscripción de la memoria (y de los días) sobre soportes más o menos fungibles pudiera incluirse la conocida octava del canto XXXVI de *La Araucana* en la que Ercilla nos informa que dejó escrita, con un cuchillo sobre la corteza de un árbol, su llegada al confín austral «el año de cincuenta y ocho entrado / sobre mil y quinientos, por hebrero, / a las dos de la tarde, el postrer día». El lugar no es tan excéntrico, si se considera que las inscripciones de Rétif de la Brétonne en los pretiles del Sena, durante varios años a fines del siglo XVIII —como recuerda, entre otros, Simonet-Tenant—, tienen también su capítulo en la historia del género en Francia. Sea como sea, un estudio detenido de estas cuestiones debería relacionar la escritura diarística con las artes de la memoria[8] y apoyarse también en los manuales de escribientes (Egido, 2003), ya que el diario, articulando en jornadas el texto, remite —como todo escrito segmentado y organizado— a un autor más o menos familiarizado con la cultura letrada (Castillo Gómez, 2004: 58). El diarismo, así, podría considerarse pieza clave en la historia de la alfabetización, tanto de las sociedades como de los individuos.

DEL SUCESO AL ESPÍRITU

Se ha mencionado antes un tipo de diario que ocupa un estatus textual intermedio entre la crónica histórica y el protoperiodismo:[9] son los diarios noticiosos, que recopilan sucesos

[8] La mnemotecnia en su relación con el Nuevo Mundo ha sido estudiada por Taylor (1987), que recibió las oportunas precisiones de Egido (2004). Posterior es la aportación de Báez Rubí (2005).

[9] Y que deben por tanto considerarse en la serie definida por géneros que se remontarían a las *acta diurna* romanas y que tienen antecedentes y consecuentes más próximos en las *relaciones de sucesos, hojas volanderas*, *avisos* o *gacetas*. Torre

ocurridos en las capitales virreinales y reciben —salvo excepciones como la señalada más arriba— el nombre de «diarios» (de cosas o de sucesos notables) una vez editados (lo que al menos para el ámbito americano no ocurría inmediatamente). Los más conocidos hasta ahora, son los de Gregorio Martín de Guijo, de los años 1648-1664; Antonio de Robles, que continúa la labor del anterior y abarca los años 1665-1703; y Bartolomé Rosales, para los años 1683-1688,[10] los tres referidos al virreinato de Nueva España.[11] Para el virreinato del Perú, los textos más importantes son el de Juan Antonio Suardo, de los años 1629-1639,[12] y el de José de Mugaburu —continuado por su hijo Francisco— que abarca los años 1640-1694.[13]

De este corpus, por ahora exiguo, empezará a desprenderse muy tímidamente el germen del diario personal. La creciente importancia que, por afán de exhaustividad, en esa escritura cobra el suceso trivial (como señala Vargas Ugarte en su edición de 1936 del *Diario* de Suardo: VII), anotado sin solución de continuidad al lado del suceso notable, va poco a poco dando cabida en esos textos a lo autobiográfico (especialmente, en el caso de Mugaburu). La atención a lo ínfimo se equipara casi con la atención a lo secreto y por ese camino empieza a vislumbrarse lo íntimo (aunque sea una intimidad paradójicamente colectiva), que se reproduce como «maravillosa fantasmagoría».[14]

Generalmente, estos textos obedecían al reclamo de la autoridad: dos Reales Cédulas de 16/12/1623 y 23/11/1631 (recordadas por Vargas Ugarte en su edición de 1936 del diario de Suardo: VI) exigían al virrey «relación diaria», anotar «día por día» lo sucedido en la ciudad. El virrey, por supuesto, se excusaba de dicha tarea y trasladaba la obligación a otros (que

Revello (1973: 160-205) comienza su panorama clásico afirmando: «En el panorama que vamos a trazar sobre el origen del periodismo en la América colonial, prescindiremos de toda clase de diarios y gacetas manuscritos, que si pudieron tener en su tiempo alguna circulación, esta siempre debió ser reducida por su naturaleza a un grupo escaso de personas. Sin embargo, valoramos su verdadera importancia como documentos históricos, considerándolos, incluso en algunos de sus aspectos, con carácter de insustituibles». Y en nota cita como ejemplo el *Diario* de Suardo.

[10] Editado por Benedetta Albani en 2008, con precisiones interesantes sobre las peculiaridades del texto, cercano a unas actas en no pocas ocasiones.

[11] Según Jouvé Martín, los originales de Martín del Guijo y Robles están perdidos. Este último da información sobre el modo de composición y difusión de su texto y noticias de otros diarios de la misma índole: «confieso que casi la mitad de lo contenido en este tomo lo he sacado de un diario curioso del Lic. Diego de Calderón Benavides, añadiéndole algunas cosas y quitándole otras» (II); «su hermano Nicolás del Guijo […] también escribió diario curioso» (III). Carácter singular tiene el texto escrito por Chimalpahin Quauhtlehuanitzin (Domingo Francisco de San Antón Muñón, 1579-1660), también conocido como *Diario*. Se trata de un texto en náhual, más relacionado con el género de los «anales» que con el diario, y se refiere también a la época prehispánica.

[12] El original está en el Archivo General de Indias, como identifica su editor, con descripción física y del carácter que lo diferencia de Mugaburu, por ejemplo (Suardo, 1936).

[13] El manuscrito —después de una peripecia que recuerda Jouvé Martín— se encuentra actualmente en Bloomington (Indiana). Publicó algunos fragmentos Ventura García Calderón en 1916, y poco después se publicó completo.

[14] «Prescinde de lo sabido y escudriña lo oculto e ignorado, ve más el acto íntimo social que la vida política y la acción externa […]. Hombres de este siglo nos hallamos delante de un escenario que va a reproducir en maravillosa fantasmagoría la vida íntima de las generaciones que vivieron cinco siglos ha», dice Horacio H. Arteaga, el editor del diario de José de Mugaburu en 1917 (IV).

quizá ya habían emprendido esa escritura voluntariamente). Pero esa condición de «escritura por mandato», junto con la recién aludida condición «fantasmagórica» (para un lector futuro, desconocido quizá, pero esperado), pone a los diarios noticiosos en relación con el otro gran venero de escritura (más o menos) personal fechada del periodo que nos interesa: los diarios espirituales. También estos eran escritos por mandato (del confesor, generalmente)[15] y en ellos la fantasmagoría alcanza su paroxismo en las «visiones», por ejemplo, cuya transcripción se convertirá en una especie de *topos* del género (dirigido en este caso a un lector inmediato y conocido, que debería legitimarlas). Se trata de una escritura fundamentalmente femenina, con larga tradición desde la Edad Media, pero reactivada de modo excepcional en el siglo XVI, siguiendo el modelo de Teresa de Ávila,[16] y que parece entrar en definitiva decadencia a principios del XVIII, en relación con el surgimiento de nuevos tipos de religiosidad (y, cabría añadir, de espiritualidad y de autoanálisis).[17] En esa línea, un lugar poco citado y muy revelador para mis intereses —por la calificación que da a la escritura— se encuentra en el «Abecedario espiritual» incluido en una de las cartas pastorales del famoso obispo de Puebla de los Ángeles, y virrey de Nueva España, Juan de Palafox y Mendoza, fechada en 1645:

> Impóngase a sí misma el alma, con consejo de su Padre espiritual, leyes que no quebrante la naturaleza, antes la quebranten a ella, y para esto haga un diario secreto de lo que ha de hacer desde la mañana a la noche. Sobre la regla de su profesión siga otra interior, que se conforme con aquella, sin salir de ella, tomándose cuenta al día, y examinándose delante de Dios, y pidiéndole perdón de los defectos, que en su observancia hallare. (Palafox y Mendoza, ed. 1762, vol. IV: 251-252)

Semejante indicación incita, por lo menos, a no considerar el diario espiritual como equivalente de la autobiografía (o vida) espiritual[18] y, quizá, a tratar con mayor sutileza el ciertamente amplísimo —también en el Nuevo Mundo— corpus de textos espirituales-conventuales.[19] Muchos de esos textos aparecen calificados como diarios, cuando en

[15] Para la «autobiografía espiritual por mandato», hay que consultar al menos los trabajos de Herpoel (1999), Amelang (2005) o Poutrin (1995).

[16] Quien no dejó entre sus escritos ningún diario, a pesar de que a veces se hayan editado bajo ese marbete (Teresa de Jesús, *Diario espiritual teresiano*). Más cerca de la escritura diarística se encuentra uno de los pocos modelos masculinos que suele integrarse en esa tradición: Ignacio de Loyola. Especialistas en la historia y teoría del diario, como Simonet-Tenant, no tienen en cuenta la tradición de la escritura conventual femenina.

[17] La escritura relacionada con el autoexamen y sujeta al hilo del tiempo tenía una larga tradición clásica, fundamentalmente vinculada con el estoicismo. Tal como se refleja en las epístolas a Lucilio de Séneca (especialmente en las cartas 1, 83 y 84). Para este vínculo, es fundamental el análisis de Foucault (1999: 473 *passim*), que la pone en relación con los *hypomnémata* («soportes de la memoria») o con ejercicios del cristianismo primitivo como la *exomológesis* («la expresión teatralizada de la situación del penitente que manifiesta su estatuto de pecador») y la *exagóreusis* («una verbalización analítica y continua de los pensamientos, que el sujeto practica en el marco de una relación de obediencia absoluta a un maestro»). A partir del XVIII, las «ciencias humanas», según Foucault, hacen de la verbalización un instrumento de constitución del sujeto, que ya no implica la renuncia a sí mismo.

[18] Así Amelang (2005: 156) se refiere a los textos conventuales del periodo 1550-1680 como «vidas espirituales, es decir, diarios».

[19] La bibliografía es casi abrumadora: Aguirre (1994); Arenal y Schlau (2010); Castillo Gómez (2008); Ferrús (2005); Garí de Aguilera (2001); Lavrin y Loreto López (2002); Loreto López (2006); Martínez Cuesta (1995); Martínez i Álvarez (2000*b*); Myers (2003); Valdés (1992); Viforcos y Loreto López (2007).

realidad son relatos retrospectivos, en el mejor de los casos de carácter híbrido, en los que se pasa sin solución de continuidad de lo diarístico o lo epistolar a lo propiamente autobiográfico.

Uno de los textos más relevantes podría ser el denominado diario espiritual de la monja novohispana María de San José (1656-1719).[20] Pero, a pesar de la consideración de los editores modernos y de que la propia monja se refiere en el texto a algunos cuadernos perdidos —que tal vez tuvieran rigor diarístico y apoyaran la reescritura—, lo que se lee es uno de esos productos híbridos que acabo de mencionar. Si se aplica un criterio más estricto, la muestra se reduce considerablemente y en ella destaca por su singularidad el diario de la monja peruana Úrsula de Jesús (1604-1666).[21] Esclava negra, posteriormente liberada, siguió sirviendo en el convento de Santa Clara de Lima como monja donada hasta el momento de su muerte. Pocas de esas «vidas espirituales» son tan puntillosas en la inscripción de la fecha como el relativamente breve manuscrito conservado de esta monja peruana[22] y por eso merecería un lugar privilegiado en la reconstrucción de la genealogía de la escritura diarística hispanoamericana.

DE LAS HUELLAS AL PUNTO DE PARTIDA

A pesar de que los diarios (noticiosos o espirituales) de la segunda mitad del siglo XVII que acabo de mencionar son casi estrictamente contemporáneos de aquellos que se tienen por los más remotos ancestros del diario personal en la tradición europea (los de los ingleses Samuel Pepys, 1660-1669, o John Evelyn, 1640-1706), los textos hispanoamericanos trazan un rastro distinto: muy alejados de lo personal, motivados todavía —como los diarios de viajes del siglo XVI— por el reclamo externo de una autoridad política o eclesiástica, son propiamente instrumentos de examen y control, colectivo o individual, pero en cualquier caso heterónomo: el individuo del siglo XVII (salvo quizá en una Inglaterra que ya ha conocido una revolución)[23] es un sujeto dependiente, aún más si habita una realidad marcada por estructuras de poder coloniales. Enajenado en su tiempo, pues su destino está sujeto a

[20] Myers y Powell (1999).

[21] Aparte de Nancy E. van Deusen, que lo editó en 2012 (Úrsula de Jesús, *Las ánimas del purgatorio*), quien más atención ha prestado a esta monja ha sido Martínez i Álvarez (2000*a*; 2004), pero siempre desde una perspectiva documental y antropológica —que según otros especialistas en las escrituras personales, como Castillo Gómez (2001), debería ser superada—. De menor interés es la tesina de Valenzuela Flores (2014).

[22] El diario —cincuenta y siete folios escritos por diversas manos y a veces de difícil legibilidad— sirvió de base, casi contemporáneamente, al menos a dos «vidas» de la monja, de diferente extensión (también editadas por Van Deusen en el mismo volumen). Conviene señalar que esa inscripción de fechas, casi siempre referidas al calendario litúrgico, no deja de presentar lugares controvertidos —cuando usa la notación gregoriana—, que no hay ocasión de analizar aquí.

[23] Como señala Foisil, los diarios ingleses se distinguen por su carácter personal e íntimo incluso de los diarios franceses contemporáneos. La opinión extendida de que esa diferencia en la práctica diarística obedece a cuestiones religiosas (protestantismo / catolicismo) merece, sin embargo, alguna reconsideración.

otras voluntades, vive también enajenado de su tiempo, que pertenece a otros y solo puede ser medido con dificultad.[24]

Por otro lado, aunque la organización del enunciado en estos textos se estructure día por día, con anotación más o menos precisa de las fechas, parece evidente que —también como en el caso de los diarios de viaje— eran redactados *ex post facto*, lo que refleja el uso continuado de tiempos verbales del pasado. Pero, aunque esto sea así y puedan considerarse pragmática y formalmente relacionados con esos diarios de viaje, los diarios de noticias y los diarios espirituales del siglo XVII reducen la distancia temporal entre los hechos y la escritura, o —en cualquier caso— no plantean una oposición tan evidente entre el *antes* de los hechos y el *ahora* de la escritura, oposición que, en el caso de los diarios de viaje, les aporta una cierta perspectiva etnográfica: la definición-descripción de lo ajeno-remoto desde el punto de vista de lo propio-actual (Leonard, 1992). El diario de noticias y el diario espiritual, por el contrario, procuran retener lo sucedido para mejor comprender lo propio (sea colectivo o individual).

No son pocas las líneas de lectura que estos textos invitan a recorrer, sin excluir un eventual cotejo *intramuros* / *extramuros*, que podría reportar resultados curiosos. Este repaso, no obstante, debe concluir aquí a la espera de que el irreparable tiempo permita, algún día, parar un punto, reparar aquello que la memoria no ha retenido, y avanzar un paso más en la todavía precaria reconstrucción del surgimiento del diario personal en el ámbito hispánico.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Margarita (1994), *Monjas y conventos. La experiencia del claustro*, Santiago de Chile, SERNAM.

Ahern, Maureen (1995), «Testimonio oral, memoria y violencia en el diario de Diego Pérez de Luxán: Nuevo México 1583», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* 41, 153-163.

Albani, Benedetta (2008), «Un documento inédito del siglo XVII: el "Diario" de Bartolomé Rosales, secretario del Cabildo Catedral Metropolitano de México», *Estudios de Historia Novohispana,* 38, 165-207.

Amelang, James (2005), «Autobiografías femeninas», en *Historia de las mujeres en España y América Latina, vol. II. El mundo moderno*, Madrid, Cátedra, 155-168.

[24] No existe todavía el reloj personal; la notación calendárica es aún inestable; apenas a finales del siglo XVI se ha adoptado el calendario gregoriano, pero para fechar los sucesos todavía es muy habitual —especialmente en textos conventuales, por ejemplo, que traducen una experiencia del tiempo distinta de la del siglo— el uso del calendario litúrgico —cíclico, no progresivo, podríamos decir—. Para la importancia de los modos de fechado, hay que ver, al menos Dusini (2005) y Lejeune (2006). Para la historia del calendario, es esencial Maiello (1996) y para la historia del reloj Dohrn-Van Rossum (1997).

Arenal, Electa, y Stacey Schlau (2010), *Untold Sisters: Hispanic Nuns in Their Own Works*, Albuquerque, University of New Mexico Press.

Báez Rubí, Linda (2005), *Mnemosine novohispánica: retórica e imágenes en el siglo XVI*, México, UNAM.

Castillo Gómez, Antonio (2001), «Entre public et privé: stratégies de l'écrit dans l'Espagne du Siècled'Or», *Annales: Histoire, Sciences Sociales*, 4-5, 803-829.

Castillo Gómez, Antonio (2004), «Hojas embetunadas y libros en papel: escritura y memoria personal en la España moderna», *Horizontes Antropológicos,* 10, 22 (julio-diciembre), 37-65.

Castillo Gómez, Antonio (2008), «Dios, el confesor y la monja. La autobiografía espiritual femenina en la España de los siglos XVI y XVII», *Syntagma: Revista del Instituto de Historia del Libro y de la Lectura*, 2, 59-76.

Chartier, Roger (2006), «Escritura y memoria: el librillo de Cardenio», en *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII),* Buenos Aires, Katz, 39-60.

Chimalpahin, Quauhtlehuanitzin (Domingo Francisco de San Antón Muñón), *Diario*, paleografía y trad. Rafael Tena, México, D. F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.

Cobo, Bernabé, *Historia del Nuevo Mundo T. I*, Sevilla, Imp. de E. Rasco, 1890.

Dohrn-Van Rossum, Gerhard (1997), *L'histoire de l'heure: l'horlogerie et l'organisation moderne du temps*, Paris, La Maison des sciences de l'homme.

Donoso Anes, Rafael (1996), *Una contribución a la historia de la contabilidad: análisis de las prácticas contables desarrolladas por la tesorería de la Casa de la Contratación de las Indias de Sevilla (1503-1717)*, Sevilla, Universidad.

Dusini, Arno (2005), *Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung*, Múnich, Wilhelm Fink Verlag.

Egido, Aurora (2003), «Los manuales de escribientes y la teoría de la escritura», en *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada, 17-49.

Egido, Aurora (2004), «Mnemotecnia y religiosidad en el Nuevo Mundo», en *De la mano de Artemia: estudios sobre literatura, emblemática, mnemotecnia y arte en el Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta-Universitat de les Illes Balears, 75-79.

Ercilla y Zúñiga, Alonso de, *La Araucana*, eds. Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 1987, 2 vols.

Ferrús, Beatriz (2005), *Heredar la palabra: vida, escritura y cuerpo en América Latina*, tesis doctoral, Universidad de Valencia.

Foisil, Madeleine (1991), «La escritura del ámbito privado», *Historia de la vida privada, T. 5: el proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI-XVIII*, Madrid, Taurus, 331-369.

Foucault, Michel (1999), «La escritura de sí», en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, vol. III*, Barcelona, Paidós, 289-305.

García Calderón, Ventura (1916), «El diario de Mugaburu», *Revue Hispanique*, XXXVI, 177-199.

Garí de Aguilera, Blanca (2001), «Vidas espirituales y prácticas de la confesión. La recepción y transmisión de la autobiografía espiritual femenina en la Península Ibérica y el Nuevo Mundo», *Acta Historica et Archaeologica Medievalia,* 22/2, 679-696.

Harrach, Ferdinand Bonaventura von, *Das Tagebuch des Grafen Ferdinand Bonaventura von Harrach während seines Aufenthaltes am Spanischen Hofe in den Jahren 1697 und 1698*, Wien, [Adolf Holzhausen], 1872.

Herpoel, Sonja (1999), *A la zaga de Santa Teresa: Autobiografías por mandato*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi.

Jesús, Teresa de, *Diario espiritual teresiano. Máximas, sentencias, consejos, avisos, pensamientos y aspiraciones de la seráfica madre y doctora mística de la Iglesia Católica Santa Teresa de Jesús, escogidas y distribuidas para todos los días del año por J. R. A., misionero*, Barcelona, La Hormiga de Oro, 1888.

Jesús, Úrsula de, *Las ánimas del purgatorio. El diario espiritual y vida anónima de Úrsula de Jesús, una mística negra del siglo XVII*, ed. Nancy E. van Deusen, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.

Jouvé Martín, José Ramón (2013), «Josephe de Mugaburu y los cronistas urbanos en el imperio español: origen y transmisión de un diario colonial» [<http://www.alfredoalvar-estudiosdediariosymemorias.es/resultados-cientificos/2/DiariodeLima%281640-1694%29deMugaburuporJouv%C3%A9/>]. [Fecha de consulta: 23/05/16].

Jufré del Águila, Melchor, *Compendio historial del descubrimiento y conquista del reino de Chile,* Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1897.

Khevenhüller Zu Aichelberg, Hans (2001), *Diario de Hans Khevenhüller, Embajador Imperial en la Corte de Felipe II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

Ladero Quesada, Miguel Ángel (2008), «Presencia eclesiástica en Indias según los libros de cuentas de la Casa de la Contratación, 1503-1521», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 54/1, 371-402.

Lavrin, Asunción, y Rosalva Loreto López, eds. (2002), *Monjas y beatas: la escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana: siglos XVII y XVIII*, México-Puebla, Universidad de las Américas-Archivo General de la Nación.

Lejeune, Philippe (2006), «Au jourd'aujourd'hui», *Epistolaire. Revue de l'A.I.R.E.. Lettre et journal personnel*, 32, 57-70. [<http://www.autopacte.org/03%20Au%20jour%20d%27aujourd%27hui.pdf>]. [Fecha de consulta: 23/05/16].

Leonard, Irving A. (1992), *Viajeros por la América Latina Colonial*, México, Fondo de Cultura Económica.

Loreto López, Rosalva (2006), «Los manuscritos confesionales. Un acercamiento a la mística novohispana», *Estudios Humanísticos. Historia*, 5, 93-119.

Maiello, Francesco (1996), *Storia del calendario: la misurazione del tempo, 1450-1800*, Torino, Einaudi.

Mandingorra Llavata, María Luz (2002), «La configuración de la identidad privada: diarios y libros de memorias en la Baja Edad Media», en Antonio Castillo Gómez, coord., *La conquista del alfabeto: escritura y clases populares*, Gijón, Trea, 131-152.

Martín de Guijo, Gregorio, *Diario de sucesos notables*, en *Documentos para la historia de México. T. I,* México, Impr. de Juan R. Navarro, 1853.

Martínez Cuesta, Ángel (1995), «Las monjas en la América colonial: 1530-1824», *Thesaurus*, L, 1-3, 572-626.

Martínez i Álvarez, Patricia (2000*a*), «La construcción del sujeto femenino religioso: Úrsula de Jesús en el contexto colonial limeño del siglo XVII», *Anthropologica*, 18, 175-194.

Martínez i Álvarez, Patricia (2000*b*), «Mujeres religiosas en el Perú del siglo XVII: notas sobre la herencia europea y el impacto de los proyectos coloniales en ellas», *Revista Complutense de Historia de América*, 26, 27-56.

Martínez i Álvarez, Patricia (2004), «La oralidad femenina en el texto escrito colonial: Úrsula de Jesús», *Revista Andina*, 38, 201-223.

Mugaburu, Josephe y Francisco de, *Diario de Lima. Crónica de la época colonial. Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, T. VII-VIII*, eds. Horacio H. Urteaga y Carlos A. Romero, Lima, Impr. y Librería San Martín, 1917.

Myers, Kathleen Ann (2003), *Neither Saints Nor Sinners: Writing the Lives of Women in Spanish America*, Oxford, Oxford University Press.

Myers, Kathleen Ann, y Amanda Powell (1999), *A Wild Country out in the Garden: The Spiritual Journals of a Colonial Mexican Nun,* Bloomington, Indiana UP.

Oliván, Laura (2012), «"Escribir un diario y una hora de baño": vidas *privadas* en la corte de Madrid (1650-1680)», *Revista de Historia Moderna*, 30, 141-158.

Palafox y Mendoza, Juan de, *Obras del ilustrissimo, excelentissimo, y venerable siervo de Dios don Juan de Palafox y Mendoza,…: Direcciones para los señores obispos, y Cartas pastorales al clero, y fieles de los obispados de la Puebla, y de Osma, &c*, volumen 4, Madrid, Imprenta de don Gabriel Ramírez, 1762.

Pötting, Francisco Eusebio de, *Diario del conde de Pötting, embajador del Sacro Imperio en Madrid (1664-1674)*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1990-1993, 2 vols.

Poutrin, Isabelle (1995), *Le voile et la plume: Autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne,* Madrid, Casa de Velázquez.

Robles, Antonio de, *Diario de sucesos notables*, en *Documentos para la historia de México. T. II-III,* México, Impr. de Juan R. Navarro, 1853.

Rodríguez Vicente, Encarnación (1975), «La contabilidad privada como fuente histórica», *Anuario de Estudios Americanos*, 32, 303-327.

Róspide, María Margarita (1998), «Metodología para reconstruir aspectos de la vida colonial a través de los cuadernos o libros de "gastos diarios"», *II Congreso Argentino de Americanistas*, Buenos Aires, Sociedad Argentina de Americanistas, vol. II, 319-326.

Séneca, Lucio Anneo, *Epístolas morales a Lucilio I (Libros I-IX*), ed. y trad. de Ismael Roca Meliá, revisada por José Esteve Forriol, Madrid, Gredos, 1986.

Séneca, Lucio Anneo, *Epístolas morales a Lucilio II (Libros X-XX y XXII [Frs.]*), ed. y trad. de Ismael Roca Meliá, revisada por José Esteve Forriol, Madrid, Gredos, 1987.

Simonet-Tenant, Françoise (2005), *Le journal intime: Genre littéraire ou écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre.

Sommaia, Girolamo da, *Diario de un estudiante de Salamanca,* Salamanca, Universidad, 1977.

Suardo, Juan Antonio, *Diario de Lima*, ed. Rubén Vargas Ugarte, Lima, Universidad Católica del Perú, 1936.

Taylor, René (1987), *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo*, San Lorenzo del Escorial, Swan.

Torre, Fray Tomás de la, *De Salamanca, España, a Ciudad Real, Chiapas (1544-1546)*, eds. Pedro Tomé Martín y Andrés Fábregas Puig, Madrid, CSIC-Universidad Intercultural de Chiapas, 2011.

Torre Revello, José (1973), *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, Nueva York, Burt Franklin.

Valdés, Adriana (1992), «Escritura de monjas durante la Colonia: el caso de Úrsula Suárez en Chile», *Mapocho*, 31, 149-166.

Valenzuela Flores, Constanza Nicole (2014), *Negritud y espiritualidad en la Lima del siglo XVII: el relato autobiográfico de la donada negra Úrsula de Jesús*, Santiago de Chile, Universidad de Chile.

Viforcos Marinas, María Isabel, y Rosalva Loreto López, coords. (2007), *Historias compartidas. Religiosidad y reclusión femenina en España, Portugal y América, Siglos XV-XIX*, León - Puebla, Universidad de León, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Vélez Pliego» y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Villagrá, Gaspar de, *Historia de la Nueva México*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1992.

Zárate, Agustín de, *Historia del descubrimiento y conquista de la provincia del Perú*, Madrid, Atlas (Historiadores primitivos de Indias), 1947.

REPRESENTACIÓN FESTIVA EN EL NUEVO MUNDO: MÉXICO 1680

Sebastian Neumeister

El historiador del arte Emilio Orozco Díaz, autor del libro ya clásico *El Teatro y la teatralidad del Barroco* (1969), ha señalado en un artículo de 1983 el carácter especial de la cultura del Barroco, cultura que José Antonio Maravall ha caracterizado no sin razón y no obstante la estructura jerárquica de la sociedad del siglo XVII como «cultura masiva».[1] Orozco Díaz escribe bajo el título «Sobre la teatralización y comunicación de masas en el Barroco»:

> No debemos olvidar, al considerar la cultura del Barroco, la importancia de aquellos géneros y formas de las artes especialmente dirigidas a las masas y colectividades, cuya influencia por su gran producción —impulsadas por la creciente demanda— fue muy poderosa. Y de ellas son, paradójicamente, las más expresivas y las que adquieren más importancia en dicho sentido de influjo sobre la colectividad precisamente aquellas creadas deliberada y conscientemente con una intención de pura transitoriedad, atendiendo a las circunstancias del cotidiano vivir o periódico acaecer, o del importante hecho ocasional de la vida pública, civil o religiosa.[2]

El historiador andaluz piensa en el teatro, en los sermones y en la cultura festiva barroca realizada en procesiones, arcos triunfales, fuegos artificiales[3] y exequias. Es una cultura efímera que se manifiesta no solo en Europa, sobre todo en el mundo católico del sur del continente, sino que se extiende también a América, donde la cultura se pone al servicio de la idea imperial de los Habsburgo. Ejemplos impresionantes de esta dependencia los ofrece el rito de la institución de los virreyes, un cambio periódico del poder instalado para evitar la creación de redes locales de corrupción. Las entradas de los nuevos virreyes en la capital respectiva del Nuevo Mundo se celebraban como ceremonias oficiales y se documentaban en relaciones de las fiestas organizadas con este motivo. En el caso de la llegada de uno de estos virreyes, el conde de Paredes, marqués de la Laguna, a la capital de la Nueva España en 1680 disponemos de tres relaciones impresas.[4] Se trata de la entrada misma del virrey el 30 de noviembre de 1680 y de la descripción de dos arcos de triunfo, uno en la plaza de Santo

[1] Maravall (1975: cap. II, 3).

[2] Orozco Díaz (1988: 295).

[3] Véanse Fähler (1974) y Kohler y Villon-Lechner (1988).

[4] Para la ciudad de México en el siglo XVII véase Rodilla León (2014).

Domingo por encargo de la ciudad de México, el otro por encargo de la Iglesia, la «muy esclarecida, sacra y augusta Iglesia Metropolitana de México», en la plaza central, el Zócalo actual, delante del portal occidental de la catedral.[5]

La *Pierica narración de la plausible pompa con que entró en esta imperial y nobilísima ciudad de México el Exmo. Señor conde de Paredes, marqués de la Laguna, virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España, y presidente de su real Audiencia y Cancillería, que en ella reside.* […].[6] Es obra del Bachiller Juan Antonio Ramírez Santibáñez. Consta de 154 quintillas, es decir, de 154 x 5 = 77 x 10 = 7 x 11 x 10 versos y ofrece una descripción detallada de la fiesta, del palacio virreinal de Chapultepec, de la enfermedad del nuevo virrey poco antes de la ceremonia oficial, de la muerte del corregidor de México y de los decorados de los dos arcos de triunfo.

El *Theatro de virtudes políticas, que constituyen a un Príncipe: advertidas en los Monarchas antiguos del Mexicano Imperio, con cuyas efigies se hermoseó el Arco triumphal, que la muy Noble, muy Leal, Imperial Ciudad de México erigió para el digno recivimiento en ella del Excelentissimo Señor Virrey Conde de Paredes, marqués de la Laguna, &c.*[7] Es obra de Carlos de Sigüenza y Góngora, profesor de Matemáticas y Astrología / Astronomía de la Universidad de México y autor de varios libros de gran importancia literaria y cultural para la época colonial de México.[8] El *Theatro de virtudes políticas* es un edificio mucho más complicado que el arco de triunfo descrito, compuesto de elementos muy diversos: una dedicatoria, tres preludios, la descripción del arco mismo y de su temática, doce capítulos dedicados a doce príncipes míticos del México indígena, la descripción de la fachada meridional del arco, y finalmente un poema de 16 estrofas recitado por la alegoría de la ciudad de México saliendo de entre las nubes:

> ¿Pero, tú aquí, Señor? ¡Que me suspende
> pálida timidez! De qué me asusta
> si a influjos de ti mismo más me enciende
> la excelsa luz de tu presencia augusta![9]

El *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político que erigió la muy esclarecida sacra y augusta Iglesia Metropolitana de México, en las lucidas alegóricas ideas de un arco triunfal que*

[5] La crítica literaria se interesa, dada la importancia del tema para la cultura colonial, relativamente poco por estos textos. No figuran, por ejemplo, en los libros de Leonard (1974), a pesar de que el autor incluye en su libro dos capítulos sobre Sigüenza y Góngora, respectivamente, y es aún autor de una monografía sobre Sigüenza y Góngora, y de Puccini (1996). Véanse en cambio Von Kügelgen (1989 y 1997), Neumeister (2004), las ediciones modernas de los textos citados en la bibliografía final y la crítica incluida en sus respectivas bibliografías.

[6] *Pierica*: se refiere a la provincia Pieria vecina del Olimpo, lugar de nacimiento de las musas. El texto se cita en la edición de Farré Vidal (2013: 148-172).

[7] Sigüenza y Góngora (*Seis obras*: 165-240).

[8] Véase Cirillo Sirri (1996).

[9] Sigüenza y Góngora (*Seis obras*: 232).

consagró obsequiosa y dedicó amante a la feliz entrada del excelentísimo señor, etc. […].[10] Es obra de la monja Sor Juana Inés de la Cruz del convento de San Gerónimo de la ciudad de México. El *Neptuno alegórico* es también una construcción muy compleja y consiste en una dedicatoria, una explicación del texto (*Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula*) y de ocho grandes lienzos del arco, de sus elementos arquitectónicos, y de una descripción conclusiva del conjunto en forma poética.

Las observaciones que siguen no tendrán por objeto realizar una vez más un análisis detallado de los argumentos, imágenes y alegorías de los tres textos, dado que las ediciones citadas y la literatura crítica ya ofrecen un arsenal abundante de informaciones. Nos ocuparemos más bien del modo comunicativo con el que los tres autores reunidos aquí por primera vez cumplieron con su encargo y con qué intención lo hicieron, sea oficial, sea individual.

La relación de fiesta del bachiller Juan Antonio Ramírez Santibáñez pertenece a la tradición de un género de la cultura efímera de las cortes y ciudades europeas del Renacimiento y del Barroco, desde el célebre arco de honor para el emperador Maximiliano I grabado por Albrecht Dürer en 1512, los arcos de entrada de Carlos V, «emperador viajero», erigidos por las ciudades de sus dominios, hasta las fiestas, arcos y túmulos de la Roma papal.[11] El mundo ibérico contribuye también en Europa y América de manera sobresaliente a esta cultura efímera.[12] A pesar del carácter más bien modesto de la *Pierica narración*, la relación del bachiller Juan Antonio Ramírez Santibáñez se integra perfectamente en esta tradición, como lo atestigua la mención del palacio del Buen Retiro al principio de su poema:

> Musa, en México esta ves
> has de cantar, a fe mía,
> aunque te avergüences, pues
> el que ya no cantes les
> hace a todos armonía.
>
> Avergonzada te admiro,
> pero aquesta cortedad
> deja, que tu suavidad,
> puesta que está hecha al Retiro,
> cantará con majestad.

[10] Sor Juana Inés de la Cruz, *Neptuno alegórico* (ed. Martín y Arenal, 2009).

[11] Véanse Jacquot (1960), Fagiolo dell'Arco y Carandini (1977 y 1997), Diez (1987), Díez Borque y Rudolf (1994), Flórez Plaza (2003) y Bonet Correa (2004).

[12] Alenda y Mira (1903) y Farré Vidal (2013). Véanse, para el género de las relaciones festivas Aercke (1994: cap. 1), y la «Introducción» de Sagrario López Poza a Jorge Báez de Sepúlveda, *Relacion verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segouia a la magestad de la reyna nuestra señora Doña Anna de Austria, en su felicissimo casamiento que en la dicha ciudad se celebro* (1998: 22-29). La edición de la relación de la fiesta segoviana por Sagrario López Poza y Begoña Canosa Hermida puede considerarse modélica. Véase también, para el contexto urbano de las fiestas, R. de la Flor (1989).

Inspiración gozarás
De las musas, con donaire
Soplarante cantarás
Y en un soplo escribirás
cosas de muy lindo aire.

Pierde, pues, en conclusión
el miedo, cantando fiel
La festiva discrepción
Que no errarás el papel
si aciertas la relación. (1-4)[13]

El bachiller subraya ya por el título, por la forma poética y por el vocabulario panegírico de su *Pierica narración de la plausible pompa* la intención de integrarse a las festividades oficiales. Se le ofrece además la oportunidad de demostrar sus capacidades poéticas, sus conocimientos de la mitología clásica y su familiaridad con la literatura de su tiempo.[14] Se muestra así digno de la élite criolla de la metrópoli y capaz de formular la adhesión de esta parte de la población urbana al sistema virreinal. No le agrada tanto en cambio la inclusión de los indios como lo hace sospechar un adjetivo con referencia al arco de triunfo de Carlos de Sigüenza y Góngora:

Un arco bien levantado
la ciudad, sin interés,
aquí le tuvo formado,
que, alabándole cortés,
no dejó de estar aindiando. (132)

El virrey saliendo le recompensa su lealtad por la impresión de la relación sin someterla a ninguna censura previa.[15]

A pesar de su encargo panegírico el *Theatro de virtudes políticas* de Carlos de Sigüenza y Góngora tiene un carácter marcadamente distinto. A diferencia del bachiller Juan Antonio Ramírez Santibáñez, Carlos de Sigüenza y Góngora no es un letrado sino un profesor universitario, con intereses científicos, históricos y políticos. El *Theatro de virtudes políticas* es un espejo de príncipes en la tradición de la *Idea de un príncipe político-christiano* de Diego Saavedra Fajardo. Enumera las virtudes que debe tener el príncipe para desempeñar su oficio y lo exhorta a actuar según ellas. Como Saavedra Fajardo, Sigüenza y Góngora se esfuerza por apoyar los valores y las instituciones de la monarquía de los Habsburgo por una cantidad enorme de argumentos y ejemplos sacados de la tradición filosófica-moral europea. Pero perteneciendo a la élite criolla de la Nueva España, integra, a diferencia del bachiller Ramírez

[13] *Ves*: seseo; *Retiro*: el Buen Retiro en Madrid; *soplarante*: soplante («inspirar o sugerir algunas noticias o especies; y así se dice que sopla la Musa» (*Aut.)*.

[14] Hay alusiones a textos de Quevedo (estr. 19) y Calderón (estr. 140).

[15] Véase Farré Vidal (2013: 143-147).

Santibáñez, la prehistoria mexicana en su concepto, con la clara intención de recordarle al nuevo virrey que tendrá en su nueva posición el deber de integrar la totalidad de la población de su dominio:

> Y aunque, cuarto precepto de este, en el *OEd. AEgyp*., tom. 2 clas. I, cap. 2, es que: «la empresa debe dirigirse a las costumbres»; juzgo que contra él nada he pecado, cuando este ha sido el fin principal de mi humilde estudio, bien que con la reverencia submisa, con que debe manejarse la soberanía excelente del príncipe que elogió, teniendo presente en la memoria lo que escribió el otro Plinio, lib. 3, Epíst. 18: «Ciertamente es hermoso, aunque pesado y rayano en la soberbia, el prescribir cómo debe ser el príncipe». Conque, para obtener este fin sin poder incurrir en la nota detestable de presunción, tan inútil, manifesté las virtudes más primorosas de los mexicanos emperadores para que mi intento se logre sin que a la[s] empresas se las quebranten las leyes: «El alabar, pues, a los príncipes más buenos (prosigue el discretísimo Plinio) y por medio de ellos, como al través de un espejo, mostrar a la posteridad la luz que de ellos emana, tiene mucho de utilidad, nada de arrogancia».[16]

Sigüenza y Góngora se sirve, como vemos, del arsenal inagotable de su erudición, desde el cónsul romano Plinio el Joven al jesuita alemán Athanasius Kircher. Esta mezcla corresponde a lo que dice Solange Alberro sobre las fiestas barrocas de la Nueva España, es decir, sobre el carácter mixto y mestizo de estos espectáculos:

> La fiesta barroca tuvo lógicamente la misma estructura y función en España y América, como partes de un solo imperio. En su afán totalizador e imperialista, pretendió abarcar el conjunto de la herencia humana, en sus dimensiones míticas y reales. Ante todo ideada y planificada con propósitos monárquicos —en el contexto del antiguo régimen obviamente, es decir, en estrecha relación con la esfera religiosa— se dirigió al conjunto de la sociedad. Todos los sectores podían y debían participar en ella, tanto en función de espectadores como de actores, aun cuando su lugar y papel quedaban estrictamente determinados por el estamento al que pertenecían. Para lograr sus fines didáctico-federativos, la fiesta proponía mensajes diversos que a su vez podían dar lugar a diversas lecturas: un arco levantado con ocasión de una fiesta religiosa y cívica ofrecía al mismo tiempo un lema en latín, certámenes literarios o alusiones circunstanciales a la mitología griega o romana destinados a los letrados, sainetes en castellano y representaciones directas de episodios bíblicos, históricos o legendarios accesibles al grueso de los españoles, sin olvidar los lenguajes más sutiles y misteriosos conformados por los colores, ritmos, adornos, emblemas, motivos y arreglos coreográficos e iconográficos solo descifrables por los indígenas y tal vez parte de las castas. La fiesta barroca era y debía ser polisémica, debía forzosamente ser mixta y mestiza.[17]

Lo que caracteriza la fiesta mexicana es válido también para el *Theatro de virtudes políticas* de Sigüenza y Góngora. La invocación de doce príncipes míticos mexicanos, si bien basada en autoridades europeas, roza por un lado la provocación del nuevo virrey que acababa de

[16] Sigüenza y Góngora (*Seis obras*: 188, *cf*. 193). El título *OEd. AEgyp*. se refiere a la obra conocidísima de Athanasius Kircher, *Oedipus Aegypticus, hoc est Vniversalis Hieroglyphicae Veterum Doctrinae temporum iniuria abolitae instauratio*, Roma, Vitales Mascardi, 1652-1654 (3 vols.).

[17] Alberro (1998: 44-45).

llegar de Europa. Por el otro, vista desde el Nuevo Mundo, el «exaltado patriotismo novohispano» de Sigüenza y Góngora tiene, como observa Octavio Paz, algo de una «confiscación intelectual» de la cultura indígena,[18] confiscación en este caso de doce príncipes mexicanos para un espejo de príncipes, género de origen europeo.

La estrategia didáctica que Sigüenza y Góngora persigue en su *Theatro de virtudes políticas* tiene dos destinatarios: por un lado, los funcionarios de la metrópoli española, y, por el otro, el público local, sea de élite, sea de estratos más bajos. Elogio y educación del poder se mezclan, pero también la admonición dirigida al virrey futuro de bien gobernar y a sus súbditos de obedecerle. Para manejar esta situación comunicativa doble Sigüenza y Góngora debe abrir la forma de un libro de emblemas practicado por Saavedra Fajardo a un público más amplio. Lo explica en tres preludios:

> Preludio I: Motivos que puede haber en la erección de arcos triunfales con que las ciudades reciben a los príncipes.
>
> Preludio II: El amor que se le debe a la patria es causa de que, despreciando las fábulas, se haya buscado idea más plausible con qué hermosear esta triunfal portada.
>
> Preludio III: Neptuno no es fingido dios de la gentilidad sino hijo de Misraím, nieto de Cam, bisnieto de Noé y progenitor de los indios occidentales.[19]

Mientras que en el primer preludio reconduce la historia del género de los arcos de triunfo hasta los romanos y en el segundo justifica la presencia de los dioses mexicanos en la decoración del arco, Sigüenza y Góngora presenta en el tercer preludio su tesis central: la procedencia de las naciones americanas del dios pagano Neptuno, pasando por el Antiguo y Nuevo Testamento. Podía escoger a Neptuno como figura central del arco de triunfo porque el nuevo virrey llevaba entre otros el título de «marqués de la Laguna». A diferencia de Sor Juana, sin embargo, que hizo lo mismo en su arco, Sigüenza y Góngora no se contentó con el efecto conceptista del argumento mitológico, sino que lo utilizó también como argumento histórico para probar

> […] no ser Neptuno quimérico rey o fabulosa deidad sino sujeto que con realidad subsistió con circunstancias tan primorosas como son el haber sido el progenitor de los indios americanos. No me parece muy grande el empeño en que me pongo de comprobarlo, cuando solo tengo por mira el calificar sus aciertos.[20]

No podemos juzgar si Sigüenza y Góngora tomó en serio esta interpretación de la historia, pero es significativo que la justifica mediante el método sumamente problemático —diríamos al menos hoy día— del polímata Athanasius Kircher de argumentar por imágenes:

[18] Paz (1982: 207 y 209).

[19] Sigüenza y Góngora (*Seis obras*: 169, 172, 176).

[20] Ibídem: 177.

> La doctrina simbólica (en que se comprenden empresas, jeroglíficos, emblemas) es una ciencia en que, con breves y compendiosas palabras, expresamos algunos insignes y variados misterios, algunos tomados de los dichos de los sabios y otros de las historias.[21]

El que habla aquí, figura emblemática del Barroco europeo, tentó en vano descifrar los jeroglíficos egipcios.[22]

Sor Juana Inés de la Cruz tiene, como ya indica el título de su descripción del arco de la Iglesia Metropolitana de México, otros propósitos que sus dos colegas: *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político que erigió la muy esclarecida sacra y augusta Iglesia Metropolitana de México, en las lucidas alegóricas ideas de un arco triunfal* […]. El «simulacro político» es en sus «lúcidas alegorías» de veras un «océano de colores», de colores retóricos en este caso, «pretexto, motivo, y razón aparente para emprender, y ejecutar alguna cosa, encubierta y disimuladamente» (*Aut.*). Lo que Sor Juana quiere encubrir son verdades no destinadas al vulgo, según Mt 13, 34: «Haec omnia locutus est Jesus in parabolis ad turbas, et sine parabolis non loquebatur eis».[23] Las imágenes del arco de triunfo desempeñan por lo tanto un papel importante: son para la muchedumbre lo que son las palabras para los entendidos. En la *Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula* Sor Juana justifica la presencia de los dioses paganos además por la tarea de hallar imágenes y comparaciones adecuadas para elogiar al marqués de la Laguna, motivo panegírico por antonomasia:

> Esta, pues, tan decorosa invención me obligó a discurrir entre los héroes que celebra la Antigüedad, las proezas que más combinación tuviesen con las claras virtudes del excelentísimo señor marqués de la Laguna.[24]

Neptuno, hijo de Saturno y de Isis y hermano de Júpiter, es sobremanera apto para esta comparación. Sor Juana se sirve de modo muy generoso de este parentesco:

> ¿Qué otra cosa es ser hijo de Saturno que ser hijo de la real estirpe de España de quien descienden tantos reyes que son deidades de la tierra? Es también su excelencia hijo de Isis, esto es, de la sabiduría del señor rey don Alonso, el Sabio por antonomasia, llamado así por la excelencia de sus estudios, especialmente matemáticos.[25]

Y después de citar cuatro versos atribuidos a Góngora,[26] Sor Juana continúa:

> Es también su excelencia hermano de Júpiter, rey del cielo, esto es, del señor duque de Medina *Coeli*, a quien por suerte cupo este estado de cielo, con razón llamado Júpiter, pues el nombre de

[21] Ibídem: 188. Véanse, para la cultura barroca de las imágenes, Gállego (1972: primera parte) y Egido (2004).

[22] Véanse Leinkauf (1993), Fernández González (2002) y Glassie (2012).

[23] Sor Juana Inés de la Cruz (*Neptuno alegórico*: 66).

[24] Ibídem: 76.

[25] Ibídem: 102.

[26] Ibídem: 103, nota 116.

> este se dijo *a iuvando*, como dice Marciano Capella: «Et nos *a iuvando* Iovem dicimus». ¿Qué más ayuda que un valido Alcides, que alivia al monarca español del peso de la esfera de tan dilatado gobierno? Cupo a Neptuno en suerte el mar (como ya queda dicho) con todas las islas y estrechos. ¿Qué otra cosa fue esto que ser su excelencia *marqués de la Laguna*, general de mar océano con todos los ejércitos y costas de Andalucía? ¿Ni que otra cosa fue ser titular de los edificios llamado *comes*, que ser conde de Paredes?[27]

De interés especial para Sor Juana es el hecho de que Neptuno es el hijo de Isis, diosa y sabia a la cual los egipcios atribuyeron la invención de la escritura, del trigo y del lienzo:

> Finalmente, tuvo no solo todas las partes de sabia, sino de la misma sabiduría, que se ideó en ella. Pues siendo Neptuno hijo suyo, claro está que no le corría menos obligación, pues el nacer de padres sabios no tanto es mérito para serlo cuanto obligación para procurarlo, para no degenerar ni desmentir misteriosos dogmas de los platónicos.[28]

El pasaje es sobremanera complejo, contiene un núcleo a la vez apelativo y expresivo: Sor Juana requiere al marqués de la Laguna que abogue por la promoción de las ciencias, pero al mismo tiempo sostiene la propia existencia de mujer intelectual activa. Poniendo de relieve las capacidades intelectuales de una diosa piensa en sí misma.[29] No olvida, con todo eso, que su encargo es la decoración de un arco de triunfo, símbolo del poder virreinal en la persona del marqués de la Laguna:

> En cuya montea se dio lugar a los ocho tableros en que se copiaron las empresas y virtudes del dios Neptuno, ideándose en ellas algunos de los innumerables elogios que así por su real ascendencia como por sus altas proezas e incomparables prendas se ha merecido el excelentísimo señor marqués de la Laguna, ostentando el Arco en los colores, en lo perfecto de las líneas, en los resplandores del oro que lo pulía a rayos, no ser menos que fábrica consagrada a tanto príncipe; llevándose sus inscripciones la atención de los entendidos, como sus colores los ojos de los vulgares, y el cordial amor respecto de todos los dos retratos de sus excelencias en señal del que tiene a sus perfectos originales, que el cielo guarde, para que gocemos en ejecuciones los felices anuncios de su gobierno.[30]

Oponiendo «la atención de los entendidos» a «los ojos de los vulgares», Sor Juana describe una vez más la semiótica doble de la cultura efímera del Barroco y de su estructura emblemática (*inscriptio — pictura — subscriptio*). El arco de triunfo de Sor Juana reúne en sus lemas la *incriptio* del emblema con sus lienzos como *pictura*, dejando las explicaciones más detalladas (*subscriptio*) al texto de la *Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula*.[31]

En este contexto, es decir, en lo que se refiere a la relación precaria de la comunicación festiva y la representación gubernamental, hay que mencionar una discrepancia que

[27] Sor Juana Inés de la Cruz (*Neptuno alegórico*: 103).

[28] Ibídem: 88.

[29] Véanse Bénassy-Berling (1982) y López Poza (2003).

[30] Sor Juana Inés de la Cruz (*Neptuno alegórico*: 115).

[31] Véase, para el aspecto teatral de la emblemática barroca, Schöne (1968).

no concierne al texto de la relación del bachiller Juan Antonio Ramírez Santibáñez, «una clara exhibición de su formación como bachiller»,[32] pero sí a las descripciones de los arcos de Sigüenza y Góngora y de Sor Juana Inés de la Cruz. Los dos arcos son también, como vimos, pruebas de una erudición extraordinaria que impiden mucho la lectura continua del texto y que serían por supuesto contraproductivas durante la fiesta. Sagrario López Poza lo dice con toda claridad:

> El texto es como un libreto o guía interpretativa del contenido significativo de las celebraciones. En no pocas ocasiones, muchos de los que asistieron a la fiesta no entendieron el sentido cabal del programa hasta que leyeron su interpretación. Hubiera hecho falta tener la *relación* antes. Se asemejan a los catálogos de exposiciones de hoy.[33]

Pero las citas en latín y la plétora de las figuras mitológicas a veces poco conocidas pueden explicarse también de otro modo: deben hacer visible el saber y la erudición del autor. Es un motivo que parece difícilmente conciliable con el oficio laudatorio de los textos. Si esta erudición placativa se podría aceptar en el caso de Sigüenza y Góngora como justificación histórica de su tesis atrevida de que los mexicanos y su cultura tenían un origen mediterráneo, en el *Neptuno alegórico* de Sor Juana no tiene una función parecida. Aquí prevalece la impresión de que la erudición excesiva tiene más bien una finalidad en sí: el texto panegírico como posibilidad de presentarse a sí misma.

Sigüenza y Góngora y Sor Juana han sido concientes, sin embargo, de esta problemática. Lo atestiguan los poemas finales por los cuales los dos autores se esfuerzan en templar el conflicto entre la exhibición exagerada de un saber individual y el encargo representativo. Estos poemas de tamaño moderado se recitaron probablemente, en su forma poética apropiada a la lectura oral, durante o al final del espectáculo. En el *Theatro de virtudes políticas* de Sigüenza y Góngora es la alegoría de la ciudad de México la que recitó el poema final: «Al abrirse las puertas del arco, para que se franquease a su excelencia el resto de la ciudad, se apareció esta entre unas nubes». Es un texto que, según cree al menos William G. Bryant en su edición, se publicó incluso antes del texto completo del *Theatro de virtudes políticas*.[34] Y Manuel Toussaint, en su edición del *Neptuno alegórico*, supone por su parte que la *Explicación del arco* de Sor Juana se recitó en vivo durante la fiesta.[35] Los dos autores se acuerdan por fin de su encargo, la invención de textos e imágenes apropiados para una fiesta pública. En los siglos posteriores las fiestas representativas se reducirán más y más al puro espectáculo, sin textos explicativos. El poder y la erudición ya no van juntos.

[32] Farré Vidal (2013: 145).

[33] López Poza, en la «Introducción» a Báez de Sepúlveda (1998: 25).

[34] Sigüenza y Góngora (*Seis obras*: 231).

[35] Sor Juana Inés de la Cruz (*Neptuno alegórico*: 45).

BIBLIOGRAFÍA

Aercke, Kristiaan P. (1994), *Gods of Play. Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse*, New York, State University of New York Press.

Alberro, Solange (1998), «Imagen y fiesta barroca: Nueva España, siglos XVI-VXII», en Petra Schumm, ed., *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, Frankfurt am Main / Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 33-48.

Alenda y Mira, Jenaro (1903), *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España,* Madrid, Sucesores de Ribadeneyra.

Báez de Sepúlveda, Jorge, *Relacion verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segouia a la magestad de la reyna nuestra señora Doña Anna de Austria, en su felicissimo casamiento que en la dicha ciudad se celebro*, 1572, eds. Sagrario López Poza y Begoña Canosa Hermida, Segovia, Fundación Don Juan de Borbón, 1998.

Bénassy-Berling, Marie-Cécile (1982), *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz. La femme et la culture au XVII*e *siècle*, Paris, Éditions hispaniques.

Bonet Correa, Antonio (2004), «La arquitectura efímera del Barroco en España», en Fernando Checa Cremades, ed., *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, SEACEX / Real Academia de España en Roma, 19-42.

Cirillo Sirri, Teresa (1996), «Don Carlos de Sigüenza y Góngora: Del *Mercurio volante* a *Infortunios de Alonso Ramírez*», *Annali Instituto Universitario Orientale*, 38, 221-266.

Diez, Renato (1987), *Il trionfo della parola: Studio sulle relazioni di feste nella Roma barocca, 1623-1667*, Roma, Bulzoni.

Díez Borque, José M., y Karl F. Rudolf (1994), eds., *Barroco español y austriaco: Fiesta y teatro en la corte de los Habsburgo y los Austrias*, Madrid, Embajada de Austria (catálogo).

Egido, Aurora (2004), *De la mano de Artemia. Literatura, emblemática, mnemotecnia y arte en el Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta / Edicions UIB.

Fagiolo dell'Arco, Maurizio, y Silvia Carandini (1977), eds., *L'Effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del 600,* Roma, Bulzoni.

Fagiolo dell'Arco, Maurizio, y Silvia Carandini (1997), eds., *Corpus delle Feste a Roma,* vol. I: *La festa barocca*, Roma, Bulzoni.

Fähler, Eberhard (1974), *Feuerwerke des Barock. Studien zum öffentlichen Fest und seiner literarischen Deutung vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Stuttgart, Metzler.

Farré Vidal, Judith (2013), *Espacio y tiempo de fiesta en Nueva España (1665-1760)*, Madrid / Frankfurt am Main / México, Iberoamericana / Vervuert / Bonilla Artigas.

Fernández González, Emilio (2002), *Athanasius Kircher y la ciencia del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense / Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla» (catálogo).

Flórez Plaza, Paloma (2003), coord., *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, SEACEX (catálogo).

Gállego, Julián (1972), *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar (ed. original en francés 1968).

Glassie, John (2012), *A Man of Misconception. The Life of an Excentric in an Age of Change*, New York, Riverhead.

Jacquot, Jean (1960), *Les Fêtes de la Renaissance, II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint,* Paris, Editions du CNRS.

Juana Inés de la Cruz, Sor, *Neptuno alegórico*, ed. e intr. Vincent Martín y Electa Arenal, Madrid, Cátedra, 2009.

Kircher, Athanasius, *Oedipus Aegypticus, hoc est Vniversalis Hieroglyphicae Veterum Doctrinae temporum iniuria abolitae instauratio*, Roma, Vitales Mascardi, 1652-1654, 3 vols.

Kohler, Georg, y Alice Villon-Lechner (1988), eds., *Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk inder europäischen Geschichte*, Zürich / München, Artemis.

Kügelgen, Helga von (1989), «The Way to Mexican Identiy. Two Triumphal Arches of the Seventeenth Century», en Irving Lavin, ed., *World Art: Themes of Unity in Diversity*, University Park, Pennsylvania State University Press, 709-720.

Kügelgen, Helga von (1997), «La línea prehispánica. Carlos de Sigüenza y Góngora y su *Theatro de virtudes políticas, que constituyen à un Príncipe*», en Karl Kohut y Sonia V. Rose, eds., *Pensamiento europeo y cultura colonial*, Frankfurt am Main, Vervuert, 205-237.

Leinkauf, Thomas (1993), *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602-1680),* Berlin, Akademie Verlag.

Leonard, Irving A. (1974), *La época barroca en el México colonial*, México, Fondo de Cultura Económica (ed. original en inglés 1959).

López Poza, Sagrario (2003), «La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno alegórico*», *La Perinola*, 7, 241-270.

Maravall, José Antonio (1975), *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.

Neumeister, Sebastian (2004), «Mestizaje simbólico: *El Theatro de virtudes políticas* de Carlos de Sigüenza y Góngora», en Sebastian Neumeister y Roger Friedlein, eds., *Vestigia Fabularum. La mitologia antiga a les literatures catalana i castellana entre l'edat mijana i la moderna*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 223-233.

Orozco Díaz, Emilio (1988), «Sobre la teatralización y comunicación de masas en el Barroco. La visualización espacial de la poesía», en Emilio Orozco Díaz, *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad de Granada, vol. I, 295-316.

Paz, Octavio (1982), *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral.

Puccini, Dario (1996), *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik (ed. original en italiano 1967).

R. de la Flor, Fernando (1989), *Atenas castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Salamanca, Junta de Castilla y León.

Ramírez Santibáñez, Juan Antonio, *Pierica narración de la plausible pompa con que entró en esta imperial y nobilísima ciudad de México el Exmo. Señor conde de Paredes, marqués de la Laguna, virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España, y presidente de su real Audiencia y Cancillería, que en ella reside.* […], México, Francisco Rodríguez Lupercio, 1680.

Rodilla León, María José (2014), «*Aquestas son de México las señas*». *La capital de la Nueva España según los cronistas, poetas y viajeros (siglos XVI al XVIII)*, Frankfurt a. M. / Madrid, Vervuert / Iberoamericana.

Schöne, Albrecht (1968[2]), *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München, C. H. Beck.

Sigüenza y Góngora, Carlos de, *Seis obras*, ed. William G. Bryant, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984.

LA NARRATIVA DE MARCO DENEVI: DE LA VERSIÓN A LA FALSIFICACIÓN

Rosa Pellicer

La primera incursión literaria de Marco Denevi (1922-1998), la premiada novela *Rosaura a las diez* (1955), anuncia lo que en adelante se convertirá en el *modus operandi* más característico de su escritura: la versión, la copia, la falsificación. Aunque resulte un lugar común en los estudios dedicados a Denevi, hay que comenzar por recordar que él mismo señaló que en esta novela había utilizado la técnica de *La piedra lunar*, de Wilkie Collins, que acababa de leer: «La verdad es que se la copié completamente: todas esas versiones sucesivas que terminan con una revelación final» (Giardinelli, 1987: 2). En esta confesión ya se encuentran dos de los conceptos fundamentales de la escritura deneviana: copia y versión. Camilo Canegato en su declaración sobre los hechos que culminaron con el asesinato de Marta Correa o Córrega / Rosaura, explica su técnica pictórica y reflexiona sobre su pintura, que considera un oficio, no un arte. Canegato hace retratos pintando sobre una fotografía proyectada en la pared: «La fotografía le sirve de diseño, de contorno, y usted no tiene sino que aplicarle el color» (Denevi, 1993: 173). La imagen, que a su vez es una copia fotográfica, se transforma por medio de las pinceladas del pintor al remedar el estilo de un autor consagrado o de una escuela. Ahora bien, no hay falsificación ya que nunca imita la firma.

En esta tercera parte de la novela, titulada «Conversación con el asesino», se plantea también el tema de la originalidad en el arte y, por tanto, en la literatura, en la que Canegato no cree. Por esa razón, desprecia el arte de vanguardia que, en su opinión, surge cuando ya no hay nada que decir y entonces cualquier advenedizo «le retuerce el cuello, le arranca gritos de agonía, y de momento todos creen que ese arte resucitó y que esos gritos son su nueva voz» (Denevi, 1993: 171). Para el artista que siente la insuficiencia de su propia creación, la copia, que transforma ligeramente el original, es el único camino que le queda. Del mismo modo, la literatura se convierte en reescritura, en versión. Así, *Rosaura a las diez* se concibió como un cuento que se transformó en novela cuando su autor decidió presentarse al concurso, que ganó, organizado por la Editorial Kraft. Dicho cuento, «Pobre Carolina», fue escrito y publicado veinte años después en el volumen *Los locos y los cuerdos* (1975). En él también asistimos a la creación por parte de Pascual Pórpora de una enamorada imaginaria, Carolina, para conseguir el amor de Matilde, la hija de Milagros Ramoneda, el mismo personaje del que estaba enamorado Camilo Canegato. Al final del relato Denevi añade una nota que alude a la relación entre la novela y el cuento, a la vez que justifica su escritura:

> Como el Enoch Soames de Max Beerbohm, sufro el delirio de creer que, de aquí a cien años, a algún estudioso le interesará cotejar *Rosaura a las diez* con *Pobre Carolina* y servirse de ese cotejo para ejemplificar una teoría sobre los mecanismos de la creación literaria (Denevi, 1984: 327-328).

Por otra parte, hay que señalar que en la novela inaugural ya aparece un comentario sobre la historia de Paolo y Francesca. Canegato afirma que el amor de Giovanni, un «tirifilo» como él, es superior al de Paolo, que es hermoso como Francesca, por lo que le corresponde el papel principal en esta tragedia y reivindica su figura. Esta historia se convertirá en uno de los motivos denevianos, ya que la volvemos a encontrar en «Cada cual a su juego», de *Parque de diversiones* (1970), donde los amantes obligan a Giovanni Malatesta a matarlos, o en «La verdad sobre Paolo y Francesca», de *Falsificaciones*. Esta versión, semejante a la de *Parque de diversiones*, plantea una hipótesis distinta a la establecida: los amantes fingieron el adulterio para que el celoso marido los matara, de modo que están en el infierno «por haber instigado a un inocente al crimen» (Denevi, 1966: 48). El texto apócrifo que se transcribe está atribuido a un escritor italiano del siglo XVI llamado Girolamo delle Colombe, y en él se inspiraron, como indica la nota a pie de página, tanto Leopoldo Lugones en «Francesca» como Marco Denevi en «La verdad sobre Paolo y Francesca», cuya referencia editorial es el propio libro en el que aparece. Al citar a Lugones, Denevi introduce otra versión sobre el texto de Dante: un palimpsesto del siglo XIII, escrito en latín del que se ofrece una traducción, en el que, como en nuestro caso, la pareja solo cometió adulterio a los ojos del celoso marido.[1]

De la lectura de la novela seminal se infiere que buena parte de la obra de Marco Denevi, y no solo la narrativa sino el teatro y la poesía, supone una constante relectura y, por tanto, reescritura de otros textos, propios o ajenos.[2] En diversas ocasiones el escritor ha confesado que no revisaba sus escritos, de modo que las correcciones se realizaban en las pruebas de imprenta y en las sucesivas ediciones. En 1988, dice en una entrevista con María Esther Vázquez publicada en *La Nación*, citada por Juan José Delaney:

> Suponiendo que las intimidades de mi taller le interesen a alguien que no sea yo mismo diré que cuando me pongo a escribir ya tengo la novela urdida mentalmente, de punta a punta, con todos sus personajes a la vista. Pero empiezo a escribirla y aquello que tenía construido mentalmente es como una pintura primitiva que restauro. El sujeto no cambia, cambian las tonalidades del color, la luz, el diseño de las figuras, sus ropajes, sus expresiones. La «Ronda nocturna» pasa a ser una «Ronda diurna»; donde antes había tres Reyes Magos ahora hay cinco, Holofernes decapitado recupera su cabeza. Lo malo es que a menudo sospecho que la pintura, antes de ser restaurada, era más hermosa, más misteriosa. Pero ya nada puedo hacer (2006: 95).

[1] «Materialmente no habían pecado, pues ni a tocarse llegaron, ni a hablarse siquiera; pero el esposo *vio* en sus ojos el adulterio con tan vertiginosa claridad, con tal consentimiento de rebelión y de delito, que les partió el corazón sin vacilar un ápice» (Lugones, 1988: 408).

[2] Sirva como ejemplo el poema «Al poeta coronado», de *Salón de lectura* (Denevi, 1974: 79) que es una reescritura de la famosa «La ronde» de Paul Fort. Denevi incluye una nota a pie de página en la que, además de mencionar al autor, aunque no la obra, traduce algunos versos del comienzo de esta poesía. De este modo, pone de manifiesto el cambio de sentido que se produce al introducir en las dos primeras estrofas, las que remiten directamente al hipotexto, un «aunque», que transforma el tono optimista del poema de Fort en una amarga reflexión.

Las distintas ediciones de sus obras son buena prueba de que volvía continuamente sobre ellas. Como ha sido señalado por Delaney (2006) y por Navascués (1999*a*), las modificaciones no son estilísticas, sino estructurales y, en ocasiones, conllevan un cambio, más o menos significativo, del título. Basta con mencionar algunos ejemplos: *Enciclopedia secreta de una familia argentina* pasa a *Una familia argentina*;[3] a *Noche de duelo, casa del muerto* la preceden *Asesinos en los días de fiesta* y *Los asesinos en los días de fiesta* se transforma finalmente en *Música de amor perdido*;[4] *Araminta o el poder* se refunde bajo el título *El amor es un pájaro rebelde*… A esto se podrían añadir las constantes metamorfosis que han sufrido las célebres *Falsificaciones*, referencia obligada en los estudios sobre el microrrelato, desde su primera edición de la editorial Eudeba de Buenos Aires en 1966 hasta la publicada por la editorial barcelonesa Thule en 2006.

Denevi aparentemente siente, como Canegato, que es un «afinador de pianos», de modo que en algunas de sus colecciones incluye una advertencia a los lectores sobre su propósito. En «Al hipotético lector», de *Parque de diversiones*, leemos:

> Diversión proviene de divertir, que significa tanto entretener y solazar como apartar, desviar, alejar (se entiende que de las direcciones habituales o previstas). En cuanto a la palabra parque, designa, como todos sabemos, un sitio cercado y arbolado para recreo de quienes lo usan y también un conjunto de instrumentos, aparatos, piezas y materiales destinados a la práctica de una determinada actividad.
>
> Me gustaría que este libro fomentase (o al menos consintiese) esas dualidades, esa doble acepción del título (Denevi, 1970: 7).

El libro contiene cuatro piezas teatrales breves, cuentos, microrrelatos y una serie de textos muy breves, algunos de los cuales pasarán posteriormente a engrosar las *Falsificaciones*.[5] Algunos de estos textos son di-versiones sobre asuntos muy conocidos —don Juan, Romeo y Julieta, Paolo y Francesca, Peleas y Melisenda—, o sobre personajes históricos —Judas, Juan Manuel Rosas—, que ejemplifican alguna de las «Ingeniosidades del señor Perogrullo»: «El mejor lector es aquel que sabe que todo cuanto lee es un palimpsesto y descubre, bajo la copia visible, el original invisible» (Denevi, 1970: 230).

El jardín de las delicias. Mitos eróticos (1992), a diferencia de *Parque de diversiones*, *Salón de lectura* o *Falsificaciones*, es un volumen homogéneo, no solo por el tema, enunciado en el

[3] También aparece convertida en cuento en *Salón de lectura* bajo el título de «La carta del tío de Europa o Epítome de Historia Argentina».

[4] «En el umbral de libro hago saber, para que después nadie se sienta engañado, que se trata de una nueva versión de cierta novelita que publiqué tiempo atrás y que nunca me satisfizo. […] quizá lo único que he conseguido sea matar de dos tiros el mismo pájaro. Pero todo me parece preferible antes que quedarme con las ganas de enmendar mis errores» (Denevi, 2010: 5).

[5] Para David Lagmanovich estas piezas teatrales, lo mismo que las incluidas en *Falsificaciones*, «se aproximan mucho a la modalidad del cuento dialogado o escenificado […] son, si así puede decirse, obras teatrales "de narrador", en las que subsisten marcas que las relacionan con composiciones narrativas del mismo autor». La reescritura y la parodia son los rasgos que unen estos textos a los de naturaleza narrativa» (2005: 219).

título, sino porque los textos se refieren al mundo griego y son, una vez más, versiones, y así lo indica en el breve prólogo:

> Estas historias, salvo las menos felices, no han sido imaginadas por mí. Yo solo les he dado una vuelta de tuerca, les he añadido un estrambote irreverente, alguna salsa un poco picante.
>
> Los autores que cito (con las excepciones de Homero y de Casanova) son apócrifos, no los textos en los que me inspiré, entre los cuales los más saqueados provienen de la edición francesa del *Kamasutra* anotada y comentada por Gilles Delfos (Denevi, 2005: 7).[6]

Aquí introduce otro recurso, el «apócrifo», adscribiéndose así a la tradición borgeana, ampliamente desarrollado en *Falsificaciones*, donde a través de los distintos paratextos se convierte en el eje que rige la inestable compilación.[7] Lo apócrifo pone en cuestión el concepto de autor, con el que también juega Marco Denevi, y que tiene su reflejo en los paratextos de las numerosas ediciones de esta compilación.[8] La primera, publicada en 1966, consta de una introducción sin firma, titulada «Marco Denevi», sobre el escritor y su obra, que inserta las «falsificaciones» en una larga tradición de engaños deliberados, a la vez que señala la influencia de Borges. Los ochenta y dos textos, en su mayoría muy breves, declaran la fuente de procedencia de forma más o menos convencional. Estas atribuciones autoriales suelen ser a escritores inexistentes, erróneas o con el nombre distorsionado, como es el caso de los múltiples anagramas de Marco Denevi, que también aparecen en otras obras (Iván Dorcème, Omar Denice, Ramón Civedé).[9] A su vez, el nombre del autor, sus iniciales y sus anagramas tienen diversas funciones: traductor, autor, anotador, antólogo. El libro se cierra con una «Declaración» de todos los autores a los que se atribuyen los textos, por orden de aparición: «Los abajo firmantes, personas todas de intachable reputación y vastamente conocidas en el mundo de las letras, declaramos que las obras que la presente antología nos atribuye no nos pertenecen. Sospechamos, pues, que este libro es totalmente apócrifo». A continuación se

[6] Indica Nicolás Abadie que «en *El jardín de las delicias* serán los mitos de la tradición grecolatina los que se transformarán en objeto de examen y revisión. De manera nada inocente, el foco de interés está dirigido al modo en que los dioses del Olimpo satisfacen sus deseos sexuales, desacralizando, esta re-escritura, prácticas y representaciones» (2014: 25).

[7] Como ha señalado Raúl Brasca: «las atribuciones falsas que los autores ponen en sus microficciones, muestran la intención de situar el texto dentro de un ámbito determinado en la imaginación del lector. Son generalmente fuentes exóticas, muy remotas, o pertenecientes a culturas poco conocidas, o a un ambiente que por ser familiar al lector […] determina una orientación en la lectura. Deben ser verosímiles para que, aunque desconfíe de su veracidad, el lector pueda imaginar el suceso narrado en el ámbito aludido. De este modo, tanto el título como la atribución, son parte del texto» (2009: 56).

[8] Para Joaquín Álvarez Barrientos, «la falsificación literaria es una forma estética que se encuentra en un sistema alternativo al aceptado por todos, que busca integrarse en la ortodoxia y el paradigma del canon. Es un juego, un engaño, una imitación, que utiliza los mismos elementos que la creación «auténtica» y que pretende equipararse con ella, pero que surge en un «lugar» distinto, tiene una dimensión metaliteraria cada vez más ficcional y, en cierto modo, es la conciencia de la institución literaria y de su historia, pues es el retrato (a veces la desiderata) de cómo se quiere que sea esa literatura y de su pretensión última de alcanzar la verosimilitud total, la realidad de la existencia» (2014: 16).

[9] A estos se añaden en su última novela, *Nuestra señora de la noche* (1997), Rome van Dyke y Remo Davince, que también aparecen como autores apócrifos.

preguntan por los motivos que movieron al autor de esta «superchería».[10] Si se trata de hacer creer que esos textos fueron escritos por otros autores para esconder lo que pudieran tener de ácido, amargo o insípido, entonces «desde aquí le concedemos gustosamente nuestro perdón» (Denevi, 1966: 143).

La edición de 1969, como señala Stella Maris Colombo (2009), suprime el texto preliminar y la citada « Declaración», e incluye un prólogo titulado «Falsificación de falsificaciones», que vuelve a aparecer en la de 1977, suscrito por un imaginario vizconde miembro de la «Academia Iliria», que se presenta como traductor del libro. Un cambio más significativo se produce en 1984, cuando se insertan las *Falsificaciones* en la publicación de las obras completas de Marco Denevi. Además de un incremento sustancial de piezas, que sobrepasa las 300, el prólogo de 1969 se convierte en texto de clausura y es eliminado de las sucesivas ediciones; desaparecen las referencias a las fuentes apócrifas, y se borran las notas explicativas del autor o del editor.

Dejando de lado el incremento y los desplazamientos de las piezas, las sucesivas modificaciones reflejan un cambio de la apreciación de Denevi hacia las formas breves y una apuesta firme por una literatura de segundo grado, que, por un lado, se aviene a su idea de la escritura como versión y, por otro, a su fingido desdén por afirmar su propia autoría. En cuanto al primer aspecto, cabe mencionar que en *Salón de lectura* los textos breves aparecen en el apartado cuarto, titulado significativamente «Ejercicios de literatura menor», y en *Parque de diversiones* se recogen en «Silva de varia y breve narración», mientras que «Otras vueltas de tornillo» contiene versiones de textos o asuntos conocidos. Denevi se refiere a estos textos de forma modesta: son diversiones, juegos. En el momento de su publicación, la crítica casi se limitó a señalar la influencia de Borges, sin calibrar la invención deneviana, además de mostrar desdén por estas formas breves. Por citar solo un ejemplo, Donald A. Yates escribía en 1973: «Como autor de extravagancias lacónicas y extrañas no tiene parangón en la lengua española hoy en día. Pero se puede expresar la reserva de que este subgénero en miniatura no es por su naturaleza vital ni trascendente» (1973: 233). Esta opinión cambió cuando en los años ochenta el estatuto de los microrrelatos se afianza y se comienza a valorar estos juegos verbales.

La versión, lo que hubiera podido ser, constante principal de toda la producción de Denevi, responde a la idea de la imposibilidad de conocer la verdad, a la incertidumbre sobre lo sucedido.[11] Como señala Ivonne Revel Grove, «Puede decirse que la unidad de la verdad

[10] Leonardo Romero señala como punto de partida de su estudio que «la *superchería literaria* depende tanto del ejercicio imitativo de los textos como del acto de investidura de propiedad, merced al cual los lectores asienten a la atribución autorial que se les presente. Atribución que, recordémoslo, bien puede ser imputada a un escritor histórico o a un escritor apócrifo suscitado por la propia superchería, y que ha de funcionar con un considerable grado de aceptación» (1997: 208).

[11] Leemos en una nota, incluida en otra nota a «La reina virgen», atribuida a Deidoro de Megara: «La Historia es un conjunto de residuos adulterados de los hechos reales. Adulterarlos un poco más quizás sea la única manera de aproximarlos a la verdad» (Denevi, 1966: 11).

está formada por ciertos elementos que pueden compararse a los cristales de un calidoscopio. Los cristales son siempre los mismos no importa quién los mira, pero al aparecer en distintas oposiciones al ser movidos por quien los observa, la figura cambia adaptándose a esos movimientos» (1974: 19). De ahí que abunden los títulos en los que aparece las palabras «variación» («Doce variaciones sobre don Juan») o «versión» («Versión bárbara de Tristán e Isolda»), que indican un cambio del texto original («Edipo cambiado»), o que se ofrecen como la verdad («Proposición sobre las verdaderas causas de la locura de don Quijote»).[12] Está claro que este tipo de literatura pone en duda la noción de autoría, de propiedad, aunque sea de forma más o menos humorística. Bastará con unos ejemplos de distinto carácter. «La reina virgen», que versa sobre Isabel I de Inglaterra, que en realidad es un hombre disfrazado de mujer, está firmado por N. N. Papeles de *Ucronia*. En la nota a pie de página se da cuenta del proyecto de realización de esta enciclopedia apócrifa, que remite nítidamente a «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» de Borges, y que es, además, toda una declaración de intenciones del autor de la compilación, que firma la nota bajo las iniciales M. D. En los años cincuenta, en Villa Devoto, un grupo de intelectuales se dedicó a realizar una enciclopedia universal que se llamaría *Ucronia* con el fin de revisar en profundidad todos los datos acumulados por la cultura.[13] A este proyecto agregaron otros:

> se pensó en componer antologías de autores imaginarios; se pensó en escribir obras en forma colectiva, se pensó en organizar conspiraciones de alharaca o de silencio alrededor de los libros ajenos, etc., etc. La ambición y la multiplicidad de esos planes terminaron por esterilizarlos.

Un anónimo integrante de este grupo le hizo llegar al autor de *Falsificaciones* su contribución a esta malograda enciclopedia. De las cien papeletas, apenas notas y bocetos, M. D. eligió las que le parecieron más dignas de publicarse, «en esta antología que, de alguna manera, también es una obra *ucrónica*» (Denevi, 1966: 10-11).[14] De modo que la Biblioteca es saqueada por medio de juegos de apropiación, alteración y copia y queda reducida a versiones fragmentarias. Sin embargo, quizá la reescritura sea la única manera de leerla y de formar parte de ella.[15]

[12] David Lagmanovich (1997) y Stella Maris Colombo (2009) han estudiado los diferentes mecanismos que generan las «falsificaciones». Por su parte, Javier de Navascués, de acuerdo con la clasificación establecida por Gérard Genette en su *Palimpsestos*, pone ejemplos de transformaciones, motivaciones simples, desmotivaciones, transmotivaciones, travestimientos burlescos, etc. (1999*b*: 1055-1056).

[13] Además de la referencia a los hábitos literarios de Tlön, es inevitable recordar la importancia de la empresa de Pierre Menard: «Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro *Le jardín du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?» (Borges, 1989: 450).

[14] En la misma nota el editor, no ya M. D., explica el significado de la palabra: «*Ucronia*: vocablo inventado por el filósofo Charles Renouvier (1815-1903) para designar una historia probable, la Historia de lo que pudo suceder, en contraposición a la Historia de lo que sucedió» (Denevi, 1966: 11).

[15] A este respecto reflexionaba Julio Torri: «El plagio es el último absurdo a que conducen los apologistas de la personalidad y el individuo. Es el desconocimiento de la comunidad espiritual de la especie. ¿Qué le importa a la humanidad

El problema de la autoría aparece también en algunos cuentos, como «El collar de perlas», de *Los locos y los cuerdos*, o «La obra maestra de Anouilh perdida», de *Reunión de desaparecidos* (1978). «El collar de perlas» anuncia desde el comienzo su relación con «El collar» de Maupassant, que se supone conocido por el hipotético lector. La versión contemporánea y argentina sería un ejemplo de cómo la realidad copia al arte. Se trata de un suceso, acaecido años atrás, que una testigo cuenta a Denevi, quien comenta: «Parece más bien un descarado plagio del cuento de Maupassant, que Finita, evidentemente, no había leído». Ahora bien, dado que la historia que ha convertido en cuento y que presenta algunas incongruencias, ajenas al cuento de Maupassant, el narrador añade un colofón que «justifica que yo la haya transformado en el texto que se acaba de leer» (Denevi, 1984: 317). Es decir, que la copia, el plagio, tiene su razón de ser en el caso de que se produzca una transformación de sentido del texto original, que justifica la reescritura. De modo que su versión corrige la lectura de autores «fuertes» y se afirma a sí mismo con una forma de rebeldía frente a lo establecido, que tiene que ver con la conocida idea de Benjamin sobre la pérdida del aura de la obra de arte, que afecta al principio de unidad y de autoridad.

Un carácter muy distinto tiene «La obra maestra de Anouilh perdida». Si en «Orden de matar en Bizancio» se propone que unas líneas pueden contener todo el libro,[16] en este relato Marquitos, un joven escritor de provincias, entusiasmado con la obra de Jean Anouilh, escribe *La grotte* a partir de un resumen leído en un *magazine*, en el que se daba cuenta de su estreno. Poco a poco redacta los diálogos, que forman parte del cuento, y los discute con su amigo, el periodista Meléndez, que desprecia la obra del dramaturgo francés, y al que la reconstrucción de Marquitos le parece disparatada y deleznable. Cuando Meléndez lee *La grotte* se da cuenta de que no tiene nada que ver con el resumen de la revista, salvo el decorado y algunos personajes, de modo que empiezan a surgir las dudas sobre si se trata de la misma obra, o si Marquitos entendió mal la reseña, ya que apenas sabe francés. Mientras tanto, la voz de Anouilh se apodera del joven escritor, que continúa escribiendo con facilidad la pieza teatral, pero ahora sintiéndola como propia, promoviendo la discusión sobre si se trata o no de un plagio. La única solución posible al problema de la autoría es que se trate de una obra, perdida, de Anouilh:

> Ese diálogo, ¿lo leí en el *magazine*? ¿Lo inventé yo? ¿Nunca lo sabré?
>
> El único que podría sacarme de esta duda es Jean Anouilh. Pero Anouilh es para mí como una estrella inalcanzable.
>
> Por más que Meléndez diga que no, se trata de una obra maestra, y entonces ¿para qué seguir dudando? Tiene que ser efectivamente, de Anouilh. Yo no soy capaz de escribir nada que valga la pena (Denevi, 1984: 514).

que una nota del gran himno vuelva a ser cantada por otro cantor? ¿Por qué excluir del mundo que crea el hombre la posibilidad de repetición, cuando aun la naturaleza la acoge como una de sus formas predilectas? […] Así pues, casi no hay idea que no haya sido expresada ya, y la novedad significa solo olvido, ignorancia de la época presente» (2011: 620).

[16] «Del libro *De corruptione (Sobre la corrupción)* de Paulo Diácono, no se conservan sino estas cuatro líneas (cuatro líneas que resumen, quizá, todo el libro, todo lo que el libro habrá buscado demostrar a través de largos razonamientos tediosos)» (Denevi, 1966: 121).

De modo irónico volvemos al tema planteado en *Rosaura a las diez*: los artistas mediocres solo son capaces de copiar, de hacer versiones de otros, de renunciar al papel de creador, de «autor», algo que Marco Denevi nunca estuvo dispuesto a hacer, a pesar de que en más de una ocasión confesara: «Acaso la literatura, acaso *mi* literatura, […], no cumpla otra misión que la de perfeccionar el pasado para que el porvenir se proponga no ser menos» (Denevi, 1978: 545).

BIBLIOGRAFÍA

Abadie, Nicolás (2014), «Conversiones, inversiones, diversiones y perversiones en *El jardín de las delicias* de Marco Denevi. A propósito de la irreverencia en los mitos eróticos», *El Cuento en Red*, 29, 23-29. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx> [consultado: 10/01/2016)].

Álvarez Barrientos, Joaquín (2014), *El crimen de la escritura. Una historia de las falsificaciones literarias españolas*, Madrid, Abada.

Borges, Jorge Luis (1989), *Obras completas. 1*, Buenos Aires, Emecé.

Brasca, Raúl (2009), «Del préstamo a la apropiación: Lo apócrifo como recurso en la escritura de microficciones», *El Cuento en Red,* 20, 48-57. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx> [consultado: 11/02/2016].

Colombo, Stella Maris (2009), «Variantes y recontextualizaciones en el corpus minificcional de Marco Denevi», *El Cuento en Red*, 19. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx> [consultado: 29/02/2016].

Delaney, Juan José (2006), *Marco Denevi y la sacra ceremonia de la escritura. Una biografía literaria*, Buenos Aires, Corregidor.

Denevi, Marco (1966), *Falsificaciones*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Denevi, Marco (1970), *Parque de diversiones*, Buenos Aires, Emecé.

Denevi, Marco (1974), *Salón de lectura*, Buenos Aires, Huemul.

Denevi, Marco (1984), *Obras completas. Tomo 3. Cuentos. Volumen 2. Los locos y los cuerdos (1975). Reunión de desaparecidos (1978)*, Buenos Aires, Corregidor.

Denevi, Marco (1993), *Rosaura a las diez*, Madrid, Alianza.

Denevi, Marco (2005), *El jardín de las delicias. Mitos eróticos*, Barcelona, Thule.

Denevi, Marco (2010), *Música de amor perdido y 9 relatos*, Madrid, Marenostrum.

Giardinelli, Mempo (1987), «Entrevista con Marco Denevi: "El cuento me abre el apetito"», *Puro cuento*, 3, 1-6.

Lagmanovich, David (1997), «Marco Denevi y sus *Falsificaciones*», *Revista Chilena de Literatura*, 50, 65-77.

Lagmanovich, David (2005), «Los microtextos dramáticos de Marco Denevi», en Osvaldo Pellettieri, ed., *Teatro, memoria y ficción*, Buenos Aires, Galerna, 219-225.

Lugones, Leopoldo (1988), «Francesca», en *Lunario sentimental*, ed. Jesús Benítez, Madrid, Cátedra, 397-408.

Navascués, Javier de (1999*a*), «Marco Denevi: de la escritura a la representación», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 586, 103-107.

Navascués, Javier de (1999*b*), «Marco Denevi: el palimpsesto como afirmación del autor», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 1055-1065.

Revel Grove, Ivonne (1974), *La realidad calidoscópica de la obra de Marco Denevi*, México, B. Costa-Amic.

Romero Tobar, Leonardo (1997), «La superchería literaria: esquema para un tipo de literatura mimética en español», en Paola Mildonian, ed., *Parodia, pastiche, mimetismo*. *Atti del Convegno Internazionale di Letterature Comparate*, Roma, Bulzoni, 205-218.

Torri, Julio (2011), *Obra completa*, México, FCE.

Yates, Donald A. (1973), «Un acercamiento a Marco Denevi», en Enrique Pupo-Walker, ed., *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 223-234.

«LA RAZÓN
ES AURORA».
ESTUDIOS EN HOMENAJE
A LA PROFESORA
AURORA EGIDO

EL SIGLO DE ORO
EN LOS MODERNOS

«(¡GONG!) […] (¡HORA!)» ESCRIBIÓ IGNACIO PRAT: LA HUELLA DE GÓNGORA Y OTROS BARROCOS EN LA POESÍA DE LOS NOVÍSIMOS[1]

Túa Blesa

These fragments I have shored against my ruins.
T. S. Eliot

These fragments you have shelved (shored).
E. Pound

«(¡Gong!) […] (¡hora!)», así, con esa fragmentación, haciendo una broma, un chiste, con el apellido del poeta cordobés, convertido ahora en *el sonido del gong que da la hora*, una especie de redundancia, se lee en la frase 19 de «Cincuenta baladas para el zar Alexis» de Ignacio Prat —un texto de hacia 1980—.[2] «(¡Gong!) Limpié, con temor de traje, sus bocas limpias de electro (¡hora!)» (Prat, 1983: 145). Por lo demás, frase oscura, como oscuros son tantos y tantos textos de este poeta y también lectura de unas palabras en otras por anagrama u otras maniobras en un ejercicio de ocultamiento generalizado. En cuanto a tener a Prat como novísimo, baste el juicio de Pere Gimferrer, quien lo nombraba al hablar del «ala extrema de la poesía novísima»: «la atomización deslumbrante y atónita de los poemas de Ignacio Prat» (Gimferrer, 1987: 7). Prat, pues, novísimo como varios otros poetas más, independientemente de la inclusión o no en la antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (1970).

«(¡Gong!) […] (¡hora!)», pues, es resultado de las estrategias de escritura típicamente pratianas, de las que tengo por su mejor expresión «Primera faquies al cubo» (Prat, 1983: 139-141), cuyo sentido no está en el texto, que es incomprensible de principio a fin, un sentido que ni siquiera puede conjeturarse si el lector se queda en el texto en sí, sino que esa

[1] El presente artículo tiene su origen en «La teoría Góngora», texto presentado en la mesa redonda «Góngora y la teoría literaria» del Foro anual de Debate *Góngora hoy, IV,* celebrado en Córdoba los días 3 y 4 de noviembre de 2000. Desde entonces el trabajo ha ido creciendo con más materiales y estas páginas son las primeras de una investigación más extensa. Las razones de llevar al título palabras de Ignacio Prat las conoce bien la querida amiga Aurora Egido. El asunto de estas páginas para su Homenaje es, claro, por enlazar con su *El Barroco de los modernos. Despuntes y pespuntes* (Egido, 2009).

[2] «Texto enviado por Ignacio Prat a José Luis Cano, a principios de 1981», anota José Luis Jover en su edición de *Para ti. 1963-1981* (Prat, 1983: 171, n. 32).

incomprensibilidad se diluye —y se diluye toda ella— al saber que la escritura de «Primera faquies al cubo» es la transformación de otro texto —mediante la cual la primera apariencia (faquies, lat. *facies*) se ha arrojado al cubo de la basura o en una singular operación matemática ha sido elevada al cubo—, su reescritura, la reescritura de «Escohotado», texto del propio Prat, como mostré en otro lugar (Blesa, 1990: 99-137). Procedimiento este de leer lo que el texto no dice y reescribirlo tras maniobras y estrategias que Prat siguió en no pocos de sus últimos textos, como, por poner otro ejemplo, cuando en «La crisis de Pratteln» —donde Pratteln es el nombre de un cantón suizo al tiempo que ocasión de dejar ya en el título la inscripción de la firma— se lee «El que todo lo mira, como el inglés, es el jefe de la flota» (Prat, 1983: 142), frase inconexa con lo anterior y lo posterior —o así parece—, en la de lo que se trata es simplemente de escribir, bien que a lo prático, el nombre del caballo que tuvo Juan Ramón Jiménez, al que nombra en varios de sus textos e incluso da título a uno de los textos del ciclo de *Platero y yo* y otros, por ejemplo: «Porque tú, como tú, un niño, un perro también, como Almirante mi caballo marismeño, me das la compañía» (Jiménez, 2005, t. 3: 585). «Almirante», a partir del cual: «al- (ing. *all* 'todo') + -mirante» = «el que todo lo mira» + a partir del *all* de la lengua inglesa = «[como] el inglés» + una posible definición de «almirante» = «el jefe de la flota».[3]

Que estamos ante un caso más de descomposición de las palabras y su recomposición está en el caso al que me refiero advertido quizá en el título, que recuerdo: «Cincuenta baladas para el zar Alexis». Se diría que ese «(¡Gong!) […] (¡hora!)» es resultado del *azar* de la *lexis*, lo que, en un nuevo juego de letras, en anagrama, habría dado *zar Alexis.* Según ese procedimiento, lo que suena, y resuena como un gong, en la citada balada es también *la hora de Góngora* o, dicho con mayor propiedad, una *nueva hora de Góngora*. Nueva, pues que en la historia de la literatura española ya había sonado, y cómo, con ocasión del tercer centenario de la muerte del autor de las *Soledades*. 1927, que, como es bien sabido, dio lugar a una verdadera exhumación de su obra, olvidada y cuando no, denostada. Baste recordar que a una autoridad como Menéndez Pelayo el mencionado poema le pareció «digno de toda execración», a lo que daba respuesta Dámaso Alonso en el prólogo de su edición en 1927 de las *Soledades,* en el que hacia el final se lee*:* «Prurito incalmable de la calidad, anhelar frenético de perfecciones. Otero del éxtasis: belleza» (Alonso, 1982: 32). No me extenderé, es bien conocido cómo los poetas e intelectuales, en algunos casos los mismos —Alonso y Jorge Guillén le dedicaron sus tesis de doctorado—, reivindicaron la escritura gongorina, se llevaron a cabo ediciones y estudios y la obra de Góngora pasó a ocupar el lugar más que merecido en el canon y ahí continúa.

Por lo que se refiere al mundo académico no cabe duda y en fecha tan reciente como en 2011 José María Micó y Begoña Capllonch comenzaban su «El poeta soledad. Crónica de un simposio» con estas palabras: «El pasado del gongorismo es deslumbrante; el presente,

[3] Como queda dicho, tengo para mí que «Almirante» en Prat remite al caballo. No obstante, tal palabra tiene otro referente en la obra de JRJ que no puede obviarse: su tío abuelo. «Y [Josefito Figuraciones] vio a su tío abuelo vestido de Almirante» (Jiménez, *Obra poética*, t. 3: 691), quien tenía calle en Moguer, «la Calle del Almirante Pinzón» (ibídem: 711).

sólido y riguroso; el futuro se adivina espléndido» (Micó y Capllonch, 2015: 348). Y, en cuanto a los poetas, ya queda aludido el interés que provocó en los entonces jóvenes poetas del 27, asunto que cuenta con no pocos estudios, entre otros, los de Calvo Carilla, centrado en Quevedo (Calvo Carilla, 1992), Díez de Revenga, sobre el Siglo de Oro en general (Díez de Revenga, 2003) y Egido, sobre el Barroco, quien, por cierto, no deja de observar «el impulso renovador que supuso Góngora en la poesía española de los Novísimos» (Egido, 2009: 18). A varios de ellos y a otros más se ha referido Luis Martín-Estudillo en el interesante *La mirada elíptica* (Martín-Estudillo, 2007).

Desoían con ello aquellos poetas la liquidación de lo clásico y aun de lo anterior en general, actitud que había hecho suya, entre los vanguardistas, su facción más extrema, el futurismo, con su propuesta de demolición de los museos y el incendio de las bibliotecas, a lo que animaba Filippo Tommaso Marinetti en «Fondazione e Manifesto del Futurismo» en 1909. Más cauteloso, quizá haya que decir que más sabio, T. S. Eliot publicaba unos años después, en 1919, «Tradition and the Individual Talent», recogido luego en *The Sacred Wood* (1920). Y es que el autor de *The Waste Land*, por cierto, tan leído por muchos de los poetas de los que aquí se habla, escribía que, si bien lo que diferencia a una obra de las demás es una de las razones de la emoción que da la lectura de un poeta, otra es que «no solo los mejores, sino los pasajes más individuales de su obra, suelen ser aquellos en que los poetas muertos, sus antecesores, manifiestan su inmortalidad con más vigor» (Eliot, 2004: 219), de manera que concedía a lo anterior, a la tradición, una función decisiva en la emoción del lector.

Y es el caso que en su *The Waste Land,* publicado en 1922, tan próximo, por tanto, al mencionado ensayo, uno de los poemas decisivos de la vanguardia, la tradición se hacía presente de diversos modos, uno de ellos en forma de fragmentos insertos en su escritura, que daba a releer ahora a Ovidio, Dante, Shakespeare o Gérard de Nerval entre otros. Nada distinto sucedía en la poesía de Ezra Pound y no solo en el monumental *The Cantos,* ese enorme mosaico de la literatura —y no solo, de la discursividad— universal, sino por toda ella. Del ideario de uno y otro dan fe los epígrafes de estas páginas. Y digamos ya, aunque es un hecho muy conocido, que si, como he señalado, Eliot iba a ser lectura esencial en la formación de los poetas españoles que empiezan a publicar a partir de la segunda década de los años sesenta del siglo pasado y, desde luego, modelo en el ensartar citas en sus poemas a modo de *collages* esa práctica de hacer presente a la tradición, al pasado en la escritura dándole paso al presente; si Eliot iba a ser, decía, lectura esencial, no menos lo iba a ser la poesía de Pound y no lo habría de ser menos su arenga «Make it new».

Si bien los estudios gongorinos tienen un pasado deslumbrante y hoy un presente sólido y riguroso, según las voces autorizadas, no ha habido un paralelismo en el aprecio de todos los poetas posteriores a los del 27. O, al menos, no con la misma intensidad, y tampoco con la misma constancia que en el mundo académico. Dicho sea en términos generales, es decir, con excepciones. Lo cierto es que ni los poetas durante la Guerra Civil, ni posteriormente los garcilasistas, ni los que practicaron la poesía social o cívica y los inmediatamente

posteriores mostraron un entusiasmo —aunque algo de ello hubo entre los poetas del grupo Cántico— por el autor de las *Soledades* equiparable al de sus predecesores. Dicho de nuevo en términos generales, es un tiempo sin particular atracción por lo barroco y con unos estilos que responden más bien a ideales áticos que asiáticos o, para decirlo recurriendo a tópicos, más a la claridad discursiva que a la oscuridad.[4]

A diferencia de lo que sucede en ese período, los poetas que comienzan a dar a conocer sus obras a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta del siglo pasado, Góngora y otros poetas gongorinos van a volver a dejar sus huellas en sus poemas, esa nueva *hora de Góngora* que da a leer la frase citada de Ignacio Prat. Y no es esta la única presencia legible en sus escritos.

Así es. En esa práctica de inscribir fragmentos a la que se ha aludido, Prat destacó entre sus coetáneos. Entre otros casos a los que aludiré enseguida, interesa aquí muy en particular el caso del poema «Trenza», del libro homónimo de 1974 (Prat, 1983: 24). Como señaló Daniel Mesa Gancedo, la escritura de ese poema es una sucesión de citas tomadas de diversos textos barrocos (Mesa Gancedo, 2007): «Pacífica es Belona» (v. 1) procede de *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* de Pedro Soto de Rojas y también varios otros más; «las claraboyas eminentes» (v. 19) y algunos más están tomados de *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz; y estos otros versos,

> Otra lámina salida
> (por) Azul estambre
> Donde se besan los extremos
> (CRISTAL, META DEL MUNDO)
> Sin romper hilo alguno
> (vv. 9-13),

son deudores de la *Soledad Segunda* (vv. 486, 450, 529, 541, 97) de Góngora. El resultado, una auténtica ensalada, ensalada barroca eso sí, cuyo sentido se ha dispersado en la multiplicidad o incluso desvanecido, aunque no deja de estar claro el rescate, el homenaje a los decires gongorinos y más en general barrocos.

Se trata de la práctica de la cita, del *détournement*, tan característica de los poetas de los que aquí se habla y entre los que Prat destacó, como he dicho, y de qué manera. Sus escritos, que lamentablemente no pudieron ser muchos, surgen casi siempre de la lectura, de unas lecturas que incluyen, además de los mencionados y entre otros, a Persio, Dante, *La Celestina*, Calderón, José María Blanco White, Mallarmé, Paul Valéry, Juan Ramón Jiménez, Walter Benjamin, Jorge Guillén, Malcolm Lowry, además de trabajos de los historiadores

[4] Entre otras, que el título *Pisando la dudosa luz del día* (1944) de Camilo José Cela es expresión de Góngora, como también lo es *Ángel fieramente humano* (1950) de Blas de Otero, y que utiliza en alguna otra ocasión; se han estudiado sus huellas en las obras de Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma (Ponce Cárdenas, 2015) y véase además el artículo de Antonio Pérez Lasheras sobre la presencia de Góngora en los poetas aragoneses contemporáneos (Pérez Lasheras, 2015). La cuestión es bastante más compleja de lo que esta escueta nota pueda dar a entender.

Alfonso Danvila y Vicente Lloréns (Blesa, 1990, 2008, 2012), un repertorio de todo punto heterogéneo, si bien la mayor parte de los casos provienen de lecturas ligadas a los estudios literarios que se deben al propio Ignacio Prat; lecturas, pues, que quedan ligadas tanto a sus escritos de investigación como a sus escritos literarios.

Sus escritos de investigación, sus escritos literarios: su escritura sin más. Si es usual, y normalmente clara, la diferencia entre los textos de una y otra serie, en el caso de Prat las marcas que caracterizan a unos y otros van y vienen poniendo en crisis la separación literatura-crítica. Si supone una rareza en la investigación literaria española esta libertad estilística, de desclasificación de los lenguajes institucionalizados, está en la estela de lo que en parte de la crítica francesa venía sucediendo ya desde hacía algunos años. Hay que recordar al respecto que ya en 1966 Roland Barthes había diagnosticado cómo en la literatura moderna se venía introduciendo la crítica, bien que en ciertos escritores, y escribía que, «par un mouvement complémentaire, le critique devient à son tour écrivain» (Barthes, 1966: 46), y estos cambios no solo afectarían a la crítica literaria, en la que el propio Barthes sería un ejemplo, sino a la filosofía con los trabajos de Jacques Derrida y de Gilles Deleuze, solo o en colaboración con Félix Guattari, entre otros, uno de los cuales, de quien hay que decir que había abierto el campo, fue Maurice Blanchot.

El caso extremo en los escritos de Prat es, sin duda, «Contra ti», en *Contra ti-Para ti* (1982) —donde la segunda frase corresponde a una colección de poemas—, texto crítico, eso está fuera de dudas, pero cuyo rango literario, tan impregnado de humor cuanto de sabiduría, está también fuera de discusión. Solo mencionaré otro ejemplo, que creo bien expresivo. Prat inscribió su nombre propio, I. Prat, bajo anagrama en dos de sus libros de poesía: *Para ti* (1980) y el mencionado *Contra ti-Para ti* —donde el *ti* de *Contra ti* ya no puede leerse más que como anagrama inverso de las iniciales—, además de en algunos otros títulos de poemas y otros lugares de los mismos. Pues bien, el volumen que recogió, ya póstumamente en 1986, un conjunto de sus estudios juanramonianos, ejemplares por su rigor, tiene por título *El muchacho despatriado. Juan Ramón Jiménez en Francia (1901)*, que si bien se refiere al tiempo en que JRJ se ingresó en la Maison de Santé du Castel d'Andorte dirigida por el psiquiatra Gaston Lalanne, no se diferencia de esa práctica de la inscripción del nombre del autor en el discurso poético y queda también cifrado en anagrama: «des*patri*ado»: *I. Prat;* «des*patria*do»: *Para ti*.

Otro de sus textos reclama la atención: «Para que me olvides», de *Para ti* (1982). Desde su verso inicial, «¡darías todo para las *octavas*!» (Prat, 1983: 71-72; cursiva mía), apunta ya a la forma estrófica de algunos de los poemas mayores de Góngora, aunque el de Prat no se organiza en tal estrofa. Copio el comienzo:

> Para que me olvides
> (vv. 914-951)
>
> […….]
> ¡darías todo para las octavas!;
> ¡y para los arriates, unas habas!;

¡poloniza, a Messala no, a la dum
a quien hablas y cardas en el um-
bráculo!; moradísima matiola
raptaba los arbitrios de la tola:
y tú, los de la ompteda, tú, napea,
róbalos a la ninfa que cojea

Y ya al *Polifemo*, ya a las *Soledades*, ya al gongorismo en general, señalan: el que sus versos son endecasílabos; el uso de rimas esdrújulas —«volúmenes»-«cardúmenes», «calcídicos»-«verídicos»—; la fórmula estilística «no A, B», una de las correlaciones tan características de Góngora: «poloniza, a Messala no, a la dum»; las numerosas voces poco usuales, muchas de las cuales son nombres de flores y plantas, como «arriates», «habas», «matiola», «tola», «laureles», «*hemerocallis fulva*», «drupas», «sternbergia», etc., junto a algunas comunes como es evidente —y es que, como escribió Dámaso Alonso, en lo barroco «la naturaleza irrumpe con una abundancia de flores y frutos que todo lo inunda» (Alonso, 1974, I: 86) y en los poemas mayores gongorinos no deja de destacar «la decoración exterior (flores y frutos)» (ibídem: 87)—; no falta tampoco en «Para que me olvides» la presencia de lo mitológico, hay una ninfa —«la ninfa que cojea»—, y también una «napea», lo que con lo anterior crea un mundo bucólico, campestre, un jardín, un lugar ameno, escenario que no es en absoluto ajeno a Góngora. Y si el *Panegírico al Duque de Lerma* y la *Soledad segunda* habían quedado inacabados, también «Para que me olvides» es un poema truncado y lo es doblemente, tanto en su comienzo como en su final, tal como indican las respectivas líneas de puntos entre corchetes en tales lugares y también a modo de subtítulo este paréntesis: «vv. 914-951», ejemplo, por otra parte, de lo que denominé texto óstracon (Blesa, 1998). Y, como ha quedado dicho en el párrafo anterior, este poema y la obra de Prat en general están marcados por la oscuridad; de ser así su poesía, oscura, se enorgullecía Góngora en su *Carta en respuesta* con palabras repetidas tantas veces y oportunas una vez más: «honra me ha causado hacerme escuro a los ignorantes, que esa [es] distinción de los hombres doctos» (Góngora, *Obras completas*: 896-897).

En este intrincado jardín —quizá las plantas provengan de un libro que se menciona en el poema, «tengo los volúmenes / dos y tres de la *Blumengärtnerei*» (vv. 923-924, por seguir la indicación del texto), aunque puede tratarse de una broma más de las del poeta— es particularmente interesante este pasaje:

[…] hay unas fitas
de laureles peinados y calcídicos
de *hemerocallis fulva* tan verídicos
que los transitan los traumatopeidos
(vv. 27-30).

Sin entrar en otros detalles, sí me detendré en «traumatopeidos», palabra que no encuentro en los diccionarios ni otros repertorios y que estaría formada sobre el gr. *traūma* 'herida' y *pezeúw* o *pezós* 'pedestre', o *poūs, podós* 'pie', además de lat. *pēs, pedis* 'pie', otra denominación para los animales que en términos científicos se llaman «gasterópodos» o «gastrópodos», por

lo que parece ha de tenerse por una creación léxica, un cultismo, muy a lo Góngora; en el contexto están además las voces «laureles», «calcídicos», con sus resonancias clásicas. Pasaje de interés, decía, pues afirma que lo artificial resulta tan real que, si no estoy equivocado en mi interpretación, *por allí circulan los caracoles y/o las babosas*, con lo que el conflicto realidad / irrealidad, o su superación, se hace ahí presente. El dar cuenta de la realidad, y de un hecho bien corriente, tan trivial, de la misma, se expresa de tal modo que se impregna de un halo de irrealidad.

Otro de sus trabajos críticos reclama ser recordado aquí. Se menciona en él a Góngora y a uno de sus grandes lectores, Antonio Carvajal. En la reseña pratiana de *Casi una fantasía* (1975) de Carvajal se lee «Nuevas *Soledades, Casi una fantasía*» (Prat, 1982*a*: 197), encomio máximo cuanto juicio certero. Cuando se publique el siguiente libro de Carvajal, *Siesta en el mirador* (1979), Prat escribirá dos reseñas. Una de ellas tiene un título que ya da idea de lo poco convencional del trabajo: «Noticia, loa, aforismos y entretenimientos a propósito del último libro de Antonio Carvajal (con una antología)», raro título que respondía bien a los componentes de la reseña, toda ella en formato nada usual. De ahí interesa en estas páginas «Loa», un soneto, dirigido al poeta cuyo libro se reseña, del que copio el terceto final, donde se prolonga el paralelismo:

> Está en el mirador, si está en tu libro,
> El ángel que te asiste, en luz y sombra,
> ¡Oh, gran Antonio, oh Góngora segundo!
> (Prat, 1982*b*: 199).

«Góngora segundo». No es mal título, no mala loa, el que Prat asigna a Carvajal y que cobra todavía mayor valor si se tienen en cuenta estos versos de Cervantes en *La Galatea*: «En don Luis de Góngora os ofrezco / un vivo raro ingenio sin segundo».[5] Título, por otra parte, que Prat había leído en una obra de la que era devoto y conocedor como pocos, la de Juan Ramón Jiménez. En efecto, en el «Fragmento 6» de *Tiempo* se lee: «Aunque, Andalucía haya sido patria de Lucano, Mena, Góngora segundo» (Jiménez, *Obra poética*, t. 4: 1356), como señalé (Blesa, 2012: 15).

Ya en «Noticia», tras dejar constancia de que Carvajal era —y es, añado— «dueño de un léxico y un estilo propios», no por ello dejaba de constatar que

> entre sus versos bellísimos (cuajados, no de citas, de transparencias poéticas que se procuran, al modo clásico, por obligación y por simpatía) no se confunde el autor, que no es ni pastichista ni «neo», con sus autores […] y es el primero de ellos el de Góngora (Prat, 1982*b*: 198).

[5] La fórmula «Góngora segundo» la utilizó —supongo que entre otros— Joseph de Mora y Cuéllar en uno de los sonetos laudatorios de los preliminares en *Triumpho parténico* (Juan de Rivera, en El Empedradillo, 1683) del mexicano Carlos Sigüenza y Góngora (que Góngora fuera apellido del autor parece invitar a la alabanza: «O Góngora segundo» (véase Sigüenza y Góngora, 1683: fol. VIIIr).

En la segunda de ellas, «Sobre *Siesta en el mirador*, de Antonio Carvajal», volvía sobre lo mismo y señalaba algo importante:

> por ahora puede concluirse el asunto declarando que nada, absolutamente nada, tiene que ver la poesía del granadino [Antonio Carvajal] con revivalismos neo-gongorinos, «fundamentalistas», cubano-parisinos, etc. Creo que Góngora y Carvajal se estrecharían en un gran abrazo por encima de estos casos grotescos (Prat, 1982*c*: 203).

No hay que decir más que son juicios exactos. Todos estos vínculos están exigiendo el volver más adelante sobre la excelente poesía de este Góngora segundo, de gongorismo «nada cubano-parisino». Como el lector bien sabe, entre los escritos de Prat y los de Carvajal hay una diferencia que se podría calificar de más que notable y lo relevante ahora es que, a pesar de ello, tanto unos como otros tienen marcas gongorinas, lo que habla con rotundidad de la nueva hora, por mucho que el resonar del gong marcando la hora tuviera modulaciones de lo más diverso. Y así, de lo más diversas, son las huellas que la escritura gongorina ha ido dejando, en cada caso a su manera, en las obras del mencionado Carvajal. José-Miguel Ullán, Leopoldo María Panero, Antonio Maenza, Luis Alberto de Cuenca, Eduardo Hervás, Luis Antonio de Villena, Fernando de Villena y otros más que irán compareciendo. Había sonado una nueva hora de Góngora. El primer *gong* de esa *hora* había sonado en 1966 con la publicación de *Arde el mar* de Pedro Gimferrer.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Dámaso (1970[3]), *Estudios y ensayos gongorinos* [1955], Madrid, Gredos.

Alonso, Dámaso (1982), «Claridad y belleza de las *Soledades*», intr. en Luis de Góngora, *Soledades* [1927], Madrid, Alianza Editorial.

Alonso, Dámaso (1984[6]), *Góngora y el «Polifemo»,* Madrid, Gredos, ed. ampliada.

Barthes, Roland (1966), *Critique et vérité*, París, Éditions du Seuil.

Blesa, Túa (1990), *Scriptor ludens. Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat*, Zaragoza, Lola editorial.

Blesa, Túa (1998), *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Trópica-Anexos de *Tropelías*.

Blesa, Túa (2008), «Escritura sin escritura: doble escritura», *Revista Jizo de Humanidades*, 6-7, primavera-verano, 39-47.

Blesa, Túa (2012), «Dos citas juanramonianas en la crítica de Ignacio Prat», *Barataria*, 33, junio-diciembre, 15.

Calvo Carilla, José Luis (1992), *Quevedo y la generación del 27: 1927-1936,* Valencia, Pre-textos.

Díez de Revenga, Francisco Javier (2003), *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Egido, Aurora (2009), *El Barroco de los modernos. Despuntes y pespuntes*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Eliot, Thomas Stearns, *El bosque sagrado*, ed., estudio y notas José Luis Palomares, San Lorenzo de El Escorial, Libros C. de Langre, 2004.

Gimferrer, Pere (1987), «Frontispicio», en Francisco Ferrer Lerín, *Cónsul*, Barcelona, Península / Edicions 62, 7-8.

Góngora, Luis de, *Obras completas*, eds. Juan Millé Jiménez e Isabel Millé Jiménez, Madrid, Alfaguara, 1972[6].

Jiménez, Juan Ramón, *Obra poética,* eds. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.

Martín-Estudillo, Luis (2007), *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid, Visor.

Mesa Gancedo, Daniel (2007), «"Trenza" de Ignacio Prat» <http://www.milyunahistorias.com/poesia/prat_trenza.htm> [consultado el 06/09/2016].

Micó, José María, y Begoña Capllonch (2015), «El poeta soledad. Crónica de un congreso» [2012], en José María Micó, *Para entender a Góngora*, Barcelona, Acantilado, 348-368.

Pérez Lasheras, Antonio (2015), «Góngora y la poesía aragonesa», *Analecta Malacitana Electrónica,* 38, junio, 27-45.

<http://www.anmal.uma.es/numero38/Poesia_aragonesa_XX.pdf> [consultado el 06/09/2016].

Ponce Cárdenas, Jesús (2015), «Presencias gongorinas en Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma», *Analecta Malacitana Electrónica,* 38, junio, 75-116.

<http://www.anmal.uma.es/numero38/Barral_y_Biedma.pdf> [consultado el 06/09/2016].

Prat, Ignacio (1980), «Noticia, loa, aforismos y entretenimientos a propósito del último libro de Antonio Carvajal (con una antología)», *Hora de poesía*, 9, mayo-junio, 72-75.

Prat, Ignacio (1982*a*), «*Casi una fantasía*, de Antonio Carvajal» [1977], *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 195-197.

Prat, Ignacio (1982*b*), «Noticia, loa, aforismos y entretenimientos a propósito del último libro de Antonio Carvajal (con una antología)» [1980], *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 198-201.

Prat, Ignacio (1982*c*), «Sobre *Siesta en el mirador*, de Antonio Carvajal» [1981], *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Taurus, 202-205.

Prat, Ignacio (1983), *Para ti. 1963-1981*, ed. José Luis Jover, Valencia, Pre-textos.

Sigüenza y Góngora, Carlos, *Triunfo parténico que en glorias de María, Santísima inmaculadamente concebida, celebró la Pontificia, Imperial y Regia Academia Mexicana en el bienio que como su rector la gobernó el doctor don Juan de Narváez*, México, Juan de Rivera, en El Empedradillo, 1683.

<http://www.cervantesvirtual.com/portales/sor_juana_ines_de_la_cruz/obra-visor-din/triunfo-partenico-que-en-glorias-de-maria-santisima-inmaculadamente-concebida-celebro-la-pontificia-imperial-y-regia-academia-mexicana-en-el-bienio-que-como-su-rector-la-goberno-el-doctor-don-juan-de-narvaez--0/html/cdcfc210-4b98-49bd-948e-ef66e3dbbcb0_18.html> [consultado el 06/09/2016].

TRAS LAS HUELLAS DE SANTA TERESA: MARÍA MARTÍNEZ SIERRA Y LA *BUENA NUEVA* SOCIALISTA

Ángeles Ezama Gil

MARÍA MARTÍNEZ SIERRA Y SANTA TERESA: PEREGRINACIÓN Y FUNDACIONES

Con el objetivo fundamental de contar su experiencia como propagandista de la causa socialista, María Martínez Sierra escribió *Una mujer por caminos de España* (Blanco, 2003: 169 y ss.), libro que puede tildarse de autobiográfico pese a las protestas de la autora al respecto:

> No hay, pues, repito, autobiografía en estas páginas. Son, precisamente, todo lo contrario de una autobiografía, puesto que en ellas, lo mismo que en los años que las inspiraran, paso de ser protagonista de mi propio vivir a espectadora del vivir ajeno, puesto que suprimo al escribirlas todo asomo de comedia o de drama personal para echar cuanto sea energía, deseo, anhelo, potencia, realización, esperanza y desesperanza en la hacina pavorosa, trigo empapado en sangre (otero amarillo y rojo para nuestra bandera futura) que representan en mi mente, cuando acaso tengo por un instante valor de pensar en ella, la historia contemporánea de la que fue mi España («Una infancia feliz y llena de curiosidad», en Martínez Sierra, 1989: 254).

No parece casual que María vertiera en forma autobiográfica sus recuerdos de propagandista, con los que se inserta en la larga estirpe de autoras de libros confesionales que siguen la estela del *Libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús (Herpoel, 1999).

El antiguo y polisémico símbolo del camino que figura en el título tiene un sentido literal: son los caminos de la geografía española que María recorre para hacer su propaganda socialista; pero a la vez es la suya una peregrinación con un sentido religioso (Hahn, 1973) como la de la santa de Ávila. Sin embargo María, a diferencia de la *santa andariega*, suele desplazarse en tren o en coche, completando luego el trayecto a pie en algunas ocasiones para llegar a pueblos recónditos, inhóspitos y de escarpada orografía. Y aunque el modo de viajar no sea el mismo sí lo son en parte el camino y la misión que guían a ambas; de hecho, si Santa Teresa fundó monasterios en Castilla y Andalucía (como cuenta en *Las Fundaciones*), a esta geografía se extiende también la predicación de María: un pueblo manchego, Almansa, Cartagena, Granada y pueblos de la Alpujarra (Montefrío, Alfacar). Por otra parte, si *Camino*

de perfección espiritual es el de Santa Teresa, de regeneración social lo es el de María. Y algunas de las características de las fundaciones teresianas podrían aplicarse a las que presencia y comparte Martínez Sierra, como la precariedad fundacional, el peso de lo inesperado, el funcionamiento en red (con variedad de implicados) y el ser un proyecto para mujeres y de inspiración netamente evangélica (Graña, 2013).

El capítulo II del libro lleva por título «Almansa, fundadora»[1] y está impregnado de la figura de Santa Teresa con cuya misión la autora establece un diáfano paralelismo:

> ¿Por qué, entre las sacudidas del vehículo desvencijado, me vino al pensamiento la imagen de Teresa de Jesús, la gran fundadora? […]. Porque es indudable; de haber vivido en nuestro tiempo, la santa de Ávila hubiese venido con nosotros a fundar Casas del Pueblo en vez de ir a fundar conventos. […] También ella supo de paredes medio derrumbadas, de techos medio hundidos que era preciso reparar si había de instalarse colmena para su nuevo enjambre. ¡Sí, hay que fundar, se pueda o no se pueda!… En el sediento campo manchego, de vez en cuando se ve una noria. ¿No es Teresa quien compara el ahínco del alma en busca de la gracia al de la rueda de la noria que va sacando el agua para regar el huerto?[2] Hay que fundar, hay que juntar almas, cueste lo que cueste (Martínez Sierra, 1989: 101).[3]

Los conventos teresianos son el equivalente de las Casas del Pueblo socialistas,[4] con aroma a «portal de Belén», fundadas merced al «esfuerzo heroico» (92) de jóvenes estudiantes y obreros que

> Reunían a media docena de jornaleros agrícolas, descubrían uno que —privilegio insigne— supiera mal leer y peor escribir, ponían en sus manos un cabo de pluma y, sobre un cuadernillo de papel rayado o cuadriculado, le iban guiando para que trazase el Acta de constitución, para que copiase los simples *estatutos* que habían de unirles; les explicaban y hacían comprender de qué grande y gloriosa *comunidad* entraban a formar parte desde el momento en que habían escrito sus nombres uno debajo de otro. Luego, infundían en ellos el deseo de tener un local *suyo* para aposentar y abrigar el nuevo propósito. Un local: aquí, un pajar medio derruido; allá, un cobertizo que apenas resguarda de la intemperie; acullá, un camaranchón al cual es preciso subir por una escalera de mano…

[1] El convento de Agustinas descalzas de Almansa fue fundado en 1609 con el ejemplo y leyes de Teresa de Jesús, en el terreno donado por Ana Galiano y su hermano el bachiller Lázaro Galiano; esta orden es una mezcla de la regla agustina y las constituciones teresianas (Josef Santa Teresa, *Reforma de los descalzos de Nuestra Señora del Carmen […]. Tomo tercero*, Madrid, Julián de Paredes, 1683, pp. 705-709).

[2] *Cf*.: «Pues ya queda dicho con el trabajo que se riega este vergel y cuán a fuerza de brazos sacando el agua del pozo, digamos ahora el segundo modo de sacar el agua que el Señor del huerto ordenó para que con artificio de un torno y arcaduces sacase el hortelano más agua y a menos trabajo, y pudiese descansar sin estar continuo trabajando» (*Libro de la vida*, 14, 1).

[3] En adelante *Una mujer por caminos de España* se citará indicando entre paréntesis únicamente el número de página.

[4] La aparición y crecimiento de las Casas del Pueblo sigue, desde finales del siglo XIX, el itinerario geográfico de la propagación del socialismo, y en vísperas de la Guerra Civil hay documentadas casi 1900; aunque de arquitecturas muy diversas, todas ellas son espacios de sociabilidad obrera y emblema de su poder, lugares de formación y receptáculos de buena parte de su actuación sindical y política (Arias González y De Luis Martín, 2010).

> todo, naturalmente, viejo y sucio —lo que nadie quiere— […] Y queda fundada, establecida, firme como roca sobre los, al parecer, frágiles soportes, una nueva Casa del Pueblo (100).

De entre las Casas del Pueblo españolas María dice sentir debilidad por las más humildes:[5] la de Almansa, que ha «rebasado ya el estado *monocelular*, quiere decirse ya constituida por un local con varias habitaciones en que cada sindicato podía tener su propio rincón y su mesa propia» (100-101); o la de ese pueblo cercano a Almansa consistente en «el local, un grandísimo salón, que, en tiempos, fue tal vez secadero de pieles […] un templo a la esperanza. Todo lo habían hecho entre todos» (102). Son edificios situados en zonas agrícolas,

> *fundaciones*, obras de espíritus libertadores que ansiaban libertar a sus hermanos. Más que edificios, más que domicilios sociales, daban la impresión de ser barquillas sacudidas por olas y vientos que llevaban la frágil esperanza… de los que estaban aprendiendo a esperar (203).

Siendo su principal misión:

> su obra de *escultoras en vivo*, de cómo han ido hasta en los rincones más deshumanizados de mi patria, desbastando la piedra y sacando a luz al hombre que dentro de ellas estaba aprisionado. Porque la verdadera y gran labor de las Casas del Pueblo no ha sido —con ser tanto— el agrupar a los miserables ni el enseñarles a juntar las voces para pedir justicia; ha sido el sacarles de su silencio espiritual, de su cárcel de auto-ignorancia, de su incapacidad de formular ante sí mismos su propia existencia y su propio agravio (201).

Aparte de la referencia a las *fundaciones*, hay en la obra de Martínez Sierra otros ecos teresianos explícitos. En el prólogo evoca la escritora un conocido pasaje del *Libro de la vida* (I, 4) al hilo de las aspiraciones infantiles de la propagandista:

> ¿Qué deseabas —toda creencia es un anhelo— cuando, chiquilla, lo mismo que Teresa de Jesús, hubieras querido marchar a tierra de Cruzada a convertir infieles?[6] Querías, ansiabas, anhelabas despertar las almas de tus semejantes y encender en ellas la llama de tu fe (59).

Posteriormente, cuando en el capítulo II reflexiona sobre la tendencia imaginativa de la religión española vuelve a aparecer Teresa: «¿Quién habrá ganado en "libre examen" a la hija tan sumisa de la Iglesia católica, a la definidora firme y personalísima comentadora Teresa de Jesús?» (95).[7] Y en el VII define su manera realista, materialista y oportunista de realizar la propaganda apelando nuevamente a Santa Teresa: «No me duele reconocerlo. ¿No se jactaba

[5] Como las que recuerda en su artículo «Casas del pueblo y madres del pueblo campesinas» (*El Socialista*, 1 de mayo de 1933, en Aguilera, 2004: 33-35).

[6] *Cf*.: «Concertábamos irnos a tierra de moros, pidiendo por amor de Dios, para que allá nos descabezasen» (*Libro de la vida*, 1, 4).

[7] Seguramente se refiere María al atrevido comentario teresiano al *Cantar de los Cantares,* conocido como *Conceptos del amor de Dios o Meditaciones sobre los cantares* (Egido, 2010: 69-71).

Teresa de Jesús de ser, para lograr sus fines, alegre con los alegres y triste con los tristes?» (162).[8]

EL EVANGELIO SOCIALISTA: LA PREDICACIÓN DE LA *BUENA NUEVA*

En mayo de 1931, el mismo mes en que pronuncia en el Ateneo sus conferencias del ciclo *La mujer española ante la república,* María Martínez Sierra se afilia al PSOE; persistirá en sus convicciones políticas hasta el final de sus días (Aguilera, 2006: 119); pero ¿por qué precisamente a este partido?: «He venido al socialismo por mera realización de la miseria ambiente: lo cual quiere decir que su doctrina y su filosofía no han influido gran cosa en mi decisión» (82). Por ello, cuando predica su doctrina lo hace de modo pragmático:

> Hablaré de la vida cotidiana, de su miseria, de su dolor, de cómo hay que vencerlos a fuerza de unión, de saber, de conciencia, diré cómo es indispensable salir del pantano de la ignorancia, de la selva desesperada del no saber, del enloquecedor laberinto del no comprender (89).

Esta manera de afrontar la predicación política tiene mucho que ver con su condición de mujer, como declaraba en una entrevista en 1931:

> La política es labor de mujeres, porque la política consiste exclusivamente en olvidarse de uno mismo y no vivir más que por los demás. Aprovechar las realidades de un país: eso es política. ¿Y quién mejor que la mujer sabe de realidades? El hombre es un sempiterno idealista (J. F., «Una interviú. Doña María Martínez Sierra», *El Día Gráfico,* Barcelona, 28 de junio de 1931, en Aguilera, 2006: 223).

En la base de esta profesión de fe socialista está la doctrina de Cristo: «¿Qué fuiste a buscar en tu creencia nueva? Justicia y Ley, torrentes de justicia… y el riachuelo de la inevitable misericordia. ¡Siempre el Reino de Dios sobre la tierra!» (61). La escritora establece un claro paralelismo entre ambos credos:

> No os sorprenda que yo llame propaganda a la predicación de Cristo. Habéis de saber que predicación y propaganda son dos palabras que sirven para nombrar la misma cosa, por lo cual es lo mismo ir al sermón que venir a escucharme, sobre todo porque da la casualidad de que el predicador desde su púlpito y yo desde este resbaladizo techo, predicamos la misma doctrina (191).

E invita a sus oyentes a leer los Evangelios:

> Si queréis comprender nuestra doctrina, leed con atención lo que predicara Jesús, enteraos de los ideales por los que dio su vida humana. Las Iglesias oficiales han dejado caer un poquillo la

[8] *Cf.*: «ansí como dicen debe ser la mujer que quiere ser bien casada con su marido; que si está triste se ha de mostrar ella triste; y si está alegre (aunque nunca lo esté) alegre» (*Camino de perfección*, XLI).

> doctrina: nosotros procuramos recogerla y la hemos tomado como bandera. No hay que dejar de ser cristiano para ser socialista. Todo lo contrario; cuanto más sinceramente cristianos seáis, más os acercaréis a nosotros (192-193).

Este planteamiento del socialismo como nuevo cristianismo y de la propaganda política como evangelización atraviesa casi todo el siglo XIX; su origen probablemente se halla en el socialismo utópico y el entorno que rodea a las revoluciones francesas de 1830 y 1848:

> Quant on étudie les travaux des *socialistes* modernes, partisans fanatiques de la doctrine du perfectionnement indéfini, qui s'obstinent à séparer l'homme de Dieu, peut-on y voir autre chose, quant à la doctrine morale, que la reproduction exacte des enseignements du christianisme, dont l'institution n'était pas cependant le produit de l'homme? (Pépin, 1841: 166).

Así se consigna en el emblemático *Manifiesto comunista,* de febrero de 1848, cuando se afirma que el socialismo y el comunismo crítico-utópico «ils cherchent à atteindre leur but par des moyens pacifiques et essayent de frayer un chemin au nouvel évangile social par la force de l'exemple». Y en escritos como *Catéchisme des socialistes* (1849) de Louis Blanc, *El Evangelio del pueblo* (1868) de Roque Barcia, y la serie de *Nuevos Evangelios* firmada por *Demófilo* (Fernando Lozano), cuyo primer título, *¿Qué es el socialismo?* (1894), concluye con esta exhortación:

> Hijos del pueblo: Id, id a predicar este Evangelio entre las gentes. Decidles: El reinado de la justicia social se acerca […] Ese cielo que las religiones han predicado, y de cuyo goce se ha excluido a la gran masa de los proletarios que carecen de dinero para comprarlo a los sacerdotes, el socialismo lo va a traer a la tierra, asegurando a cada criatura humana su parte de pan, su parte de ventura, su parte de felicidad […] Hay un medio: leed; excitad a leer todo el mundo; extended por todas partes este Evangelio del amor, de la fraternidad y de la paz social (*Demófilo*, 1894: 57-60).

No hay que olvidar, por otra parte, que *El capital* de Marx (1867, 1885 y 1894) es a menudo tildado de *Evangelio socialista*.

ORATORIA DE MUJERES Y PARA MUJERES

En este contexto se desarrolla la predicación socialista de María Martínez Sierra, en el momento de máximo esplendor de la oratoria femenina en España, el primer tercio del siglo XX, cuando las mujeres comienzan a participar de modo activo en la política y toman la palabra públicamente.

Precede a este periodo un largo trayecto de siglos en el que dicha palabra había sido condenada ateniéndose a la declaración de San Pablo en la Primera Carta a los Corintios (14, 34): «Mulieres in Ecclesia taceant». Por ello, Herpoel (1999: 129-139) denomina a muchas religiosas del Siglo de Oro que escribían pero no predicaban, «oradoras sin púlpito», y afirma que esta circunstancia tiene su reflejo en la escritura; al respecto, Egido (2010: 62) pone énfasis en el notable aumento de la oralidad entre *Camino de perfección* y las *Moradas*:

«Santa Teresa consigue un índice de oralidad inusitada, operando con un estilo lleno de una vitalidad inmediata, cercana a los recursos de la predicación y la catequesis».

Pese a las prohibiciones, hubo sin embargo algunos casos de predicación entre santas, heterodoxas y religiosas (Muñoz Fernández, 1994; Surtz, 1997; García Herrero, 2013). Más tarde, con la Revolución francesa la palabra pública de las mujeres empieza a hacerse oír con más frecuencia. La eclosión de la palabra femenina se produce con la predicación socialista en el siglo XIX (Espigado, 2005), de lo que es un buen exponente el discurso de Flora Tristan dirigido «Aux ouvriers et aux ouvrières»:

> Je me suis dit que le moment est venu d'agir; et pour celui qui aime réellement les ouvriers, qui veut se dévouer corps et âme à leur cause, il y a une belle mission à remplir. Il faut qu'il suive l'exemple donné par les Premiers apôtres du Christ —Ces hommes, bravant la persecution et les fatigues, prenaient une besace et un bâton et s'en allaient de pays en pays prêchant la LOI NOUVELLE; la fraternité en Dieu, l'Union en Dieu. Eh Bien! Pourquoi, moi femme qui me sens foie et force n'irais-je pas de même que les apôtres, de ville en ville, annonçant aux ouvriers la BONNE NOUVELLE et leur prêchant la *fraternité en l'humanité, l'unión en l'humanité?* (Tristan, 1843: 10).

Seguirían su estela las mujeres afiliadas a la masonería (Arkinstall, 2014: 154-158), las comunistas y anarquistas; al respecto Carmen de Burgos afirmaba en 1906:

> Oradoras de mitin, oradoras que ya conciben el propósito de hablar, aún contamos con pocas, aunque se señalan doña Belén Sárraga, Sarah Lorenzana y algunas otras importantes, casi todas del campo radical, del campo republicano, del campo obrero, cosa muy explicable porque es en ellos donde se trabaja y se lucha (Burgos, 1906).

En España, con el advenimiento de la República la oratoria femenina conoció un esplendor inusitado del que son brillantes exponentes Dolores Ibárruri, Federica Montseny y Clara Campoamor. Josefina Carabias recuerda que «las primeras oradoras que se lanzaron a dar mítines por esos pueblos de España eran mujeres de izquierda […] Esto debió de ocurrir hacia el año 20», luego vinieron «las oradoras modernas, las que pudiéramos llamar *d'âprès République*». Además, es en este periodo cuando por primera vez en la historia de España la voz de las mujeres se hace oír en las Cortes.

La labor como oradora de María Martínez Sierra sigue la senda trazada por todas estas precursoras pero tiene una impronta pedagógica, derivada de su experiencia profesional como maestra (77), que es su principal aportación a la misión de hacer llegar el mensaje socialista a un público hambriento e ignorante:

> Yo no sé nada de política, amigo mío —empieza diciéndonos—. En la amplísima distribución del trabajo que ofrece la organización socialista elegí la función más adecuada a mi sensibilidad y a mis conocimientos: una función casi exclusivamente pedagógica. Yo apenas sé hacer otra cosa que enseñar. Mis conferencias por esos pueblos no son de propaganda política, al menos de una política

> detallista y menuda. Procuro que los buenos aldeanos y campesinos aprendan a pensar, a defender sus intereses de entidades humanas… (Milla, 1934).

Pretende María con sus palabras inducir a su auditorio al autodescubrimiento, como en la mayéutica socrática:

> hablo, más que como en un *meeting*, como en una escuela […] Mi propósito, siempre que hablo en público, es lograr que los que están oyendo entren en sí mismos y hallen dentro de sí y por sí la razón o el error de lo que les propongo (223).

Y aunque para ello maneja con gran maestría las estrategias retóricas y trata de adaptar sus discursos a la naturaleza del auditorio, tropieza con obstáculos que hacen que su predicación sea ineficaz para provocar cambios (Cruz, 2009).

El periplo propagandístico que María relata en su libro se inicia en 1932 en un pueblo de la Mancha; su guía en esta su primera *salida* es el buen Alonso Quijano, el Caballero de la Triste Figura, que se le impone sobre la del socialista Carlos Marx por su talante más práctico y realista, más acorde con la situación española (82-84).

A partir de entonces su actitud se define, humildemente, en términos evangélicos y se perfila su público de manera explícita: «Hablaré a las mujeres, siempre a las mujeres, que son las que hacen el alma de los pueblos» (89); son mujeres ignorantes, hambrientas y prematuramente envejecidas a las que su entorno social ignora (127); por ello, las incita a «juntarse y aprender, aprender cada día, aprender siempre» (88). En su discurso a las mujeres de Almansa, con Santa Teresa como guía y con la evocación de Antígona conduciendo a su padre ciego, vuelve a insistir de nuevo en la necesidad de aprender «para ser conciencia y guía» (103). En esta orientación hacia un público femenino sigue María las huellas de Santa Teresa, cuyos escritos están dirigidos casi siempre a las monjas de sus conventos para adoctrinarlas sobre diversas cuestiones (Egido, 2010: 23-24, 61, 64-65).

El episodio central de esta misión predicadora es el de la campaña para las elecciones a Cortes entre octubre y noviembre de 1933 (Rodrigo, 1992: 271-293), en la que María formó parte de la candidatura socialista por la provincia de Granada, a propuesta de su amigo Fernando de los Ríos (130). En estas elecciones las mujeres son fundamentales porque «por primera vez van a ser electoras» (123); de ahí la importancia del auditorio femenino para todos los partidos (Rodrigo, 1992: 267-293; Capel, 2012: 27-40). Por ello, la oradora hace una extensa reflexión sobre la cuestión del voto femenino, manifestando sus recelos porque cree que:

> La gran masa amorfa, la mujer de la clase media provinciana, la mujer que trabaja fuera de la organización sindical, la mujer campesina, no tiene preparación ninguna para ejercer su derecho al voto ni siquiera idea de lo que significa ir a votar (124).[9]

[9] Estos recelos aparecen en otros escritos de Martínez Sierra («La cuestión sufragista. ¿Para qué quieren el voto las mujeres?», *Feminismo, feminidad, españolismo*, 1917; «Del voto femenino», *La Región,* 17 de julio de 1935, p. 1) y fueron comunes en este periodo entre los intelectuales de izquierdas, tanto masculinos como femeninos, *v. gr.* Victoria Kent y Margarita Nelken (Fagoaga, 1985).

Teme el resultado del voto femenino y acude a los mítines a intentar que las mujeres voten la lista socialista de candidatos, pero comprueba la dificultad de conectar con el público femenino que describe como escaso, inexistente u hostil; por ejemplo, al mitin de Guadix acudieron «pocas, poquísimas mujeres» (Castro, 1933). Probablemente la presencia de las mujeres fue mucho más importante en la capital que en los pueblos granadinos; así, fue muy nutrido el público femenino en el mitin celebrado el día 5 de noviembre en el Teatro Cervantes de Granada en el que intervino María para hablar sobre la importancia del voto de la mujer. La vocación política de muchas mujeres de Castilla y del norte de España (Carabias, 1933) parece oponerse por el vértice a la de las mujeres andaluzas.

Finalmente, el Partido Socialista no ganó las elecciones, pero María fue elegida diputada, permaneciendo en el cargo desde diciembre de 1933 a enero de 1936, y protagonizando varias intervenciones en el Congreso (Pelayo, 2006: 413-442).

Participó posteriormente en los mítines de la campaña para las elecciones a Cortes de febrero de 1936 como propagandista del Frente Popular, aunque no iba en ninguna candidatura; recuerda especialmente el acto celebrado en el Teatro Principado de Oviedo el 14 de febrero de 1936 junto con la socialista Matilde de la Torre y la comunista Dolores Ibárruri, con una sola voluntad: «Queríamos que las izquierdas ganasen las elecciones para que se abriesen las cárceles y cesase el sufrir de los atormentados» (223).

Sin embargo, más que en la eficacia de la propaganda oratoria en los mítines o en las Cortes, María cree en una política de hechos: «¡Y pensar que en las Cortes, medio millar de representantes del pueblo pasan horas y días en disputas políticas! Hay para renegar de ser *diputada*» (178). Entre sus propuestas está la de enseñar a leer y extender los cuidados higiénicos en La Rábida, población cuya visita en enero de 1934 le impresionó vivamente:

> Confieso con rubor que en mis visitas a los pueblos que represento, me acometen pecadoras ansias de ser dictadora. Si lo fuera, ¿cuántas toneladas de jabón, cuántas balas de algodón hidrófilo, cuántas enfermeras visitadoras podría enviar a La Rábida? (ibídem).

También colaboró activamente con la Asociación Pro-Infancia Obrera, fundada en octubre de 1934 por Dolores Ibárruri, y con la Comisión Pro-Presos del Partido Socialista, la UGT y la Federación Nacional de Juventudes Socialistas, constituida en noviembre del mismo año (Rodrigo, 1992: 303-305).

CODA

En *Una mujer por caminos de España* María Martínez Sierra hace profesión de fe socialista, feminista y cristiana, extremos que aparecen también integrados en contemporáneas como Margarita Nelken (1921: 201): «El socialismo, única doctrina esencialmente cristiana, después del ideal de Cristo […] El socialismo, que, con la elevación de la mujer a compañera

es, forzosamente, el ideal feminista por excelencia, el ideal y la realización del feminismo integral».

La metáfora evangélica según la cual la doctrina cristiana es el fundamento de la predicación socialista, se formula aquí de manera explícita; si del primer extremo son los Evangelios y la figura de Cristo los mejores exponentes, del segundo lo es la doctrina de Marx difundida por Pablo Iglesias y predicada por Fernando de los Ríos, Ramón de Lamoneda y María Martínez Sierra, además de por Victoria Priego y Pascual Tomás, que compartieron campaña en Granada con María. En el caso de esta, además, tal doctrina se plantea en términos de mujer, como en María Cambrils, siendo su modelo explícito Santa Teresa de Jesús en sus peregrinaciones y fundaciones y en su escritura para un público / oyente femenino.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilera Sastre, Juan (2004), «María Martínez Sierra: artículos feministas a las mujeres republicanas», *Berceo*, 147, 7-40.

Aguilera Sastre, Juan (2006), «Introducción» a María Martínez Sierra, *Ante la República: conferencias y entrevistas (1931-1932)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

Arias González, Luis, y Francisco de Luis Martín (2010), «Las casas del pueblo y sus implicaciones geográficas», *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* [Universidad de Barcelona], XV/884 (15 de agosto de 2010), 27 pp.

<www.ub.edu/geocrit/b3w-884.htm> [01/08/2016].

Arkinstall, Christine (2014), *Spanish Female Writers in the Freethinking Press*, *1879-1926*, Toronto, University of Toronto Press.

Blanco, Alda (2003), «*Una mujer por caminos de España*: María Martínez Sierra y la política», en Juan Aguilera Sastre (ed.), *María Martínez Sierra y la República: Ilusión y compromiso*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 173-188.

Burgos, Carmen de (1906), «Las oradoras de hoy», *Heraldo de Madrid*, 21 de octubre de 1906, 2.

Capel, Rosa María (2012), «Una mujer y su tiempo: María de la O Lejárraga de Martínez Sierra», *Arenal*, 19/1 (enero-junio), 5-46.

Carabias, Josefina (1933), «¡Mujeres, a votar!», *Estampa*, 22 de abril de 1933, 3-11.

Carabias, Josefina (1935), «Muchachas de hoy. Las oradoras», *La Voz*, 24 de enero de 1935, 3.

Castro, Cristóbal de (1933), «El voto de la mujer», *La Voz. Diario Republicano*, 9 de noviembre de 1933, 14.

Colombine (seud.): Véase Burgos, Carmen de.

Cruz Cámara, Nuria (2009), «La doctrina socialista y el público en *Una mujer por caminos de España* de María Martínez Sierra», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXVI/6, 793-807.

Demófilo (1894), *Nuevos Evangelios. ¿Qué es el socialismo?,* Madrid, Imprenta de *El Correo Militar*.

Egido, Aurora (2010), *El águila y la tela. Estudios sobre San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús,* Palma de Mallorca, José J. de Olañeta y Universitat de les Illes Balears.

Espigado Tocino, Gloria (2005), «Mujeres *radicales*: utópicas, republicanas e internacionalistas en España (1848-1874)», *Ayer*, 60, 15-43.

Fagoaga, Concha (1985), *La voz y el voto de las mujeres 1877-1931*, Barcelona, Icaria.

García Herrero, Carmina (2013), «*Mulieres religiosae*: predicación femenina y expectativas y actuaciones de Doña María de Castilla, reina de Aragón», en M.ª Isabel del Val y Juan Francisco Jiménez, eds., *Las mujeres en la Edad Media,* Murcia-Lorca, Sociedad Española de Estudios Medievales, 299-328.

Graña Cid, M.ª del Mar (2013), «Teresa de Jesús en el contexto de fundaciones conventuales. Del Medievo a la modernidad. Innovaciones ¿y pervivencias?», en Francisco Javier Sancho y Rómulo H. Cuartas, eds., *El libro de las Fundaciones de Santa Teresa de Jesús. Actas del III Congreso Internacional Teresiano en preparación del V Centenario de su nacimiento (1515-2015),* Burgos, Monte Carmelo-Universidad de la Mística-CITes, 101-132.

Hahn, Juergen (1973), *The origins of the baroque concept of* peregrinatio, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.

Herpoel, Sonja (1999), *A la zaga de Santa Teresa: Autobiografías por mandato,* Ámsterdam, Rodopi.

Lejárraga, María de la O: Véase Martínez Sierra, María.

Lozano, Fernando: véase *Demófilo* (seud.)

Martínez Sierra, María, *Una mujer por caminos de España* [1952], ed. de Alda Blanco, Madrid, Castalia, 1989.

Milla, Fernando de la (1934), «María Martínez Sierra dice a *Heraldo de Madrid* que la revolución es poco menos que inevitable», *Heraldo de Madrid*, 31 de enero de 1934, 1.

Muñoz Fernández, Ángela (1994), «La palabra, el cuerpo y la virtud, urdimbres de la "auctoritas" en las primeras místicas y visionarias castellanas», en María del Mar Graña Cid, ed., *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III-XVII)*, Asociación Cultural Al-Mudayna, 295-318.

Nelken, Margarita (1921), *La condición social de la mujer en España*. *Su estado actual: su posible desarrollo,* Barcelona, Editorial Minerva, s. a.

Pelayo Duque, María Dolores (2006), *Mujeres de la República: Las diputadas*, Madrid, Departamento de Publicaciones del Congreso de los Diputados.

Pépin, Alphonse (1841), *État du catholicisme en France, 1830-1840*, Paris, Olivier-Fulgence Éditeur-Libraire.

Rodrigo, Antonina (1992), *María Lejárraga, una mujer en la sombra*, Barcelona, Círculo de Lectores.

Surtz, Ronald E. (1997), *La guitarra de Dios. Género, poder y autoridad en el mundo visionario de la madre Juana de la Cruz 1481-1534,* Madrid, Anaya & Mario Muchnick.

Tristan, Flora (1844), *L'Union ouvrière* [1843], 3ème éd., Paris et Lyon, Chez tous les libraires.

HALLAR «PÁJAROS EN LOS NIDOS DE ANTAÑO». LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO EN LAS EFEMÉRIDES DE CERVANTES Y SHAKESPEARE[1]

José Romera Castillo

EFEMÉRIDES

Las conmemoraciones suelen servir para re-vivir acontecimientos notables. Como es bien sabido, el 23 de abril de 2016 se conmemoraba el 400 aniversario de la muerte de dos grandes cimas de la literatura mundial, Shakespeare y Cervantes (que había muerto el día anterior), aunque, estrictamente, no fallecieron en el mismo día al tener Inglaterra y España distintos calendarios (juliano *vs*. gregoriano). Y, de pasada, indicaré que en el año anterior, en 2015, se había conmemorado la primera edición de la segunda parte del *Quijote*.

Por lo que respecta a la primera efemérides indicada, la más cercana, frente a la proliferación de actos que el Reino Unido ha preparado con tal motivo, en España se ha dado menos realce a tal suceso, por lo que ha habido diversas críticas a los organismos públicos por ello.[2] La fragilidad de la memoria equivale a la bulimia de ciertas instituciones. Por ello, y entre otras declaraciones de los responsables de diversos organismos, el director de la Real Academia Española (RAE), Darío Villanueva, se sentía preocupado al respecto. Por su parte, el primer ministro británico (de entonces), David Cameron, anunciaba los fastos conmemorativos, a través del programa global *Shakespeare lives*, con acciones en 140 países, entre los que se incluía a España, con un fuerte apoyo de la BBC. Y como señalaba su director, Andy Mackay: «Más allá de emplear el brillo de su obra como forma de conocimiento de nuestro idioma, la idea es hacerlo encajar en el mundo de hoy en torno a temas absolutamente contemporáneos, como los problemas de género, la emigración o la democracia». Programa que, unido a las acciones de la BBC, hacen que el año shakesperiano goce de un potente realce mundial.

Pero si nos fijamos ahora en la efemérides cervantina, en España las acciones han tenido un menor eco y difusión (RTVE poco o casi nada ha dedicado al acontecimiento), aunque,

[1] Este artículo se inserta dentro del proyecto de investigación *Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid* (TEAMADCM), otorgado por la Comunidad de Madrid, con referencia H2015/HUM3366.

[2] Como puede verse, entre otros artículos al respecto, el de Javier Marías, «A ver si se muere Cervantes», *El País Semanal,* 10 de abril (2016), en <http://lector.kioskoymas.com/epaper/viewer.aspx?noredirect=true>.

también y al fin, se han realizado diversas actividades, como dan buena muestra, por ejemplo, las organizadas por la Acción Cultural Española (AC/E), dependiente de la Secretaría de Estado del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, para todo el año 2016 (<http://www.accioncultural.es/centenario_muerte_cervantes>).[3]

No puedo hacer aquí un recuento de todo lo preparado y realizado ya para tal conmemoración cervantina, desde la excelente exposición en la Biblioteca Nacional, «Miguel de Cervantes: de la vida al mito» (desde el 4 de marzo al 22 de mayo), a través de 210 piezas, o el micrositio «Cervantes en la BNE» (<http://cervantes.bne.es/>), pasando por diversos actos culturales de todo tipo hasta llegar, por ejemplo y entre otras actividades, a los estudios biográficos recientes: el de José Manuel Lucía Megías, *La juventud de Cervantes, una vida en construcción* (editado por la editorial madrileña EDAF), centrado en los primeros treinta y tres años del escritor, desde su nacimiento en 1547 a su vuelta del cautiverio de Argel en 1580; la audaz biografía de Jordi Gracia, *Miguel de Cervantes. La conquista de la ironía* (publicada en Taurus), en la que se narra la experiencia vital y el proceso intelectual del autor de *El Quijote*;[4] y, por poner un ejemplo más, la recreación novelesca, de muy escasa calidad, que hace Amando de Miguel, en *Don Quijote en la España de la reina Letizia* (editada por la madrileña editorial Stella Maris), al situar a Alonso Quijano en nuestros días y ver cómo se ven e interpretan situaciones y costumbres de hoy.

Las artes escénicas, en general, y el teatro, en particular, como era lógico, no podían estar ausentes de tal evento. ¿Cómo una actividad cultural tan importante —aunque sea de una inmensa minoría—, no iba a tener en cuenta tales acontecimientos? Mas la presencia de las efemérides no se realiza en este terreno como un culto a lo ya consagrado como tal, sino que su huella en la vida escénica actual no tiene otra finalidad que re-vivir la producción creativa con el fin de hacernos más concienciados e introspectivos. La catarsis aristotélica rediviva.

Como es bien sabido, son numerosísimos los trabajos sobre las puestas en escena tanto de las obras teatrales como de las adaptaciones de otros textos de Cervantes a las tablas. Solamente mencionaré una contribución última, el número monográfico de la revista en línea, *Don Galán*, n.º 5 (2015), *Cervantes a escena* (<http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum5/sumario.php>) con artículos, especialmente, de Fernando Doménech, «Cervantes en los Teatros Nacionales» y Jerónimo López Mozo, «La narrativa de Cervantes. Reescrituras españolas para la escena (1950-2014)», realizado con motivo del centenario de la publicación de la segunda parte del *Quijote*, por ser 2015 otro año señero conmemorativo.

La contribución que a continuación se expone supone un paso más, advirtiendo, de antemano, que no voy a dar cuenta de todos los acontecimientos dramatúrgicos que han tenido, están teniendo y tendrán lugar con tal ocasión —que dejo para otra publicación—,

[3] Más información para las dos conmemoraciones en <http://www.accioncultural.es/es/homenaje_400_aniversario_muerte_cervantes_y_shakespeare>.

[4] Además del folleto de Jordi Gracia (2015), donde se acerca a los jóvenes a la vida y la obra del insigne autor.

sino que, por razones de espacio, me centraré, brevemente, en la atención que la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) ha prestado en este periodo de tiempo (hasta abril de 2016, cuando escribo estas líneas) a tales efemérides. Delimitado el campo, pasemos a dar unas pinceladas al respecto.

CERVANTES

Como es bien sabido, la CNTC (teatroclasico.mcu.es/), creada en 1986, bajo la dirección de Adolfo Marsillach, a lo largo de los años ha puesto en escena diversas piezas de teatro de Cervantes:[5] *La gran sultana* (1992), dirigida por Adolfo Marsillach; *Maravillas de Cervantes*. *Entremeses, magias, engaños, habladurías, elecciones, celos, hipocresías y otras fiestas* (2000), una adaptación realizada por Andrés Amorós, con dirección de Joan Font; *Viaje del Parnaso* (2005), dirigida por Eduardo Vasco y *La entretenida* (2005), con dirección de Helena Pimenta —en la conmemoración de la edición de la primera parte del *Quijote*—; más los espectáculos a los que me referiré a continuación.[6]

Els Joglars

No era la primera vez que la CNTC montaba un espectáculo cervantino en coproducción con otras compañías profesionales. Me referiré, en primer lugar, a las puestas en escena realizadas por Els Joglars (<http://www.elsjoglars.com/>), una compañía a la que no hace falta hacer referencias históricas por su granada y excelente trayectoria. En efecto, la mencionada compañía, dirigida por Albert Boadella, tampoco era la primera vez que se acercaba a la figura y obra de Cervantes. Me referiré a tres espectáculos. En primer lugar, al montaje del entremés *El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes* (<http://www.elsjoglars.com/produccion.php?idPag=retablo>),[7] estrenado el 9 de enero de 2004, en el Teatro Lope de Vega de Sevilla. Como señalaba Boadella, en la web anteriormente citada, en este espectáculo hay: «toda clase de disquisiciones, que en esta ocasión se sintetizaron sobre la paradoja clásica de cómo los cretinos pueden vendernos la nada a costa del temor de

[5] Además de la obra de Guillén de Castro, *El curioso impertinente* (2007), basada en el relato de igual título, inserto en la primera parte del *Quijote*.

[6] *Cf.* al respecto en *Cuadernos de Teatro Clásico* (2015), dirigido por Antonio Rey Hazas, con edición de Mar Zubieta, en el que se recogen las cuatro experiencias teatrales que la CNTC había llevado a cabo sobre textos de Cervantes. Dos comedias muy diferentes entre sí, *La gran sultana* y *La entretenida*; un espectáculo de entremeses, *Maravillas de Cervantes*; y una adaptación de su único poema extenso, *Viaje del Parnaso*. La edición incluye tanto los textos que acompañaron a los estrenos respectivos como un abundante material gráfico relativo a cada puesta en escena, época, temática y geografía (<http://teatroclasico.mcu.es/2015/08/15/cervantes-en-la-compania-nacional-de-teatro-clasico/>).

[7] Véase la edición de Milagros Sánchez Arnosi de la adaptación de Albert Boadella (en Boadella, 2011). Puede leerse también el texto en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/almagro/ed_XXVII/retablo/retablo.shtml>); así como puede verse un vídeo en <https://www.youtube.com/watch?v=NVz5MCqP4U0>.

sus semejantes a pasar por cretinos». Para continuar: «No obstante, a pesar de ello, la humanidad ha seguido evolucionando porque siempre han aparecido en última instancia niños denunciando la desnudez del rey. Sin embargo, hoy los niños están domesticados, los artistas comprados con dinero público y los filósofos ejerciendo de funcionarios. Así, los retablos campan a sus anchas promocionados por las más altas instituciones y vendidos por los *media* aprovechando que "cada día que amanece…"».

En segundo lugar, traeré a colación el espectáculo *En un lugar de Manhattan* (<http://www.elsjoglars.com/produccion.php?idPag=manhattan>),[8] estrenado el 4 de noviembre de 2015, con motivo del centenario de la primera edición de la segunda parte de la obra cumbre cervantina, en el Teatro Salón Cervantes de Alcalá de Henares, con dramaturgia y dirección de Albert Boadella, escenografía de Anna Alcubierre, vestuario de Dolors Caminal, coreografía de Bebeto Cidra y Jordi Basora, iluminación de Cesc Barrachina, sonido de Guillermo Mugular e interpretación de Ramon Fontserè, Pilar Sáenz, Jesús Agelet, Pep Vila, Minnie Marx, Xavier Boada, Xavi Sais, Dolors Tuneu y Francesc Pérez.

Como se señalaba en una crónica periodística de la Agencia EFE en *elmundo.es*: «En su espectáculo, Boadella recrea el fracaso de la quimera quijotesca y, ridiculizando las pretensiones modernizadoras de ese mito literario, denuncia la incapacidad del mundo actual para reconocer en nuestro entorno las virtudes del espíritu de *El Quijote*». Para rematar: «*En un lugar de Manhattan* pretende abrir una reflexión sobre la desaparición de los valores quijotescos, perdidos en España en unas pocas décadas tras haber perdurado durante siglos. Asimismo, plantea la marginación de que son víctimas quienes todavía se atreven a encarnar ese espíritu» (<http://www.elmundo.es/elmundo/2005/08/24/cultura/1124912093.html>).

Pero Els Joglars, en conjunción con la CNTC, escenificó *El coloquio de los perros*, estrenado en el Teatro Pavón, el 26 de marzo de 2013. Como anticipo cercano de las efemérides que pronto tendrían lugar. El espectáculo, que se configura como una adaptación libre de la novela de Cervantes (<http://teatroclasico.mcu.es/2010/09/02/el-coloqui-de-los-perros-2013/>),[9] contó con la dirección escénica de Ramon Fontserè, dramatización de Albert Boadella, Martina Cabanas y Ramon Fontserè, espacio escénico de Albert Boadella y Ramon Fonstserè, diseño de sonido de Xavi Sáenz, diseño de iluminación de Bernat Jansà, música de Carles Cases y máscaras de Anna Rottier. El reparto del espectáculo fue el siguiente: Ramon Fontserè (Cipión), Pilar Sáenz (Berganza), Dolors Tuneu (Personajes y Animales que aparecen en las peripecias de Cipión y Berganza) y Xevi Vilà (Manolo).

Como el bípedo Ramon Fontserè señalaba en la web de Joglars (<http://www.elsjoglars.com/Dossier_El_Coloquio_de_los_Perros.pdf>): «los dos protagonistas de esta novela ejemplar, los discretos perros callejeros Cipión y Berganza, que fueron bendecidos por el don del habla durante una noche, cosa sobrenatural y jamás vista, no pudieron gozar de los adelantos que disfrutan sus actuales congéneres de cuatro patas del siglo XXI, muchos de ellos

[8] Puede verse un vídeo en <https://www.youtube.com/watch?v=gPoVrnE0MPw>.

[9] Puede verse un vídeo en <https://www.youtube.com/watch?v=oneKhP1xIwY&sns=fb>.

empachados de confort, consentidos como niños mal criados y colmados de atenciones y prozac por sus rendidos dueños, situación que se da en estos tiempos actuales en que el tan nombrado estado del bien estar humano parece que se desangra por las continuas puñadas que le han dado los bípedos de diversas variedades y especies, pecando de malicia y no "ex-cusándose" con ignorancia».

Para proseguir a continuación: «Los viejos perros Cipión y Berganza a lo largo de su periplo han observado desde su mudez toda la condición humana, toda la miseria, todo lo ridículo de los bípedos, y antes de que se les acabe la noche y les desaparezca el don del habla cuentan la realidad auténtica: que los lobos son los pastores, que la defensa ofende, que las centinelas duermen, que la confianza roba y el que os libera os mata». Para rematar: «Esos dos canes sabios contemplan con asombro cómo los insensatos humanos de esta sociedad se emperran en ascenderlos de su cargo de simples y dignos perros, para así poderlos tratar y tutear como si fueran personas. Seguramente su buen olfato, no en vano nacen con la nariz abierta quince días antes de que se abran sus ojos, les ha permitido seguir en su condición de animales sin apartarse de la naturaleza. Por el contrario los bípedos llamados racionales en su delirio mistificador y prepotente sobre el mundo animal parece que cada vez se alejan más de ella. Que sirva este *Coloquio de los perros* actualizado del gran Cervantes para poner freno a tantos desmanes y refocilarnos con el buen entendimiento de Cipión y Berganza». Amén.

Ron Lalá

Esta compañía teatral (<http://ronlalaweb.blogspot.com.es/p/sobre-la-compania.html>), creada en 1996 por Álvaro Tato y otros compañeros, en la que se incluiría posteriormente el director escénico Yayo Cáceres, que se autodefine como «compañía de teatro y humor con música en directo», tras una trayectoria inicial diversificada, centró su atención en el periodo áureo, en general, con *Siglo de Oro, siglo de ahora (folía)* (2015) y, particularmente, en la obra cervantina, con dos espectáculos interesantes, en coproducción con CNTC, convertidos en auténticos juegos teatrales para indignación de ortodoxos recalcitrantes y aplauso de heterodoxos complacientes.

El primero, en *Un lugar del Quijote. Versión libre de la novela de Cervantes* (<http://ronlalaquijote.blogspot.com.es/>),[10] un espectáculo para todo el mundo, a partir de 6 años, que inauguró el ciclo *Mi primer clásico* de la CNTC —que, como comentaba su directora, Helena Pimenta, «con la intención de que las obras clásicas lleguen a un público diverso, también en edad, y que esas historias se lleven a escena de una manera divertida»—, en el que el poeta, dramaturgo y filólogo Álvaro Tato se hizo cargo de la dirección literaria, explicando así su tarea: «Operar a la novela a corazón abierto para quedarnos con su esencia que suene a oro, que choque al oído actual pero… que se entienda y funcione como una lengua activa». Añadiendo: «Se trata de una apuesta por la síntesis y el dibujo de un trazo, dicen, que pueda

[10] Estudiado por Rodríguez Alonso (2016).

completar el espectador con su imaginación y que le deje después el deseo de leer el libro. O de releerlo. Las escenas se han escrito en verso clásico y se emplean romances, redondillas, pareados… para dotar de ritmo al montaje. La versión quiere llevar las características de la novela (parodia, meta-ficción, polifonía…) al lenguaje teatral» (<http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/18/actualidad/1387382274_158221.html>).

En una gran biblioteca imaginaria, mientras Cervantes, desencantado, escribe su obra, el hidalgo Alonso Quijano recrea sus maravillosas hazañas como caballero andante, junto a su escudero, utilizando una dialéctica entre la tradición y la modernidad. Este meollo dramatúrgico, se puso en escena por la compañía de humor, teatro y música Ron Lalá, en coproducción con CNTC, en el teatro madrileño Pavón (sede provisional de la CNTC), desde el 19 de diciembre de 2013 al 5 de enero de 2014. En el espectáculo se ofrece, además de una visión contemporánea de Don Quijote, «un canto a la imaginación, al libre albedrío y a la rebeldía necesaria en el marco de una época que guarda sorprendentes parecidos con nuestra actual crisis de principios de siglo. Un viaje del XVII al XXI a lomos de Rocinante».

Con espíritu dialéctico entre tradición y modernidad, «los ronlaleros recrean las correrías del caballero andante y su escudero y, simultáneamente, el proceso de escritura de la novela por parte de un Cervantes desencantado, sarcástico y lúcido espejo de la terrible situación social, económica y política de la España del Siglo de Oro. Para ello, Ron Lalá apela a la magia del teatro (la transformación y movimiento del tiempo y el espacio) para plantear un formato cervantino donde las carcajadas se funden con la reflexión, las canciones con las escenas y la participación del público con los textos adaptados de la obra».[11] En síntesis, Ron Lalá presenta su versión de *Don Quijote de la Mancha* como «una gran aventura del teatro, la palabra y la música en directo para experimentar en vivo y en directo toda la gracia, la magia, la rebeldía, la tristeza y la hondura de una obra inmortal. Con las claves de su lenguaje escénico (teatro, música en directo y humor), Ron Lalá ofrece una visión profunda, iconoclasta y viva del Quijote más cervantino y el Cervantes más quijotesco: En un lugar del Quijote» (<http://www.redescena.net/espectaculo/28426/en-un-lugar-del-quijote/>).

Y el segundo, *Cervantina. Versiones y diversiones sobre textos de Cervantes*, compuesto por fragmentos de *El celoso extremeño, El coloquio de los perros, El hospital de los podridos*, *El licenciado Vidriera, El retablo de las maravillas, Don Quijote de la Mancha, El viejo celoso*, *La Galatea, La gitanilla*, prólogo de *Novelas ejemplares, Persiles y Sigismunda, Rinconete y Cortadillo* y *Viaje del Parnaso*.[12]

El espectáculo, coproducido por la Compañía Nacional de Teatro Clásico y Ron Lalá, se puso en escena en el Teatro de la Comedia de Madrid, del 14 de enero al 6 de febrero de 2016, iniciando después una gira por diversos lugares de España, bajo la dirección de Yayo

[11] Véase de Flor Gragera de León, «El Quijote más rabiosamente actual llega con Ron Lalá. La compañía que ha hecho de la música y el humor bandera de sus creaciones convierte la obra de Cervantes en un juego teatral», *El País*, 18 de diciembre (2013), en <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/18/actualidad/1387382274_158221.html>.

[12] Puede verse un vídeo en <http://teatroclasico.mcu.es/evento/cervantina-madrid/>.

Cáceres, con versión de Ron Lalá, dirección literaria de Álvaro Tato y musical de Miguel Magdalena, escenografía y *atrezzo* de Carolina González, sonido de Eduardo Gandulfo, iluminación de Miguel Ángel Camacho y vestuario de Tatiana de Sarabia. Como señalaba Yayo Cáceres en la presentación de la pieza: «Cervantes deja que sus personajes hablen. No los filtra; por eso incomodan. No los juzga; por eso son rebeldes. No los condiciona; por eso son libres y él, Miguel de Cervantes, es libre con todos ellos». Para concluir: «*Cervantina* es un juego en el que jugamos a ser cervantinos, un malabarismo con sus palabras y las nuestras, una esfera entre las suyas, música nacida entre sus palabras y humor ronlalero. Para terminar diría lo que él dijera alguna vez: escritor divino si no fuera tan humano» (<http://teatroclasico.mcu.es/evento/cervantina-madrid/>).

Como se constata también en la mencionada web, tras el monumental éxito de *En un lugar del Quijote*, la compañía, en este espectáculo, da un paso más «en su exploración del mundo literario cervantino a través de las herramientas de su lenguaje escénico: el humor, la poesía, el ritmo desenfrenado, la música en directo». Para concluir, «un diálogo abierto y sin complejos para contagiar a los espectadores la risa inteligente, sensible y honda de Miguel de Cervantes».

Finalmente, añadiré que la CNTC tenía previsto poner en escena, en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, del 28 al 31 de julio de 2016, *Pedro de Urdemalas*, con versión de Jerónimo López Mozo y dirección de Denis Rafter. Como se indica en la web de la compañía: «Pedro de Urdemalas es un personaje que pertenece a la tradición folclórica, tanto oral como literaria. Cervantes lo recupera para componer una crónica en la que se combinan referencias a la picaresca, a la par que desvelando elementos de la conciencia colectiva de los españoles. Tiene mucho de comedia de costumbres y enredos, así como un irónico juego de teatro en el teatro» (<http://teatroclasico.mcu.es/2015/09/09/dramatizacion-comedia-famosa-de-pedro-de-urdemalas-cervantes-2016/>). Pero esta será la única pieza cervantina —junto a *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón y *La villana de Getafe*, de Lope— que la CNTC llevará a Almagro y no interpretada por la compañía titular, la veterana, sino por la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico. Todo un (des)acierto.

W. SHAKESPEARE

Por el contrario, para conmemorar el otro centenario, sí que la CNTC ha puesto en escena, de una manera un tanto novedosa y discutida, en coproducción con Kamikaze, un *Hamlet*, de W. Shakespeare, dirigido por Miguel del Arco, con Israel Ejalde como protagonista (<http://teatroclasico.mcu.es/2015/09/09/hamlet-shakespeare/>).

Junto a las actividades escénicas de la CNTC sobre Cervantes —más que frente a— la institución no ha querido permanecer ajena a la efemérides del otro centenario, en 2016, el de William Shakespeare. En efecto, la directora, Helena Pimenta, especialista y estudiosa del dramaturgo inglés, retomando la escasa práctica de poner en escena en este espacio teatral

público a dramaturgos foráneos —como hiciera, por ejemplo, Adolfo Marsillach con *El misántropo*, de Molière, en 1996, para la CNTC; obra representada también por una compañía que nos acompañará a continuación, Kamikaze, en el teatro Español, bajo la dirección de Miguel del Arco, con Israel Elejalde como protagonista, en 2014—, pensó —reitero, H. Pimenta— que la «línea editorial de la compañía ya estaba clara y que permitía abordar a clásicos que no fueran nacionales». Para ello, invitó a Miguel del Arco a dirigir un «explosivo» *Hamlet.*

Dicho y hecho. El 18 de febrero de 2016, se estrenaba en la recuperada sede de la compañía, el Teatro de la Comedia de Madrid, la obra de Shakespeare, en una coproducción de la CNTC y Kamikaze, protagonizado por el actor madrileño Israel Elejalde, acompañado en escena por Ángela Cremonte, Cristóbal Suárez, José Luis Martínez, Daniel Freire, Jorge Kent y Ana Wagener (<http://teatroclasico.mcu.es/2015/09/09/hamlet-shakespeare/>). La obra estuvo en cartel hasta el 20 de marzo, iniciando una larga gira por diversos teatros españoles y foráneos, aunque ya no de la mano de la CNTC.

En una entrevista, aparecida en *El Cultural* (el 18 de febrero de 2016), de Javier López Rejas, con el director Miguel del Arco (<http://www.elcultural.com/noticias/escenarios/Miguel-del-Arco-Hamlet-es-un-psicopata/8941>), este, ante la pregunta de cuál era su propuesta escénica en el espectáculo, respondía: «Hemos querido incidir en el espacio mental. En la línea vertiginosa que existe entre el sueño y la vigilia, la vida y la muerte, la noche y el día. Conceptos que se contradicen al mismo tiempo que se completan. Hamlet es un ser completo en lo incompleto. Lo es todo para no ser nada. No quería un espacio realista, ni siquiera una línea narrativa realista. Pensamientos que afloran pisándose unos a otros». En efecto, se nos presenta a un Hamlet psicópata, porque —sigue Del Arco— el personaje «transita en un mismo soliloquio por la tristeza del huérfano, el terror de la muerte, el vértigo del suicida, el humorista desatado y la pulsión del asesino».

Toda una producción que, por su tono y vanguardismo, ha sido muy alabada por algunos y discutida por otros. Pero, en conjunto, desde mi perspectiva, esta novedosa y un tanto provocativa puesta en escena, pese a algunos altibajos (como la introducción de escenas musicales que se le han escapado de la mano al director), bien ha merecido la pena verla.

SE BAJA EL TELÓN…

Como se ha podido ver, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, para conmemorar el cuarto centenario de la muerte de los dos egregios dramaturgos, en lugar de realizar unas producciones propias ha abierto el espacio teatral público a otras ofertas teatrales, tanto a través de coproducciones con compañías privadas, como a escenificar obras de autores extranjeros, según Helena Pimenta, directora de la CNTC, consignaba en su programa cuando presentó su candidatura para dirigir la compañía estatal. Hechos que, como siempre, han suscitado opiniones diversas. Para unos, el hecho de que los organismos estatales recurran

a la iniciativa privada, marcada muchas veces por lo comercial, en lugar de realizar producciones exclusivamente propias, es una muestra más de la dejación que tanto en el ámbito cultural, en general, como en la esfera de las artes escénicas, en particular, las Administraciones públicas llevan a cabo en la actualidad. Mientras que, para otros, esta alianza de los dos sectores es un buen camino para producir espectáculos de interés.

Las coproducciones pueden tener también su lado positivo al no crear batallas entre lo público y lo privado, sino conseguir reunir esfuerzos en pro de lograr una mayor y mejor calidad artística en la producción de espectáculos, y no otros fines. Y representar piezas señeras de otras dramaturgias foráneas, siempre que se haga con dignidad, puede ser enriquecedor para el ámbito teatral español.

Es cierto que la CNTC debería haber producido, en este aniversario cervantino —especialmente en el mes de abril, en el que se ponía en escena, en cambio, *Celestina*, dirigida e interpretada por José Luis Gómez, del 6 de abril al 8 de mayo—, alguna de las obras del autor del *Quijote*, como había hecho en ocasiones anteriores, y no recurrir a meras adaptaciones o conglomerados con visiones poco ortodoxas.[13] Heterodoxia practicada, un tanto también, aunque menos, en la visión del *Hamlet* shakesperiano. Al menos se eligió una pieza shakespeariana. Pero acercar a los clásicos al mundo de hoy tiene esos pros y esos contras.

Quizás la presencia cervantina quede un tanto compensada en el ámbito estatal por la programación en la 39 edición del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, que se celebró del 8 al 31 de julio de 2016, bajo el lema de *¡Vive los clásicos!* —como puede verse en <http://www.festivaldealmagro.com/programa_actual.php>—, en la que Cervantes y sus obras serán protagonistas destacados, frente a la presencia de Shakespeare, que, en este caso, tendrá un papel más secundario. Con tal fin, se han programado —como indicaba su directora, Natalia Álvarez— «veintitrés espectáculos, seis exposiciones y dos eventos especiales, además de varias actividades», que giran en torno al autor del *Quijote*.

Pero lo cierto, es que no hay más cera que la arde y lo puesto en escena por la CNTC ha sido lo recogido aquí de la manera citada, en las efemérides indicadas, y al historiador, como es mi caso, no le cabe otra opción que consignar lo programado. Cervantes en el prólogo al lector de las *Ocho comedias y ocho entremeses*, se quejaba de no haber tenido su teatro, frente al de Lope, el éxito deseado, ¿qué hubiera dicho ante lo reseñado? Y, por otra parte, ¿no son siempre mejores las voces que los ecos? Espectador juzga por tu cuenta…

[13] Indicaré que otro teatro público, en este caso municipal de Madrid, el Teatro Español, sí que tuvo en cuenta la efemérides cervantina, con dos producciones. Una, con la (discutida) puesta en escena de una de sus piezas, *El cerco de Numancia*, en la sala principal, del 16 de abril al 22 de mayo de 2016, con versión de Luis Alberto de Cuenca y Alicia Mariño, dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente (<http://teatroespanol.es/392/numancia/>). Y otra, *Quijote. Femenino plural* —sobre las mujeres que pueblan la obra de Cervantes—, puesta en escena en la sala Margarita Xirgu, del 14 de abril al 1 de mayo de 2016, con versión e interpretación de Ainhoa Amestoy y dirección de Pedro Víllora (<http://www.esmadrid.com/agenda/quijote-femenino-plural-teatro-espanol#sthash.aPPXU9Xv.dpuf>).

BIBLIOGRAFÍA

Boadella, Albert (2011), *El retablo de las maravillas. En un lugar de Manhattan*, ed. Milagros Sánchez Arnosi, Madrid, Cátedra.

Cuadernos de Teatro Clásico (2015), 21, Número monográfico: «Cervantes en la Compañía Nacional de Teatro Clásico», dir. Antonio Rey Hazas, ed. Mar Zubieta.

Gracia, Jordi (2015), *Un mar de historias: Cervantes,* Barcelona, Editorial Mediterrània.

Rodríguez Alonso, Mariángeles (2016), «La música en la poética escénica de Ron Lalá. *En un lugar del Quijote*», en José Romera Castillo, ed., *Teatro y música en los inicios del siglo XXI,* Madrid, Verbum, 318-327.

CERVANTES Y EL TEATRO POLÍTICO DE JOSÉ MARÍA GUTIÉRREZ DE ALBA

Jesús Rubio Jiménez

La herencia de Cervantes en la cultura española es inmensa. También en el teatro donde se han censado cientos de obras inspiradas por sus creaciones. Con frecuencia son recreaciones dramatizadas de pasajes relevantes, partiendo de su contrastada teatralidad en el *Quijote* (Baras, 1989), en otras narraciones y su propio teatro. Las efemérides cervantinas han resultado muy prolíficas en este sentido (Pérez Capo, 1947; García Maestro, 2013; Torres Nebrera, 1992). Más complejo, pero más apasionante, resulta dilucidar la incidencia de sus procedimientos dramáticos y de simbolización en otros dramaturgos. Cuanto más se bucea en la historia del teatro español más evidente se hace su presencia en modalidades teatrales que parecerían a primera vista ajenas a esta influencia. Es el caso de la revista teatral política puesta de moda por el escritor andaluz José María Gutiérrez de Alba en los años sesenta del siglo XIX. Hoy ha caído en el olvido, pero en su día este escritor liberal, que dedicó sus esfuerzos a la regeneración del país, conoció éxitos clamorosos con algunos de sus dramas. Cuenta con una cuidada biografía (Campos Díaz, 2016), pero falta por valorar su contribución literaria en diferentes géneros y en lo que aquí importa, al teatro, si bien algunos historiadores han valorado sus melodramas de bandidos (Botrel, 1986) y su papel de iniciador de la revista teatral (Montijano Ruiz, 2009, 2011; Rubio Jiménez, 1984, 1994, 1995, 1998). Es otro, sin embargo, el punto de vista con el que voy a aproximarme a sus piezas teatrales: la impronta cervantina que destacó en su día el cervantista Nicolás Díaz Benjumea en *El Museo Universal*, en una serie de artículos que se reeditaron como prólogo de la recopilación de piezas teatrales más amplia que se ha realizado de Gutiérrez de Alba: *Teatro político-social de José María Gutiérrez de Alba* (1869).[1]

Para Díaz Benjumea el teatro de Gutiérrez de Alba suponía una contribución fundamental al teatro satírico en unos años en que la libertad de expresión estaba comprometida por un sistema político opresor y abusivo, que obligaba a discurrir formas ingeniosas, «para dar salida al comprimido espíritu, para que los abusos tengan su reforma y los vicios su correctivo, y para que se satisfaga a la conciencia que exige la acerada punta de la sátira, el fino aguijón del chiste y el azote vergonzoso del ridículo; y, finalmente, para que las generaciones venideras que no encuentren monumentos fidedignos, con que formar la historia de tales pe-

[1] Se cita remitiendo a esta edición tanto el ensayo de Díaz Benjumea como los textos dramáticos.

riodos, acudan a las regiones del arte, examinen en la literatura, penetren en el teatro y pidan al ingenio, que jamás sucumbe a la presión de los déspotas, los materiales para llenar el vacío que encuentran y anudar el hilo de la interrumpida historia» (Díaz Benjumea, 1869: 6).

Otorgaba así a su teatro un valor documental indudable para entender las tensiones de su tiempo, los silencios impuestos por una férrea censura, pero también el haber sido capaz de idear procedimientos *ingeniosos* capaces de vadearla. Por este lado, emparentaba su teatro con el de Cervantes:

> España ha tenido el triste privilegio de ofrecer, cual no otra nación en el mundo, grandes y señaladas muestras de refinamiento de invención de artificios simbólicos, ideados por la fecundidad característica de su ingenio penetrante, vivo, por decirlo así, travieso, para llegar por líneas oblicuas a donde no se le permitía ir por línea recta. ¿Qué mayor comprobante de este aserto que el monumento más famoso de nuestra literatura? Cervantes se jactaba de haber sido el primero que introdujo en el teatro figuras morales, y aunque críticos escudriñadores le niegan hoy este mérito, estamos por asegurar, que con el designio especial que tuvo al personificarlas, y aun sin quizás, él fue el primero, porque no era otro su objeto que atacar a abusos sociales, políticos y religiosos, mientras que los demás autores dramáticos no aspiraron a salir de la esfera puramente moral (Díaz Benjumea, 1869: 6-7).

Para Díaz Benjumea con sus personificaciones de ideas morales o de otro orden Cervantes había construido cuadros alegóricos profundos y trascendentales y en sus obras entremesadas —de las que destacaba *El retablo de las maravillas*— había acertado incluyendo una pintura dentro de otra de una gran potencia reveladora. Ofrecía procedimientos ingeniosos para desvelar apariencias y para fustigar vicios, despertando de su amodorramiento a los espectadores.

Vale la pena adentrarse al menos por curiosidad en el teatro de Gutiérrez de Alba para confirmar o desmentir el parentesco cervantino que le atribuía su paisano y condiscípulo en sus años mozos. Se había iniciado pronto en los escenarios con obras costumbristas como *Las elecciones de un pueblo* (1846) y de género andaluz con bandidos como protagonistas: José María, «el Tempranillo», en *Aventura de un cantante. Episodio de la vida de José María* (1845); o *Diego Corrientes o el bandido generoso* (1848), drama en tres actos de gran éxito desde su estreno y después convertido en zarzuela con música del maestro Barbieri (Botrel, 1986). Aún realizó una nueva versión en 1860, añadiéndole un acto y que le valió un nuevo éxito teatral y una notable popularidad, alcanzando hasta ocho ediciones su texto. Aunque reincidió en el género andaluz —*El zapatero de Jerez* (1850), *La flor de la serranía* (1856), *Un jaleo en Triana* (1861)— fueron sus revistas teatrales de los años siguientes la modalidad teatral donde adquirió mayor prestigio en los años sesenta tras sufrir un consejo de guerra y haber estado exiliado en París hasta 1858. Inició la serie la «revista cómico-lírico-fantástica» *1864 y 1865* estrenada el 30 de enero de 1865 en el Teatro del Circo de Madrid con música de Emilio Arrieta y algunos discípulos suyos. La crítica coincidió en que el autor había encontrado una mina y que aquella pieza escrita con ligereza y gracia, recuperaba una forma elemental pero eficaz de hacer teatro (Campos Díaz, 102-106). Arbitró para repasar el año

un bosque en ruinas lleno de objetos alegóricos a las situaciones que quería evocar. Julio Nombela en *La Época* encontraba algo que le recordaba las obras de Aristófanes y destacaba la novedad de la forma, personificando los acontecimientos del año. Las alusiones políticas dieron lugar a que el gobernador civil de Madrid prohibiera la revista el 24 de febrero con la consiguiente reclamación del autor que logró que pudiera seguir representándose en Madrid y en otras ciudades, alcanzando nueve ediciones hasta 1869.

El halagüeño resultado hizo que estrenara el 20 de marzo en el Teatro de la Zarzuela la «fábula lírico-dramática en un acto y en verso» *La dote de Patricia*, siguiendo el mismo patrón y abusando en la inclusión de himnos nacionales según algunos periódicos.

El 3 de febrero de 1866, volvía con una nueva *Revista de un muerto. Juicio del año 1865*, con el subtítulo de «apropósito fantástico en tres cuadros y en verso» con música de Barbieri, Rogel y otros. Esta vez la escena simulaba un imaginario Palacio de la Eternidad por donde desfilaban los simbólicos personajes. Ofreció según el periódico *El Eco del País* el 5 de febrero, «cuadros ligeros, profundos pensamientos y acertadas lecciones de moral política y social». El joven Pérez Galdós en *La Nación*, el 11 de febrero, resaltaba su carácter de gacetilla «pero esto no impide —decía— que encierre algunas escenas bastante cómicas y diálogos llenos de picaresca gracia y de discreta malignidad». Alcanzó tres ediciones y con su ingenio el dramaturgo logró salvar los obstáculos que la censura impuso para que se representaran acontecimientos como la trágica noche de San Daniel el 10 de abril de 1865 (Rubio Jiménez, 1984: 223-230).

El 28 de abril, volvió a la Zarzuela con el «cuadro alegórico-fantástico en un acto y en verso» *Enfermedades secretas*, insistiendo en la sátira política. Apenas tuvo una edición. *La revista 1866 y 1867*, con música de Cristóbal Oudrid y Luis Vicente Arche se estrenó el 25 de diciembre de 1866, con una puesta en escena precipitada. Recurrió al procedimiento de presentar un cuadro completamente oscuro para mostrar irónicamente la penosa situación que vivía el país, sosteniendo que solo a los limpios de conciencia les aparecería iluminado. El mismo procedimiento lo repitió más adelante en *Las aleluyas vivientes*.

Dos meses después, el 25 de febrero de 1867, subía a las tablas del Teatro de los Bufos Madrileños *Don Carnaval y Doña Cuaresma* con música de Lázaro Núñez-Robres. Incidía ahora más que en la sátira política, en la religiosa, analizando ciertas creencias religiosas, asunto que estaba adquiriendo una actualidad importante y que se convertiría en la debatida «cuestión religiosa» tras la Gloriosa.

La situación se complicó al pretender estrenar *Las aleluyas vivientes* prohibiéndola la censura, a lo que respondió el dramaturgo ingeniosamente con el estreno el 8 de febrero 1868 de *Los farsantes*, en el Teatro de los Bufos con escaso éxito.

La nueva situación política posrevolucionaria resultaba propicia para el teatro político de circunstancias, y Gutiérrez de Alba se sumó a los debates desde el escenario con *¿Quién será el rey? o los pretendientes*, un cuadro jocoso estrenado el 11 de diciembre de 1868 donde la

Madre Patria examina a una serie de pretendientes al trono, que serán rechazados y propuesta la República como solución.

Son estas ocho piezas las que presentan mayor interés para rastrear su cervantismo y en ellas desplegó su ingenio para vencer obstáculos censores en años de gran tensión política (Rubio Jiménez, 1984). Con sus más y sus menos, la mayor parte de las piezas pasó la censura con correcciones, pero no siempre alcanzó a vadearla y su «revista diorámica» de 1868 *Las aleluyas vivientes* fue prohibida, publicándose tras el triunfo de la revolución. La había presentado a censura el 10 de diciembre de 1867, pero fue prohibida y de nada sirvió la petición de un jurado que la examinara y aprobara. Los señores Fernández Guerra, Tamayo y Baus y Bonafoux, empleados del Gobierno borbónico, se pronunciaron en contra (Rubio Jiménez, 1995: 127). Gutiérrez de Alba no cejó en su empeño de estrenar la pieza y lo logró en Lisboa (Campos Díaz, 2016: 126). En mi opinión, es la más hábil, eficaz y cervantina de sus piezas, moderno remedo de *El retablo de las maravillas*. Comentaba Díaz Benjumea:

> No se representó esta producción en los teatros de España, que después de encallar en los bancos de la censura, de haber sufrido el examen de un jurado especial, […] quedó relegada al gabinete del curioso. Pero esta fue la causa de que hoy poseamos una nueva joya debida a su ingenio en la pieza *Los farsantes*, en donde de mano maestra se hace, como podrá verlo el lector en la colección de estas obras, la sátira […] más oportuna y graciosa que jamás se hizo de esa institución inventada por el emperador Carlos V, figurando que para distraer las melancolías del vencido hidalgo manchego, viene a Argamasilla la compañía del representante Angulo y que el alcalde y el bachiller Sansón Carrasco, y el ama y el cura se constituyen en aduaneros del género cómico cervantino repertorio del dicho representante (Díaz Benjumea, 1869: 29).

Se trata de *Los farsantes. Paso que pasó en un lugar de La Mancha en el siglo XVII, escrito en lengua arábiga por Chit Hamete Berengena, y traducido en español por el Licenciado Salsipuedes*, estrenada en el Teatro de los Bufos Madrileños el 8 de febrero de 1868, mientras su revista diorámica andaba en discusión de los censores. Fue editado dedicado justamente «A su querido amigo de la niñez, el Sr. Don Nicolás Díaz Benjumea, comentador de Cervantes y gran conocedor del espíritu de sus obras, en prueba de fraternal cariño» (Gutiérrez de Alba, 1869: [5]). Los seudónimos utilizados son un guiño cervantino más que no necesita mayor comentario, ambos de Gutiérrez de Alba y solo documentados en esta breve pieza (Hartzenbusch y Fernández Bremón, 1904: 38 y 121).

Ingeniosamente Gutiérrez de Alba hará que espejeen los siglos XVII y XIX. En su paso presenta varios personajes del *Quijote* convertidos en censores del repertorio de Maese Angulo, que está formado con piezas teatrales de Cervantes, a quien el comediante se refiere como autor, «un caballero» «ya famoso» y de quien el Alcalde asegurará que estuvo preso en la cárcel del lugar. La acción transcurre en una galería de la casa de don Quijote donde este se repone de sus males, acompañado por el Ama y su Sobrina. Presentes se encuentran también Sancho Panza, el bachiller Sansón Carrasco y el licenciado Pero Pérez, cura del lugar. Se sumarán el alcalde Pero Alonso, el comediante Maese Angulo y algunos de los comediantes de su compañía que ponen en pie personajes de los entremeses cervantinos ante quienes

deben decidir si autorizarán o no su representación pública. El improvisado tribunal censor controlado por el poder (el bachiller, el cura y el alcalde sobre todo) se pronuncia negativa y sucesivamente sobre *El juez de los divorcios*, *El rufián viudo*, *La guarda cuidadosa* y *El viejo celoso*. Los argumentos son en cada caso interesados: nadie quiere verse representado —detestan las «alusiones personales» que creen ver en ellos contra ellos— y en nombre de las «buenas costumbres» rechazan todas las piezas propuestas.

Sin nombrarlos, resulta evidente que Gutiérrez de Alba estaba dirigiendo sus dardos contra quienes habían prohibido tajantemente *Las aleluyas vivientes* afectados por las «alusiones personales» e impidiendo representar la mísera situación del país que contiene. Los prejuicios contra el teatro de la época cervantina sobrevivían en el siglo XIX a causa de un sistema político igualmente opresor e incapaz de aceptar la crítica y de reírse de sí mismo.

El dramaturgo demuestra su habilidad construyendo su farsa mezclando personajes del *Quijote*, introduciendo alusiones a su autor y la representación de pasajes de sus entremeses con lo que el paso adquiere cierta dimensión metateatral. *Los farsantes* es un ejercicio de hábil sátira teatral, fruto de un dramaturgo avezado en lidiar contra la censura a la que esta vez sí venció, pero por su brevedad y por la sutileza de las alusiones su eficacia satírica resultaba mermada. Era una pintura demasiado fina, más apta para paladares acostumbrados a Cervantes como el de Díaz Benjumea que no los de los espectadores habituales de aquel teatro popular. Antonio Sánchez Pérez en *La Reforma* puso el dedo en la llaga el 10 de abril señalando que sus alusiones «son casi ininteligibles para el público, que por otra parte no se cuida mucho, y hace muy bien, de lo que sucede en la censura de teatros». La eficacia de aquel desahogo contra sus censores se debió quedar en eso.

Sin embargo, lo más destacable es que Gutiérrez de Alba había comprendido la manera de hacer literatura Cervantes y su teatralidad abierta y compleja. Es en *Las aleluyas vivientes* donde sin lugar a dudas mejor lo mostraba, ideando un verdadero *retablo de las maravillas* a la altura de los tiempos con esta «revista diorámica». El reto era una vez más *pasar revista* al año que concluía, seleccionando sucesos destacados y de tal manera que sus escenas interesaran al público. Introdujo un gran diorama en el escenario con lo que este se duplicaba. Las escenas del diorama eran las del año representado y la función transcurría dirigida por el Tío Zumbón y Periquillo en traje de payasos, el último con un tambor. Una actualización de Chirinos y Chanfalla. Se hacía entrar en escena a un gran grupo de gentes que contemplaban el espectáculo con lo que también el público se duplicaba. El viejo retablo se sustituía así por el moderno y precinematográfico diorama o tutilimundi donde actuaban los comediantes como muñecos de este peculiar retablo. El Tío Zumbón y Periquillo eran quienes ponían orden, constituidos en bufonescos demiurgos que convocaban al público:

> Venid, venid, hijos míos,
> que va a empezar la función,
> a ver el tutilimundi
> el tutilimundi del tío Zumbón. (p. 5)

Periquillo concreta un poco más las peculiaridades de lo que van a contemplar:

> En estas aleluyas,
> señores, vais a ver
> las cosas cómo pasan
> y el mundo tal cual es.
> Vereislo todo. ¡Raro portento!
> por mil figuras de movimiento
> bien imitadas del natural,
> como que hablan, y comen y viven,
> o tal a lo menos lo parecerá. (p. 6)

Explica el Tío Zumbón cómo ha construido sus autómatas, cómo los hace moverse con resortes y hablar como humanos:

> Por medio de esas figuras
> vais a ver representados
> los sucesos más notables
> que trajo al mundo este año.
> Pero si no lo veis todo
> claramente en algún cuadro,
> no me echéis a mí la culpa,
> sino a este tiempo tan… malo,
> que a veces con sus vapores
> deja el cristal empañado.
> Si alguno en mis aleluyas
> se encuentra con su retrato,
> y no le gusta, le ruego
> que benévolo y magnánimo
> considere que yo copio
> del natural lo que hallo,
> y que no pongo ni quito,
> no hago negro lo que es blanco.
> Por consiguiente, el que silbe,
> sepa que él es el silbado. (pp. 7-8)

Diorama, tutilimundi, autómatas (en realidad, comediantes actuando como tales), payasos de circo. Y con un guiño a otro peculiar modo de literatura popular: las aleluyas. Cada escena será como un pliego de aleluyas. La embocadura del diorama como las ventanas o recuadros de aquellos pliegos. Una mezcla de formas de expresión popular alienta en la construcción de este peculiar retablo del Tío Zumbón. Todo sirve para mostrar la realidad satíricamente teatralizada. Establecido el juego y ubicado cada uno en su sitio podía comenzar el diorama a mostrar la realidad española: el escenario del diorama es un espejo que devuelve una imagen fiel de quienes a él se asoman. Los defectos no son del espejo, sino de quien se mira. Cuando lo considere oportuno, el Tío Zumbón hará comentarios; el público

—en cualquiera de sus dos niveles— también se sumará participando en el juego y hasta en una ocasión un comediante autómata saldrá del diorama para relatar al público desde el proscenio la historia de la Casa del Gobierno a lo largo del siglo XIX.

Son siete las aleluyas o acontecimientos del año repasados siguiendo siempre el mismo esquema: un preludio con comentarios del Tío Zumbón y Periquillo al que sigue la escena una vez que Periquillo mueve el resorte del teloncillo del diorama o tutilimundi: las conspiraciones políticas; la política internacional; la moda; la casa del gobierno totalmente apuntalada y rodeada de hombres con picos dispuestos a demolerla; la situación del teatro; el pronóstico para 1868, que resultaba tan negro que al alzarse el teloncillo el cuadro aparecía totalmente oscuro ante la sorpresa del público (detalles de las aleluyas en Rubio Jiménez, 1995: 135-139). Era una mancha negra igual que las que los periódicos y revistas satíricas insertaban en sus columnas censuradas o tachadas. El Tío Zumbón advierte:

> Señores, se me ha olvidado
> hacerles una advertencia,
> y es, que este cuadro es de magia,
> y a ser visto no se presta
> sino de aquel que en política
> tenga limpia la conciencia.
> El que lleve un pecadillo,
> por diminuto que sea,
> no verá en él sino sombras.
> Quien clara la vista tenga,
> explíquelo a su vecino,
> y le dará una sorpresa;
> aunque dudo que en España
> haya muchos que le vean. (p. 40)

Los viejos prejuicios de sangre del retablo cervantino son sustituidos por esta apelación a la limpieza política con similar resultado. Un espectador ve algo, pero se niega a contar lo que ha visto en política por temor a las consecuencias. Lo sugerido va más lejos que lo mostrado. La teatralidad de la revista es así muy cervantina.

El modelo más inmediato de Gutiérrez de Alba en el momento de crear la revista teatral, sin embargo, eran las revistas teatrales cómicas que estaban de moda en París como reconocía él mismo (Campos Díaz, 2016: 98). Era allí donde el uso del término *revista*, aplicado a piezas teatrales cuyo objetivo era el repaso de la actualidad, se había popularizado. Se trataba de series de escenas aisladas donde se realizaba un recuento de acontecimientos personificados en algunas figuras. En su forma más común era un repaso de los sucesos relevantes ocurridos en el año anterior. El caso es que la vida política española era muy turbulenta en aquellos años y revisarla en la escena con cierta actitud crítica un verdadero reto por los vigilantes ojos de los censores. Iba a ser con el correr de los años cuando a los modelos franceses se añadieran cada vez más elementos de parentesco cervantino como son los casos citados.

Eran modelos complementarios y no erraba Díaz Benjumea al emparentar estas revistas con el teatro cervantino cuando las prologó al ser editadas juntas coleccionadas en el volumen *Teatro político-social*, en 1869. Cada obra, no obstante, mantuvo su paginación y los datos editoriales de sus ediciones sueltas anteriores (Gutiérrez de Alba, 1869).

Su relación con el teatro cervantino puede estudiarse en diferentes aspectos, pero aquí apuntaré brevemente dos: la construcción alegórica de espacio escénico y de los personajes. Los subtítulos de las piezas con su gran variedad y sus mixturas, ya anuncian que se trata de un teatro altamente artificioso, verdaderas *alegorías* de la situación política para cuya construcción recurre a cuanto su ingenio le sugiere, ideando para sus revistas fábulas que en tres ocasiones son calificadas como «fantásticas», ya que sus «cuadros» consisten en heterogéneos desfiles de personajes mezclándose personajes dramáticos convencionales con figuras alegóricas que materializan ideas, haciendo visibles ideas y otras entidades. Cervantes señaló el camino en cuatro de sus piezas que ofrecen ya un repertorio de posibilidades de figuras alegóricas: *La Numancia* con España (acto I), el Duero (II), la Guerra y la Enfermedad (IV) y la Fama (V); *Los tratos de Argel* con un demonio, la Necesidad y la Ocasión; *La casa de los celos* con demonios, un espectro (¿la Muerte?), el Horror, el Temor, la Sospecha, la Curiosidad, la Desesperación, los Celos, Merlín, Venus, Cupido, la Mala Fama, la Buena Fama… o en *El rufián dichoso*: un ángel, demonios y abriendo la discusión sobre la evolución del teatro en la jornada segunda la Comedia, situación que no difiere con el repaso de la situación del teatro en los años revisados que Gutiérrez de Alba hace en alguna de sus revistas (un cuidado recuento en Andrés, 1998). El careo con los *dramatis personae* del dramaturgo andaluz nos mostraría cuánto debe su ingenio al de Cervantes.

Gutiérrez de Alba construye sus ingeniosas alegorías con materiales muy heterogéneos y de parentesco cervantino. Idea espacios alegórico-simbólicos para las acciones: unas ruinas en *1864 y 1865*, por un lado invernales y con una sepultura para representar el año acabado y, por otro, un arca cuna del año nuevo: de ellos saldrán los personajes alegóricos correspondientes. En *Revista de un muerto*, el palacio de la eternidad con dos galerías, una perteneciente al pasado con una multitud de esqueletos y otra al porvenir. Equivalen a la cuna y a la sepultura de la revista anterior. Saturno como dios del tiempo preside el escenario y ordena las escenas. Los dos cuadros de *1866 y 1867* contraponen los dos años como «El testamento de un pobre» y «El año nuevo». Algo parecido ocurre en *Don Carnaval y Doña Cuaresma* enfrentándolos. *Enfermedades secretas* establecía una puja entre dos médicos, que representan dos maneras de entender la medicina.

Ubicó *La dote de Patricia* en un patio de vecinos y por él desfilan las provincias españolas, lo mismo que en *¿Quién será Rey?* lo hacen los pretendientes a la corona —francés, portugués, bávaro, italiano, inglés— por delante de la España surgida de un campo en ruinas, con un coro al fondo donde sus miembros están vestidos con los trajes característicos de las diferentes regiones españolas. En *Afuera pasteleros* había sido una pastelería en la que concurrían diferentes políticos afanándose en el pasteleo político (detalles en Rubio Jiménez, 1995: 129-134).

La contraposición de tiempos, ya años, ya estaciones y festividades, comparte protagonismo con imágenes de la patria en ruinas sobre las que se lanzan mensajes de regeneración. ¿Cómo olvidar la aparición de la Patria en *La Numancia* como modelo?

Más difícil es reducir a esquema los procedimientos utilizados en la construcción de los personajes por su diferente naturaleza y funcionalidad en las alegorías. Algunos son encarnaciones de conceptos morales o de abstracciones simbólicas, otros con origen variadísimo. Cada una de las piezas tiene en este aspecto su propia dinámica que no es posible sintetizar aquí. Su desfile, además, no responde solo al severo modelo moral de *La Numancia*, sino que en muchas ocasiones los desfiles de personajes de estas revistas tienen más que ver con los desfiles entremesiles de perjudicados o pretendientes. La revista entra a saco en los otros géneros teatrales para crear su propia teatralidad y bien puede decirse como del entremés que su genero es inestable, «zigzagueante entre la historia y la revista, la fantasía y el cuadro de costumbres» (Asensio, 1965: 40).

Después de esta breve aproximación al asunto, no cabe duda de que Díaz Benjumea no erraba al emparentar aquel teatro con la tradición cervantina por su intencionalidad satírica y por los procedimientos escénicos ideados. Confirma que la herencia de Cervantes en la cultura española es inmensa también en formas teatrales que el canon ha ido dejando injustamente orilladas.

BIBLIOGRAFÍA

Andrés, Christian (1998), «Figuras alegóricas y teatralidad en la obra dramática de Cervantes», en Antonio Pablo Vernat, coord., *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 545-558.

Asensio, Eugenio (1965), *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos.

Baras, Alfredo (1989), «Teatralidad del *Quijote*», *Anthropos*, 98-99, 98-101.

Botrel, Jean-François (1986), «Diego Corrientes ou le bandit généreux: fonction et fontionnement d'un mythe», en *Culturas populares: diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid, Casa de Velázquez y Universidad Complutense, 241-266.

Campos Díaz, José Manuel (2016), *José María Gutiérrez de Alba (1822-1897): biografía de un escritor viajero*, Universidad de Sevilla. Tesis doctoral inédita.

Díaz Benjumea, Nicolás (1869), «Teatro político-social de D. José María Gutiérrez de Alba», *El Museo Universal*, núms. 8, 9, 12, 16 y 18, febrero y marzo de 1869.

García Maestro, Jesús (2013), *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum.

Gutiérrez de Alba, José María (1869), *Teatro político-social de José María Gutiérrez de Alba*, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa. Con un «Juicio crítico del teatro político-social» de N. Díaz Benjumea, que reproduce los artículos de *El Museo Universal* en las pp. 5-32.

Hartzenbusch, Juan Eugenio, y José Fernández Bremón (1904), *Unos cuantos seudónimos de escritores españoles con sus correspondientes nombres verdaderos. Apuntes recogidos y coleccionados por J. E. Hartzenbusch y un prólogo de D. José Fernández Bremón. Edición corregida y aumentada*, Madrid, Est. Tipográfico de Sucesores de Rivadeneyra.

Montijano Ruiz, Juan José (2009), *Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)*, Granada, Universidad de Granada, tesis doctoral.

Montijano Ruiz, Juan José (2011), *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*, Madrid, Fundamentos.

Pérez Capo, Felipe (1947), *El Quijote en el teatro. Repertorio cronológico de 290 producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes*, Barcelona, Milla.

Rubio Jiménez, Jesús (1984), «La censura teatral en la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación», *Segismundo*, 39-40, 193-231.

Rubio Jiménez, Jesús (1994), «José María Gutiérrez de Alba y los inicios de la revista política en el teatro», *Crítica Hispánica*, XVI-1, 119-140.

Rubio Jiménez, Jesús (1995), «Teatro y política: *Las aleluyas vivientes* de José María Gutiérrez de Alba», *Crítica Hispánica*, XVII-1, 127-141.

Rubio Jiménez, Jesús (1998), «José María Gutiérrez de Alba: creador de la revista teatral política», en *Actas del Simposio Nacional. Literatura y política en el siglo XIX: José María Gutiérrez de Alba*, Sevilla, Centro Andaluz del Libro, 83-101.

Torres Nebrera, Gregorio (1992), «Don Quijote en el teatro español del siglo XX», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7, 93-140.

EL PRIMER BARROCO DE UN MODERNO: DON LUIS DE GÓNGORA RETRATADO POR VICENTE ALEIXANDRE[1]

Enrique Serrano Asenjo

Aurora Egido lo delinea con nitidez en la monografía *El barroco de los modernos. Despuntes y pespuntes*, que rinde su curso en referencia al poeta de *La destrucción o el amor*: «la invención del Barroco literario y artístico corría en paralelo con la propia creación literaria del momento» (2009: 292). A partir de ahí, estas páginas plantean una cierta perplejidad: si el Vicente Aleixandre de madurez se encuentra tan alejado del lirismo puro que representa Góngora, como bien certifica Miguel Ángel García (2001: 567), ¿por qué a la hora de disponer la edición definitiva de *Los encuentros*, la preparada por José Luis Cano sobre las indicaciones del autor (véase Aleixandre, 1985: 18), el primero de ellos que encuentra el lector es «Con don Luis de Góngora»? Más aún si se tiene en cuenta lo muy meditado de la organización del libro desde su salida en 1958 (Pozuelo Yvancos, 2005), en la que por cierto no comparece el ingenio áureo. La posible respuesta ha de contar con un vistazo a la relación del autor moderno con el barroco, con la teoría subyacente a la versión personal del género «retrato» que son los «encuentros» y, a la postre, con la lectura detenida del dedicado al creador de la *Fábula de Polifemo y Galatea.*

Lo cierto es que en un orden cronológico, el primer afecto barroco de Aleixandre fue Góngora, aunque sea un paso fugaz en su devenir poético.[2] La prueba es el soneto que le dedica en 1927 y que incorpora, con la fecha al pie para ubicar cabalmente la admiración pasada, a *Nacimiento último* en 1953 (1978*b*: 628; véase Ferreres, 1979). Ahora bien, la obra de Aleixandre en los años cincuenta y sesenta (Luis, 1978: 152 y ss.) se ha distanciado mucho de lo que significó la celebración del centenario gongorino.[3] Son los años de los «encuentros» y de los «nuevos encuentros», entre los que se sitúa el que aquí nos ocupa. El alcance de la palabra lo esclareció Cano «en su doble y rico sentido de encuentro o cono-

[1] Este artículo ha contado con una ayuda a la investigación del Gobierno de Aragón, grupo H49 «Corpus y estudio diacrónico de temas literarios hispánicos», dirigido por el Dr. Jesús Rubio Jiménez.

[2] Al hilo del retrato de Darío, se refiere a sí mismo en tercera persona: «Siempre recuerdo el paso para él de Góngora y su desaparición, la llegada tardía de Quevedo, la irrupción de Lope» (Aleixandre, 1986: 57). Desde ahora, todas las páginas tras las citas de *Los encuentros* remiten a esta edición, que sigue la de 1985.

[3] Carlos Bousoño matiza: «creo que puede darse por seguro un influjo más hondo del poeta barroco sobre el contemporáneo… en el lenguaje, tan personal, de la madurez» (1977: 449; véase Ocaña Vergara, 1998).

cimiento de la persona y de hallazgo de unos ciertos valores o esencias del hombre» (1970: 161). Ambas dimensiones las corroboramos abajo, con la precisión de que los valores que proyecta el retratista sobre el retratado atañen especialmente al hombre en cuanto poeta. En cualquier caso, los «encontrados» son personas de la mayor importancia en la existencia del escritor (Azcoaga, 1979: 402), y si esto se suma al concepto de *solidaridad* que Bousoño ubica en la raíz de la expresión aleixandrina (1977: 49 n.), se entiende la benevolencia de la perspectiva del volumen de 1958-1985, aunque sea compatible con el claroscuro para el caso de don Luis. En rigor, las luces y las sombras del texto, incluso de forma literal, suponen el meollo de esta nota.

Aleixandre ahonda sobre el modo de producirse el contacto que evocan sus textos: «la aproximación a la persona basándose en el recuerdo de la presencia. De esta intersección física puede acaso brotar una sensación viva, un reflejo de lo tocado, con el inconfundible latir de una figura que pasa y que mágicamente deja algo de sí cuando un instante se cruza con nuestras vidas» (1967: 39).[4] Solo que la cuestión se complica cuando dicha *intersección* resulta asimétrica por no establecerse entre quien escribe y otro semejante en persona, como fue el caso de Rubén Darío o, claro, Góngora. Pere Gimferrer lleva a sus últimas consecuencias los dos aspectos cruciales sugeridos por el poeta del 27: «comprender un instante de la vida de un hombre es comprender al hombre todo, a su vida toda, quizá es comprender el mundo que nos rodea y del que formamos parte» (1986*b*: 14). A mi ver, en la poética del género retrato tal y como lo practica Aleixandre son capitales los conceptos de *vida* y de *instante*. Más aún, la clave de su arte de poeta en prosa y laborador del fragmento (véase Gimferrer, 1986*b*: 13) radica en generar vida con las palabras mediante la evocación de un mínimo trozo de tiempo en que el sujeto se cruza con un *otro* al que siente prójimo. Y, sin duda, desde esa chispa y a modo de sinécdoque, sugerir la existencia global del personaje evocado; y a modo de metonimia, lo que este significó.

Al menos lo que significa para Aleixandre. Porque no debe olvidarse que el arte del retrato cambia de manera drástica desde inicios del siglo XX, con la obra de Pablo Picasso como emblema destacado. Al igual que la biografía, el retrato coetáneo se plantea como un documento deliberadamente subjetivo (Rubin, 1996: 13), a la postre la interpretación de un ser humano por otro (*cf.* Freeland, 2010: 298), que exige del receptor su colaboración recomponiendo los trazos a fin de construir una figura reconocible (Fernández Urtasun, 2000: 165). Es hora, pues, de abordar la compostura del puzle gongorino.

Consta de tres piezas. En todas aparecen juntos ambos creadores, pero la primera es la que más evidencia lo que de «espejo velazqueño» tienen *Los encuentros* (Duque Amusco, 1998: 24). De sus cincuenta y una líneas en la edición consultada, apenas trece presentan a don Luis. El resto es un pasaje de las memorias de Aleixandre que se ocupa de su tiempo de niñez y prepara la aparición del coprotagonista mediante una contextualización sobre los

[4] El texto corresponde a las palabras preliminares de «"Encuentro" sobre Rubén Darío». Se publican, como consta en la «Bibliografía», en el *Boletín de la Real Academia Española* y no son recogidas en la versión que citamos de *Los encuentros*, donde el apartado referido al nicaragüense lleva por título «Tres retratos de Rubén Darío» (véase p. 52).

viajes del muchacho y su padre a Córdoba (véase Zardoya, 1974: 320; Granados, 1978: 24). Son, pues, figuras con paisaje (Puccini, 1981: 191). Claro que el paisaje importa sobremanera para la construcción del significado que pretende el autor. Tras un homenaje al ferrocarril que traslada a padre e hijo, el discurso se ocupa de: «aquel bosque inmenso —tal parecía a la proporción infantil— que se levantaba en columnas ligeras, con arcos casi cerrados, llameantes en su color, reproducidos casi hasta el infinito y misteriosamente semejantes» (22). No ha habido ninguna indicación previa a la entrada en edificio alguno, el lector acompaña sorprendido al escritor en un ámbito metafórico que solo la frase siguiente desvela hasta cierto punto: «Mezquita le llamaban» (22). Además de evocar magistralmente el punto de vista del niño, cargado de imaginación y de ingenuidad, esta forma de proceder acaso supone una suerte de emulación de la tan barroca sustitución de la realidad por referentes fingidos, si bien este recurso se encuentra de forma más obvia en la parte segunda del rompecabezas.

La acción comienza en la oscuridad: «Una mañana, más sombría que otras, lejos, casi lejos el bosque misterioso y alegre, por las bóvedas graves marchaba ligero el niño, ah, cuán impropio allí, rumbo aún a más sombras. En un rincón más incierto todavía, a él le pareció presa de una noche prematura, la oscuridad de una capilla…» (24). Y por el contrario: «Solo alguna lucecita» (24). Tal enfrentamiento entre aquella negrura sobre más negrura, por un lado, y esta luz disminuida, por otro, que se halla en el marco o espacio contextual del retrato en sí, según veremos, supone el concepto último al que llegará el «encuentro». Y es entonces cuando surge el «encontrado». El padre señala: «ahí, don Luis de Góngora» (24).[5] Repárese en el detalle de que el tratamiento de respeto al genio del pasado mediante el uso de «don», en rigor, es una cita de las palabras del progenitor, un homenaje añadido más, un recuerdo de la familia de sangre en un entorno de construcción de la familia poética.

El adulto sugiere el desconcierto del niño que fue a través de una sucesión de preguntas, hasta cinco casi seguidas, sobre los bultos entrevistos en la capilla; pero se trata de cuestiones que se hace a sí mismo, no las exterioriza, de modo que con alguna dosis de humor o juego señala: «Cuando nos separamos de allí, el niño no había preguntado nada» (24). Del conjunto de interrogaciones íntimas, sobre todo importan dos. Una dice: «¿O ese otro, casi fosforescente, de rostro alargado, el ojo penetrador, la boca ahondada y una frente altísima que era lo que de verdad tenía un viso de luz en la oscuridad?» (24). Se trata de una *microprosopografía* de Góngora, que las otras dos piezas del puzle repiten y matizan con diferente grado de detalle. En este caso, el lector no sabe a ciencia cierta hasta qué punto se vislumbra algo existente en el interior de la capilla, o más bien se trata de una ficción que el adulto proyecta sobre la imaginación del muchacho sorprendido por la situación. Sea como fuere, el binomio «luz/oscuridad», mas ahora con victoria de la primera, vuelve como *leitmotiv*, o estribillo con variaciones, si se prefiere. Al igual que en la pregunta postrera, en la que de un modo un tanto abstracto (véase Puccini, 1981: 188), culmina el primer fragmento: «¿De modo que aquel luto y brillos se llamaba don Luis de Góngora?» (24). En ella a través de

[5] En ese momento, claro, padre e hijo se encuentran ante la capilla de san Esteban y san Bartolomé de la Mezquita Catedral cordobesa, donde se encuentra enterrado don Luis de Góngora.

«luto y brillos», por vía de metonimia parece sugerirse una identificación entre el individuo y su arte. Vale decir, aquello que el retratado es para Aleixandre, al menos parcialmente.

La segunda pieza de este peculiar tríptico reduce la presencia explícita del *yo* y aproxima la intersección de los dos individuos a las circunstancias de la escritura: han pasado muchos años y lo sucedido se ubica en una habitación de la casa de la calle Velintonia en la que el autor vivió el tramo último de su existencia. Allí se asiste a lo que parece un encuentro o, más precisamente, la percepción visual del barroco por el contemporáneo. Hasta el párrafo final el lector no tendrá la revelación de que se encuentra ante un sutil ejercicio de écfrasis, pues lo que describe Aleixandre es una reproducción del retrato gongorino de Velázquez que se encuentra en el Museum of Fine Arts de Boston,[6] mandada desde allá por su amigo Pedro Salinas.

El recorrido descendente por el lienzo empieza con la constante nota de oscuridad por la referencia al ropaje negro y a la penumbra general de la obra, tan solo contrastada en esta ocasión por una tira blanca del atuendo (25). Los primeros rasgos destacados quedan en territorio de la prosopografía (cabeza, pelo, frente, piel) y sirven a Aleixandre para retomar tenuemente, pero con claridad los modos retóricos del Siglo de Oro: «El pelo somero apenas acertaba a cubrirle la cima, pero dejaba al descubierto toda la frente, casi escarpada en su abombamiento intrépido, inaccesible, que a la vista tenía más de montaña glacial que de torre pedriza» (25). Ahora bien, el centro de gravedad del apartado dos y, por ende, de todo el conjunto del «encuentro», son las observaciones ulteriores sobre los ojos, la mejilla y la boca, en las que, tras el apóstrofe: «Ah, don Luis» (25) como línea de demarcación, la prosopografía se mezcla con la etopeya. No se pierda de vista que sobre los ojos y la boca de Góngora ya reparó en la pieza uno, y que sobre los mismos elementos del rostro regresa en la tres. Se trata, por tanto, de los rasgos más sobresalientes según el poeta en prosa o, siquiera, lo más representativos a su modo de ver.

En cuanto a los ojos, «casi me es penoso recordar aquellos dos penetradores rayos retraídos, que envolvían lo contemplado, lo punzaban y se guarecían alejadamente bajo la órbita» (25). La suerte de oxímoron «penetradores/retraídos» avanza bien la pugna entre el individuo y el mundo. Solo así se entiende el espléndido neologismo «alejadamente», que tan bien concentra la percepción que el autor del 27 tiene de un antepasado tan admirado como *disentido*. «La mejilla cavada escurría tristeza. ¡Cuántos años sin sonreír!» (25). Afirma el concepto y niega el contrario, este entre exclamaciones a fin de subrayar la repetición. Y llega a la boca, el elemento que glosa más el artista:

[6] Fechado en 1622, «Luis de Góngora y Argote» fue pintado durante el primer viaje de Velázquez a la corte. De la importancia de este cuadro en la percepción que Aleixandre tiene de don Luis, da fe esta referencia en su discurso de ingreso en la Real Academia ya en 1949: «contemplamos el retrato velazqueño de Góngora, y vemos una boca distante, y encima una nariz de muy largo cartílago, y más arriba unos ojos estrictos, remotos en la honda órbita, que parecen mirarnos más allá de la burla, agudos de conocimiento y desdén. Y nos quedamos absortos, y pensamos en la cristalizada ciencia de la vida que el arte gongorino nos transmite como una distancia» (1978*a*: 400-401). Tal como se comprueba a continuación, los subrayados del cuadro que realiza Aleixandre entonces y el conjunto de la interpretación del carácter y la teoría poética del retratado no difieren en lo esencial de los que constan en *Los encuentros.*

> en aquel instante iba a hacer un gesto seguramente amable, pero daba tiempo a verla aún en su habitual expresión. Ahondada entre los dos surcos inmóviles, emergía difícilmente, como si no valiera la pena, ofreciendo en sí el dibujo de una ciencia amarga cuya flor última y vidriada es el desdén. Allí estaba el conocimiento final, el juicio y la condenación (25).

La maestría de Aleixandre evita mostrar directamente la expresión habitual y exige del lector que valore la probabilidad del gesto amable, o no. Y sin duda acumula por su parte tristeza ante las consecuencias, tan poco elevadas, del «conocimiento final». Al cabo el espíritu de don Luis se hace carne y formas en la imagen, que, no se olvide, el lector todavía no sabe que es una pintura.[7]

«Y a pesar de todo, todo tan inmediato, estallado y comunicador que parecía aún un prodigio de vida» (25). Este breve párrafo que sigue al anterior admite una doble interpretación: la que se realiza en una primera instancia, en la que la vida y su milagro vienen de la mano del poeta cordobés, una especie de superación final del cúmulo de limitaciones expuestas justo antes, porque conviene recordar que para el Aleixandre de madurez la poesía es comunicación y lo que termina por apreciar en el amargo sujeto que contempla es que se trata de un «comunicador» (1978*c*: 668); pero en cuanto se revela acto seguido que la figura descrita arriba únicamente es la reproducción de un cuadro de Velázquez, a mi ver, la vida también vendrá de la genialidad de sus pinceles, un asunto, el de la vida que late en la pintura, del que Lope de Vega o Gabriel Bocángel ya trataron en su día (Egido, 1990: 182; *cf*. Strachey, 1995: 46).

El bloque tres del conjunto no solo es el más extenso y cargado de reflexión, sino que plantea lo que Antonio Marichalar quizá hubiera llamado una *mentira desnuda*: bosqueja un falso encuentro con voluntad de parecer, pero únicamente parecer, un encuentro real y sus meditaciones aledañas. Sin embargo, antes propone una valoración de la obra del «encontrado» que funde distancia y comprensión: «de la frescura transitoria quiso hacer esmalte, en un imposible intento que explica la gloria y el fracaso conmovedor del arte gongorino» (25-26). E incorpora un párrafo sobre la poética propia cuya única función posible en este contexto es preparar la lectura vindicativa de un creador que no le entusiasma ya en ese momento, a diferencia de lo sucedido fugazmente en el pasado (26), pero que le resulta imprescindible a la hora de esbozar la suerte de retrato colectivo que son *Los encuentros* (Díez de Revenga, 1987: 150). Dos pinceladas quiero recordar: para Aleixandre todo poeta es «poeta comunicable», y: «Bajo una luz moral hay que ir viendo el transcurso de los poetas» (26; *cf*. 1978*d*: 656). Solo a continuación aborda el falso encuentro verdadero.

La acción se sitúa en una noche en la que el autor camina por el campo junto a otros colegas más jóvenes, ascienden hacia un alto, pero un viejo les adelanta. Este detalle, que es

[7] Cuestión distinta es el posible parecido físico entre el propio Aleixandre y Góngora. Gimferrer lo plantea de este modo: «¿Tenía, o solo me pareció vérselo, un notable parecido con Góngora, del mismo modo que, al correr los años, se me antojó que iba recordándome a Jorge Guillén? Todos los poetas, al cabo, tal vez sean el mismo poeta» (1986*a*: 291). Véase también otros testimonios en García (2001: 569-570).

mencionado en dos pasajes, importa: el mayor adelanta a los de menor edad. El contexto nos resulta familiar, oscuridad y un movimiento «como hacia la luz» (26). La charla versa, claro, sobre poesía y se menciona a Góngora de manera poco halagüeña. En el remate del puerto, el grupo se encuentra con el anciano, que otea el horizonte. Esta actitud unida a algunos rasgos de su rostro supone la base real para la construcción del texto. En efecto, el hombre presenta: «el cartílago largo en el rostro, la escurrida mejilla, la boca amarga, el ojo ya triste mucho más que penetrador. Y le veíamos mirar hacia la lejanía, como hacia un futuro, y desde allí, como desde su propio límite, divisar la continuidad cual si presintiese una tierra, en promisión, que él ya no podría pisar» (27). La semejanza de sus facciones con las de Góngora, el haberse mencionado al cordobés en la conversación poco antes, junto a las acciones realizadas por el viejo: sobrepasar a los jóvenes en la marcha y contemplar el paisaje nocturno, todo ello reconduce las reflexiones del grupo acerca de su ilustre antecesor.

Al respecto, como subrayó Gimferrer (1986*a*: 296), el término clave es «continuidad». Don Luis es Góngora, pero también, y acaso sobre todo, mucho más: es el poeta, los poetas, de ahí, cabría decir, su alcance moral. Por eso en medio de la negrura que ha predominado en el retrato y también en este fragmento tres, a la postre se barrunta «la nueva luz» (27). Por una razón tan humana como comunicable: «como todos los poetas reales que en aquel instante en él se incorporaban, tendría mucho que decir, mucho precisamente nuevo que decir, para todos los hombres, en la verdadera hora de la integración humana sobre la tierra» (27). En la lectura sugerida por el premio nobel el creador de las *Soledades* cobra significado al ponerse en relación. La victoria incierta sobre el tiempo no radica en la cristalización de lo perecedero establecida por el escritor áureo, sino en la conexión con los *otros semejantes*, valga el oxímoron, singularmente los artífices de la palabra, bien que no solo, como por ejemplo Aleixandre.

Egido apunta: la «modernidad, más que buscar sus raíces en el pasado Barroco, trató de ver en este el espejo de sí misma» (2009: 10). Así lo confirmamos en el magistral representante del género retrato explorado.[8] Y algo se ha avanzado para aminorar la perplejidad primera. El Aleixandre rehumanizado o realista de los años cincuenta y sesenta se apropia del que fuera estandarte de la poesía pura convirtiéndolo en «historia humana» (Arlandis y García, 2011: 11-12).[9] Pero es que, además, Góngora da nombre a la «generación» en la que el contemporáneo se ubica repetidamente (Aleixandre, 1986: 99, 108, 194) y, en cualquier caso, representa la «tradición literaria en la que se reconoce» (Gimferrer, 1986*b*: 14). Así se entiende el cuidado puesto en la relación entre retratado y retratista (*cf*. Lawrence-Lightfoot y Hoffmann Davis, 1997: 177) sin renunciar a las discrepancias. Todo ello pintado al nuevo

[8] Una de las piezas de *Los encuentros* es recogida en la antología de referencia elaborada por Senabre (1997: 151), se trata de «Evocación de Miguel Hernández».

[9] Merece la pena recordar aquí estas reflexiones aleixandrinas: «Si examináramos la trayectoria que el amor a un poeta muerto ha seguido a través de las edades, observaríamos qué diferentes fisonomías vieron en él las generaciones que se sucedieron. / Es solo a su capacidad de renovación después de muertos a lo que los poetas deben su supervivencia» (1978*d*: 662).

modo, a base de pinceladas, «toques sucesivos» para lograr el milagro de transparentar un alma a través de su cuerpo (Diego, 1958: 13-14). Y en la base, como en los grandes poetas y en los más grandes maestros, la pasión por entender al distinto y el amor radical a la vida (Jiménez, 1986: 4).

BIBLIOGRAFÍA

Aleixandre, Vicente (1967), «"Encuentro" sobre Rubén Darío», *Boletín de la Real Academia Española*, t. XLVII, c. CLXXX, 39-45 [facs. *BRAE*, t. XCIV, c. CCCX (2014), 689-698].

Aleixandre, Vicente (1978*a*), *En la vida del poeta: El amor y la poesía. Discurso de recepción en la Real Academia Española* (1949), en *Obras completas. Vol. II*, Madrid, Aguilar, 395-423.

Aleixandre, Vicente (1978*b*), *Nacimiento último* (1953), en *Obras completas. Vol. I*, 599-678.

Aleixandre, Vicente (1978*c*), «Poesía, comunicación» (1951), en *Obras completas. Vol. II*, 667-669.

Aleixandre, Vicente (1978*d*), «Poesía, moral, público» (1950), en *Obras completas. Vol. II*, 656-666.

Aleixandre, Vicente (1985), *Los encuentros*, ed. José Luis Cano, Madrid, Espasa Calpe.

Aleixandre, Vicente (1986), *Los encuentros*, pról. y epíl. Pere Gimferrer, Barcelona, Círculo de Lectores.

Arlandis, Sergio, y Miguel Ángel García (2011), «Ante un homenaje tras 25 años de ausencia», en *Olvidar es morir. Nuevos encuentros con Vicente Aleixandre*, ed. S. Arlandis y M. Á. García, València, Universitat, 9-18.

Azcoaga, Enrique (1979), «*Los encuentros*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 352-354, 394-414.

Bousoño, Carlos (1977[3]), *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos.

Cano, José Luis (1970), «El poeta y sus encuentros», en *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama, 161-165.

Diego, Gerardo (1958), «*Los encuentros*», *Ágora*, 23-24, 13-14.

Díez de Revenga, Francisco Javier (1987), *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Castalia.

Duque Amusco, Alejandro (1998), «Introducción», en Vicente Aleixandre, *Prosa. Los encuentros. Evocaciones y pareceres. Otros apuntes para una poética*, ed. A. Duque Amusco, Madrid, Espasa Calpe, 13-37.

Egido, Aurora (1990), «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura» (1989), en *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica, 164-197.

Egido, Aurora (2009), *El barroco de los modernos. Despuntes y pespuntes*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.

Fernández Urtasun, Rosa (2000), «Un oriente de perlas sobre el labio. La abstracción en las vanguardias», en *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, ed. Miguel Á. Márquez *et al.*, Huelva, Universidad, 159-166.

Ferreres, Rafael (1979), «Los sonetos retratos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 352-354, 474-481.

Freeland, Cynthia (2010), *Portraits and Persons. A Philosophical Inquiry*, New York, Oxford UP.

García, Miguel Ángel (2001), *Vicente Aleixandre, la poesía y la historia*, Granada, Comares.

Gimferrer, Pere (1986*a*), «Perfil de Vicente Aleixandre» (1985), en Aleixandre (1986), 277-297.

Gimferrer, Pere (1986*b*), «Prólogo», en Aleixandre (1986), 11-16.

Granados, Vicente (1978), «Dos notas sobre el prosista Vicente Aleixandre», *Ínsula*, 374-375, 24 y 33.

Jiménez, José Olivio (1986), «Un reencuentro con Vicente Aleixandre a través de sus "encuentros"», *Ínsula*, 474, 4-5.

Lawrence-Lightfoot, Sara, y Jessica Hoffmann Davis (1997), *The Art and Science of Portraiture*, San Francisco, Jossey-Bass.

Luis, Leopoldo de (1978), *Vida y obra de Vicente Aleixandre*, pról. Ramón de Garciasol, Madrid, Espasa Calpe.

Ocaña Vergara, José María (1998), «Pervivencia de Góngora en la obra de Vicente Aleixandre», *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes,* 134, 51-55.

Pozuelo Yvancos, José María (2005), «La estructura de *Los encuentros*», *Turia*, 71-72, 244-246.

Puccini, Dario (1981), «La extrema ciencia del vivir en imágenes esenciales: *Poemas de la consumación*», en *Vicente Aleixandre. A Critical Appraisal*, ed. Santiago Daydí-Tolson, Ypsilanti, Michigan, Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 187-199.

Rubin, William (1996), «Reflections on Picasso and Portraiture», en *Picasso and Portraiture. Representation and Transformation*, ed. W. Rubin, New York, The Museum of Modern Art, 12-109.

Senabre, Ricardo (1997), *El retrato literario (Antología)*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.

Strachey, Lytton (1995), *Retratos en miniatura*, trad., pról. y notas Dámaso López García, Madrid, Valdemar.

Zardoya, Concha (1974), *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos. Vol. III*, Madrid, Gredos.

«LA RAZÓN
ES AURORA».
ESTUDIOS EN HOMENAJE
A LA PROFESORA
AURORA EGIDO

SIGLOS DE ORO

«EJEMPLOS DESIGUALES». PETRARCA-ROJAS-ERASMO

José Aragüés Aldaz

LOS FUNDAMENTOS RETÓRICOS

La retórica del *exemplum* se erige sobre un curioso equilibrio entre la semejanza y la diferencia. La posibilidad de explicar los acontecimientos del presente desde el recuerdo de los hechos del pasado hubo de convivir siempre con el reconocimiento de la enorme distancia que separaba la experiencia del héroe ejemplar y la vida común de los oyentes y lectores. Las preceptivas clásicas enunciaron, de hecho, un amplio elenco de relaciones posibles entre los ejemplos y los asuntos en relación con los cuales aquellos eran aducidos. Esa sencilla taxonomía (que constituye en lo sustancial una adaptación de los «lugares de la comparación» retóricos) puede rastrearse en la obra ciceroniana, pero alcanzó su formulación más exacta en el quinto libro de la *Institutio oratoria*. Allí, Quintiliano había establecido la existencia de ejemplos «semejantes, desemejantes y contrarios» (*aut similia esse aut dissimilia aut contraria*), indicando al paso la necesidad de distinguir, entre los «semejantes», aquellos que lo eran «en su totalidad» (*tota similia*) de aquellos otros basados en una similitud parcial. Estos últimos, aludidos en otro momento con el nombre de *imparia* («desiguales»), podían ser conducidos hacia la causa «de lo menor a lo mayor» (*ex minoribus ad maiora*) o, por el contrario, «de lo mayor a lo menor» (*ex maioribus ad minora*). La utilización de los primeros —los ejemplos «menores»— parece reservarse, históricamente, al panegírico de los personajes del presente. A cambio, la última de las categorías citadas —la de los ejemplos heroicos, o «mayores»— resultaba especialmente adecuada en el ámbito de la exhortación a la virtud:

> Pero para animar a la acción sirven principalmente los ejemplos de cosas desiguales (*ad exhortationem vero praecipue valent imparia*). Más digna de admiración es la valentía en una mujer que en un hombre (*admirabilior in femina quam in viro virtus*). Por lo cual, si alguien ha de ser enardecido para realizar una acción heroica, no ofrecerán tanto interés Horacio y Torcuato cuanto aquella mujer por cuya mano llegó la muerte a Pirro; y para afrontar el morir, no tanto Catón y Escipión como Lucrecia, que son ejemplos conducidos de lo mayor a lo menor (*quod ipsum est ex maioribus ad minora*).[1]

[1] Quintiliano (*Institutiones*, ed. 1997-2001, V.11.10: II, 220-221).

La fortuna de la reflexión de Quintiliano en las letras posteriores fue enorme. Como fueron considerables sus avatares. El principal motivo de controversia radicaba, justamente, en la propia calificación de esos ejemplos femeninos como casos dirigidos «de lo mayor a lo menor». No faltaron, en efecto, algunas reticencias para esa denominación, no del todo acorde con la terminología más frecuente en el seno de los *loci argumentationis* (según la cual los argumentos «mayores» eran los obtenidos de los hechos «más probables»). Como tampoco faltaron, en consecuencia, algunas curiosas inversiones de la terminología propuesta en la *Institutio oratoria*.[2] Pero no sigamos por esa senda. Era justamente la supuesta excepcionalidad de esos casos femeninos aducidos en la obra la que los convertía en ejemplos «de mayor a menor», si por «mayor» entendemos —como lo hacía Quintiliano— lo más digno de admiración.

Sobre ese eje —el de la *admiratio*— giraba todo el pasaje, y, en buena medida, toda la retórica de la ejemplaridad. A esa luz, Erasmo podía vincular en el *Ecclesiastes* el valor de los ejemplos de las mujeres para los varones con el de los casos heroicos «de los niños para los ancianos, los de los laicos para los sacerdotes y religiosos, los de un simple ciudadano para el príncipe o los de un soldado para el teólogo». Todos ellos constituían para el humanista holandés ejemplos «desiguales» (*imparia*), de acuerdo con un nombre que asumía de modo menos comprometido la terminología de Quintiliano, para acoger fielmente su presupuesto esencial: la naturaleza de unos ejemplos cuyo valor oratorio nacía, en efecto, de la «desigualdad», de la distancia entre la condición de sus protagonistas (aparentemente, menos dotados para la virtud, a causa de su edad, de su religión o incluso de su género) y la de aquellos oyentes a los que se encaminaba la proposición de los relatos.[3] Esa distancia es la que revelaba lo admirable de los hechos recordados, la que los hacía «mayores» (por más heroicos), y la que, al cabo, «aminoraba» la dificultad de su imitación por parte del varón cristiano.

Con todo, esa distancia entre el ejemplo y la causa no había de indagarse únicamente en la condición antagónica de los protagonistas. En muchas otras ocasiones, la desigualdad se hallaba declarada en la sola magnitud de sus actos: en la grandeza absoluta (y no ya relativa, digamos) de unos comportamientos heroicos, desmesurados, como los que mostraban

[2] Para uno de los primeros comentaristas de la *Institutio oratoria*, Rafaello Regio, el pasaje se hallaba deturpado, porque «no es mayor la virtud de la mujer que la del hombre, sino que, puesto que es más excepcional, es más admirable; por ello, en lugar de *mayores* ha de leerse *menores*». Siguiendo sus indicaciones, la edición aldina de la obra, en 1514, figuraría ya con esa expresión invertida (*De institutione oratoria*: 91r). El detalle sería recordado en la impresión de París, de 1516, adornada con las notas del propio Regio y de Josse Bade: *Aldus tamen Raph. secutus imprimendum curavit ex minoribus ad maiora*. Bien es cierto que, en esta última impresión, la supuesta corrección se relegaría a los *marginalia*, reservando para el centro de la página la expresión original: *ex maioribus ad minora* (*Oratoriarum institutionum*: 107v). En cualquier caso, no faltan otros ecos de esa inversión de la terminología propuesta por Quintiliano. Aunque Erasmo parece respetar esta última en su *De conscribendis epistolis*, en el *De copia* considera los casos protagonizados por mujeres, niños, siervos o bárbaros *longe minora.* Idénticos presupuestos son los que sostienen alguna nota marginal de la *Rhetórica en lengua castellana*, de Miguel de Salinas, y los que, al cabo, justifican las alusiones de Francisco Titelman o de Augustin Valier a la utilidad de los ejemplos paganos ante un auditorio cristiano, según «esa forma de argumentar que llaman de lo menor a lo mayor» (*quae dicitur a minore ad maius*). A propósito de esas vacilaciones terminológicas, me permito remitir a Aragüés Aldaz (2007).

[3] Erasmo (*Ecclesiastes*: 1008).

aquellos santos, antiguos y recientes, propuestos a lo sumo para una imitación parcial; es decir, para una emulación atenuada o, para ser más exactos, «aminorada». Porque se trataba nuevamente de eso, de aminorar o allanar el camino de la virtud desde la proposición de ejemplos admirables, extraordinarios, de hazañas dotadas de una dificultad muy alejada de la exigida al común del auditorio. A la luz de esa necesaria ampliación de la categoría de los «ejemplos mayores» han de entenderse, en efecto, las reflexiones del jesuita Nicolas Caussin, cuando explicaba que «los ejemplos se conducen desde lo mayor (*a maiori*), cuando mostramos que, o bien nos resulta más sencillo aceptar algo cuando cosas mayores les han sucedido a hombres iguales a nosotros (*licere nobis parva, cum aequalibus nostris maiora premissa sint*), o bien nosotros somos capaces de hacer o padecer más fácilmente algo que pudieron llevar a cabo otros a costa de un mayor esfuerzo (*posse pati vel facere quidpiam levius, qui gravius antea gesserunt*)».[4]

En definitiva, la esencia del «ejemplo mayor» podía indagarse en cualquiera de las «circunstancias» que rodeaban aquellos actos heroicos del pasado, y que anunciaban su distancia con respecto a un presente algo más vulgar. Al orador competía el hallazgo y la exposición de todas esas circunstancias, que muchas veces concurrían juntas, como en el caso de los primeros mártires cristianos, cuyo recuerdo en un ámbito especialmente delicado —el de la confortación del condenado a muerte— ponderaría Bartolomeo d'Angelo, en un pasaje dictado por esos mismos presupuestos retóricos que venimos considerando. «Se tendrá especial cuidado —señalaba el dominico— en aminorar la comparación» (*minorare la comparatione*), mostrando cómo «fue mayor, sin comparación, la angustia del santo» (*fu maggiore, senza comparatione, l'affanno del santo*). Al reo, en efecto, se la habrá de esforzar a paciencia, diciéndole: «Hijito querido, no debes turbarte si la Justicia te ha condenado a tan áspero fin, porque muchísimos santos, sin haber cometido delito alguno, han padecido injustamente la misma o incluso peor muerte» (*hanno ingiustamente patito l'istessa & anco peggior norte*).[5] Volveremos muy pronto sobre un género parcialmente afín, como es el de la consolatoria. Pero merece la pena reparar ya en la densidad semántica de ese pasaje, en esa —casi obsesiva— indagación de todas las particularidades que acercaban y alejaban, a un tiempo, las experiencias del héroe ejemplar y del reo. Porque en ese juego entre la semejanza y la diferencia estaba cifrada no solo la retórica del *exemplum*, sino también, en buena medida, su misma «poética».

LA POÉTICA: ERASMO

Uno de los esfuerzos más decididos para la fijación de esa poética —y, sin duda, el más influyente— fue el llevado a cabo por Erasmo de Rotterdam en su tratado *De copia*. Allí, el humanista propondría la existencia de tres modos posibles para la amplificación de los

[4] Caussin (1630: 248).

[5] D'Angelo (1593: 355-356).

ejemplos (*modi locupletandi exempla*). Los ecos de esa teoría asoman por algún otro texto del autor, pero, sin duda, era aquel ambicioso tratado sobre la *copia* («abundancia») el ámbito más apropiado para su exposición detallada. El *De copia* ofrecía, en efecto, un cuidado repaso de todos los recursos para el adorno y el desarrollo del discurso, entre los que el *exemplum* ocupaba un lugar esencial. Erasmo dedicaría varias páginas a la explicación de las formas y funciones de la literatura ejemplar, a sus virtudes y a sus modos de compilación. La proposición de aquellos tres modos para su amplificación narrativa constituía, en este sentido, una continuación natural de su interés por el género, aunque era también una suerte de proyección a escala de aquella idea de «abundancia» que vertebraba todo el tratado.

Por lo demás, esa poética mínima sobre el *exemplum* había de ofrecerse a los ojos de los lectores con un merecido aire de novedad. No abundan, en efecto, las reflexiones sobre la dimensión narrativa del género en la larga historia de su preceptiva. Acaso con la excepción de los brevísimos apuntes ofrecidos por Quintiliano en su *Institutio oratoria*, a propósito de la doble posibilidad de una exposición detallada o escueta de las secuencias (*quaedam tota narrabimus… quaedam significare satis erit*) o acerca de las «múltiples digresiones» (*pluris excursus*) que había de procurar al orador la consideración de todas las circunstancias (*genere, modo, tempore, loco*) en los ejemplos «desemejantes».[6] No es cuestión de indagar aquí las razones de esa ausencia de otras reflexiones previas a la exposición erasmiana, aunque acaso no esté de más recordar que ese vacío podía verse compensado —si no directamente ocupado— por la teoría acerca de los *progymnasmata*, con los que el género ejemplar mantenía un parentesco sorprendente.[7] En este sentido, nada tiene de extraño que los *modi locupletandi exempla* erasmianos constituyan, en buena medida, una adaptación de algunos conocidos recursos progymnasmáticos. Y menos debe sorprendernos todavía que uno de esos *modi* (el tercero, en concreto) asuma casi literalmente los consejos recién citados de Quintiliano en torno a la doble posibilidad de enunciación del ejemplo (breve o extensa), y a la necesaria consideración de todas aquellas circunstancias que unían y alejaban, a un tiempo, las experiencias del héroe ejemplar y del oyente. «Lo que propiamente se llama ejemplo —señalaba Erasmo— se puede enseñar, o bien de forma muy breve […] o bien de una forma larga, haciendo una comparación de similitud, de disimilitud, de oposición entre contrarios, de igualdad, de superioridad o de inferioridad». Esa comparación, en efecto, «debe tener en cuenta todas las circunstancias de los hechos y de las personas», de modo que, «quien pretenda tratar un ejemplo con abundancia» deberá explicar «una por una las partes en que hay semejanza, y aquellas en que hay diferencia» (*is singulis similitudinis aut dissimilitudinis partes explicabit atque inter sese comparabit*).

Fiel al espíritu didáctico de su tratado, el humanista holandés no dudaría en ahondar en ese «tercer modo para la amplificación de los ejemplos», proponiendo una muestra efectiva

[6] Quintiliano (*Institutiones*, ed. 1997-2001, V, XI, 13: 223).

[7] La utilidad de los recursos progymnasmáticos para la dilatación efectiva de las secuencias ejemplares aparece declarada en alguna retórica tardía (como las debidas a Núñez y Escardó), y se hallaba ya insinuada en las definiciones de la *narratiuncula* y la *chria*, casi idénticas a las aportadas para el *exemplum* por Quintiliano y la *Rhetorica ad Herennium*, de modo respectivo. Al respecto, Aragüés Aldaz (1997).

de sus posibilidades en una situación hipotética: la de la exhortación a paciencia a un varón abatido por la muerte de un hijo, por medio del *exemplum* de una mujer pagana que hubiera visto perecer a varios de los suyos. El orador —recomendaba Erasmo—, «tras narrar el ejemplo, comparará las situaciones así»:

> Lo que una mujer débil pudo, ¿no vas a poderlo tú, que eres un hombre con barba? Ella, con su sexo, venció incluso el afecto de madre; tú, siendo del otro sexo, ¿vas a ser superado? Ella aguantó con ánimo impertérrito la pérdida de muchos hijos; tú ¿vas a llorar de forma inconsolable la muerte de uno solo? Añade que los hijos de ella murieron todos juntos en un naufragio, es decir, en una muerte sin gloria, mientras que tu hijo ha muerto luchando valientemente en la guerra […] Así pues, lo que enseñó una mujercilla bárbara, ¿no lo vas a enseñar tú, ciudadano romano como eres? […] En fin, la fortaleza de ánimo de la que dio pruebas una pagana, ¿no la vas a exhibir tú, cristiano como eres?[8]

El excurso sobre la mujer pagana constituye un adecuado epílogo a la exposición sobre los *modi locupletandi exempla*. Pero su auténtica naturaleza aparece un tanto oscurecida en ese contexto teórico tan específico. Y es que no parece que su formulación sea, en esta ocasión, el fruto de la mera recreación personal de los parcos consejos de Quintiliano o el desarrollo de tal o cual idea presente en los tratados progymnasmáticos. Más allá de cualquier inspiración procedente de las preceptivas, por las palabras de ese orador ideal imaginado por Erasmo resuenan, en efecto, los ecos de una vieja tradición que había hecho de ejemplos como aquel —obviamente conducidos «de lo mayor a lo menor»— uno de los ejes del género de la consolatoria.

LA INVERSIÓN RETÓRICA: PETRARCA

Esa utilidad de la materia ejemplar en el ámbito de la *consolatio* asomaba ya, de modo tácito, por el más exitoso repertorio de anécdotas de la Antigüedad: los *Facta et dicta memorabilia* de Valerio Máximo. A la altura de su libro V, la obra incorporaba una rúbrica acerca de aquellos «que soportaron valientemente la muerte de sus hijos». Allí se conmemoraban tres casos extraordinarios procedentes de la historia patria: los del pontífice Horacio Pulvilo y el cónsul Quinto Marco Rex, quienes prosiguieron con sus deberes religiosos y civiles tras recibir la noticia del fallecimiento de sus respectivos vástagos, y el de Emilio Paulo, quien entregó en adopción a dos de sus hijos, para ver fallecer a los otros dos en el curso de una semana. A esos ejemplos se añadirían tres casos extranjeros no menos célebres: el de Pericles, quien perdió dos hijos jóvenes en cuatro días sin mudar su semblante, el de Jenofonte, quien afirmó haber sentido más placer que dolor al enterarse de la heroica muerte de su descendiente Grilo en la batalla de Mantinea, y, finalmente, el de Anaxágoras, quien, tras comuni-

[8] Erasmo (*De duplici copia*: 242-244; y trad. en 2011: 363-365).

cársele el fallecimiento de su hijo, exclamó aquella recordada sentencia: «no se me anuncia nada nuevo, pues sabía que, siendo yo su padre, él era mortal».[9]

Un seguimiento del itinerario de esas anécdotas por las letras medievales ofrecería, a buen seguro, numerosas muestras de su conversión en lo que la tradición conoció como «ejemplos de mayor a menor». Y, sin embargo, quizá resulte más útil detenernos aquí en algunos usos algo más problemáticos de las mismas secuencias, para advertir otros perfiles de esa manipulación retórica del género, de ese juego entre la semejanza y la identidad que intentan rastrear estas páginas. Una levísima muestra de esa manipulación ofrece, por ejemplo, Francesco Petrarca en una epístola dirigida a Felipe de Cabassole, obispo de Cavaillon, con motivo de la muerte del hermano de este último. En la epístola no falta el recuerdo de los casos de Emilio Paulo, Pericles, Jenofonte y Anaxágoras. Pero ninguno de esos ejemplos está allí conducido «de mayor a menor». No era ese, en efecto, el espíritu de una pieza que, ajena a los usos más habituales de la consolatoria, se erigía en un cumplido homenaje a la entereza mostrada por el obispo ante el triste suceso. Basta contrastarla con la siguiente epístola de las *Familiari*, dedicada al consuelo de un destinatario anónimo, desolado por la muerte de un amigo en el mar, y decorada, esta vez sí, con un verdadero «ejemplo mayor»: el de Lambas de Auria, quien arrojó desde el barco el cuerpo de su propio hijo, muerto en la batalla, para seguir combatiendo.

Nada de ello asoma, como decíamos, por la epístola a Felipe de Cabassole. En ella, Petrarca relativiza la propia utilidad de los ejemplos en la consolación, para acabar situando aquellos cuatro casos insignes de la Antigüedad no por encima, sino en estricta paridad con el comportamiento heroico del obispo de Cavaillon, asimilando su caso al de aquellos que, desde el pasado, le hacían «compañía» en el dolor: «Es del todo inútil, en este punto, aducir los ejemplos de aquellos que sabemos que soportaron la muerte de sus seres queridos con ánimo fuerte. Sin embargo, para que comprendas entre qué personas te cuento (*quorum ego te numeris ascribo*) y, confiado en su gran compañía (*tantoque fretus comitatu*), prosigas en tu intento, te citaré, en cuanto lo permita mi memoria (*quantum memoria complecti potuero*), algunos ejemplos de los más ilustres de entre los muchos que la Antigüedad nos ofrece». Todavía más, la posibilidad de una lectura de esos cuatro casos antiguos como «ejemplos de mayor a menor» sí que se suscita al final de la epístola. Pero figura allí para ser matizada. O, quizá incluso, rebatida. Para Petrarca, acaso fuera más justa una lectura invertida de esos ejemplos (es decir, «de lo menor a lo mayor»), dado el carácter irreparable de la pérdida de un hermano adulto: «Si a alguno le pareciera que tu capacidad de padecimiento ha sido distinta respecto a los grandes modelos mencionados, porque has perdido no un hijo, sino un hermano, aceptaré que cada cual piense como desee […] No voy a discutir ni ponerme a sopesar los diversos modos de luto. Esto solo sé: que es quizá más fácil restaurar la pérdida de un hijo que la de un hermano».[10] Por supuesto, no conviene exagerar el alcance de esa leve transgresión de la tradición retórica, a tenor de la propia distancia —plena de escepticismo— con la que Petrarca aborda el valor de los ejemplos en la consolatoria. Pero sí quisiera destacar que

[9] Valerio Máximo (*Hechos y dichos*, V, X: 332-335).

[10] Petrarca (*Le Familiari*, II, 1 y 2: 3-27).

en esa misma distancia, y en esa leve transgresión, estaban cifradas las líneas maestras de una manipulación de la retórica del «ejemplo mayor» algo más osada: la presente en el «planto» que cierra la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

LA QUIEBRA DE LA EJEMPLARIDAD: ROJAS

Son bien conocidas las deudas que el pasaje central de ese planto de Pleberio mantiene con las dos cartas mencionadas de Petrarca y con algún pasaje del *De remediis*.[11] Pero nunca se insistirá lo suficiente en el carácter parafrástico que el inicio de ese mismo pasaje adopta con respecto a la epístola a Felipe de Cabassole. La alusión de Petrarca a su propia memoria («citaré, en cuanto lo permita mi memoria, algunos ejemplos…»), su apelación a la «compañía» que aquellos padres dolientes de la Antigüedad procuraban al destinatario («y, confiado en su compañía, prosigas tu intento…») reaparecen en boca de Pleberio, aunque lo hagan para ser subvertidas, negando la posibilidad de buscar consuelo en los ejemplos del pasado y diluyendo cualquier atisbo de «identidad» entre el dolor de aquellos padres y el sufrido tras la muerte de Melibea: «Pues desconsolado viejo, ¡qué solo estoy! Yo fui lastimado sin haber igual compañero de semejante dolor, aunque más en fatigada memoria revuelvo presentes y pasados».

La transgresión de la retórica del ejemplo «de mayor a menor», iniciada en el texto petrarquesco, alcanzará una dimensión nueva en ese pasaje de la *Tragicomedia*. Siempre a la zaga de la epístola a Felipe de Cabassoles, Pleberio recordará también los casos de Emilio Paulo, Pericles, Jenofonte y Anaxágoras, explorando sus consabidas «circunstancias». Pero lo hará para invertir definitivamente su sentido. Si Petrarca había postulado una suerte de igualdad entre esos modelos de entereza y el del obispo de Cavaillon, Pleberio oscilará entre su lectura como ejemplos «de menor a mayor» (levemente insinuada, como decíamos, hacia el final de aquella epístola petrarquesca) y la refutación de su condición de ejemplos válidos para su «causa»:

> Que si aquella severidad y paciencia de Paulo Emilio me viniere a consolar con pérdida de dos hijos muertos en siete días […] no me satisface, que otros dos le quedaban en adopción. ¿Qué compañía me ternán en mi dolor aquel Pericles, capitán ateniense, ni el fuerte Jenofón, pues sus pérdidas fueron de hijos ausentes de sus tierras? […] Que todo esto es bien diferente a mi mal. Pues menos podrás decir, mundo lleno de males, que fuimos semejantes en pérdida aquel Anaxágoras y yo, que seamos iguales en el sentir […] porque Melibea mató a sí misma de su voluntad a mis ojos con la gran fatiga de amor que le aquejaba; el otro matáronle en muy lícita batalla. ¡Oh incomparable pérdida![12]

[11] Para la atención crítica a esa deuda, de Menéndez Pelayo a Deyermond, *cfr*. la anotación a Rojas (*La Celestina*, XXI: 341-343, 743-744).

[12] En el pasaje figura también una alusión al rey David (procedente del *De remediis*), y el citado ejemplo de Lambas de Auria: «Ninguno perdió lo que yo el día de hoy, aunque algo conforme parecía la animosidad de Lambas de Auria» (*La Celestina*, XXI: 343).

El equilibrio entre la semejanza y la diferencia se ha quebrado definitivamente, disolviendo la cadena de la ejemplaridad. La imposibilidad de Pleberio de hallar «compañía» entre los antiguos, de reflejarse en la experiencia de otros dolientes («qué compañía me ternán en mi dolor…»), constituye así una ingeniosa variación sobre el tema que incardina todo el planto —el de su irreparable soledad en el hogar tras la muerte de Melibea («¿Quién acompañará mi desacompañada morada?»)—, añadiendo un nuevo matiz al completo «aislamiento temporal y físico» del personaje.[13] No conviene, en efecto, ignorar el sabio engarce de ese pasaje de origen petrarquesco con las páginas que le anteceden. La refutación del valor de los ejemplos de la Antigüedad ha de ser entendida, en este sentido, a la luz de la ruptura de otras convenciones de la tradición elegíaca impuestas en el conjunto del acto.[14] Como ha de ser puesta en relación con algunas de las líneas rectoras de toda la *Tragicomedia*. Las palabras de Pleberio constituyen una muestra más de esa aparente «inutilidad de la memoria» en la obra,[15] del constante «cuestionamiento de la autoridad de lo escrito» y del escepticismo en torno a la posibilidad de obtener cualquier «beneficio o consuelo en los libros».[16] Todo ello en el contexto de la continua manipulación de los *loci* morales y de los recursos dialécticos operada por el conjunto de los personajes en beneficio propio, acorde a la libre recreación de todas las tradiciones —retóricas y discursivas— que la obra transparenta.[17]

El breve *contrafactum* de la epístola petrarquesca llevado a cabo por Pleberio hacia la mitad de su soliloquio tan solo adquiere sentido, en efecto, a la luz de esas transgresiones. Pero, precisamente por lo mismo, sería injusto ignorar lo que ese breve pasaje tiene también de pequeño ejercicio escolar, sustentado en la inversión y, finalmente, en la disolución de aquellos ejemplos tradicionalmente considerados «mayores»: es decir, en la manipulación y en la negación final de las reglas de la ejemplaridad. Engastado en ese último acto de la obra, ese juego retórico (y anti-retórico, así pues) se erige no solo sobre el recuerdo de aquellos casos de Valerio Máximo retomados por Petrarca, sino sobre aquellos mismos principios —la exploración de la semejanza y la diferencia entre el héroe ejemplar y el hombre común, la consideración detallada de sus circunstancias— sobre los que Erasmo fundaría, unos años después, la primera poética del *exemplum*.

El juego de la ejemplaridad viajaba, en efecto, de la consolatoria a la elegía, y de la retórica a la poética, visitando por igual los espacios de la preceptiva y de la creación literaria. Aquellos mismos espacios, por cierto, que algunos tuvimos el privilegio de frecuentar hace ya algunos años en las aulas zaragozanas, guiados por la voz ejemplar de una maestra.

[13] Severin (1970: 52).

[14] Wardropper (1964) y Gerli (1976: 69).

[15] Baranda (2004: 186-187).

[16] Shipley (1985: 85).

[17] Di Patre (2005: 164), y antes Fraker (1990: 67-100) y Parrilla (2001), entre otros.

BIBLIOGRAFÍA

Aragüés Aldaz, José (1997), «*Modi locupletandi exempla. Progymnasmata* y teorías sobre la dilatación narrativa del *exemplum*», *Evphrosyne*, 25, 415-434.

Aragüés Aldaz, José (2007), «Fronteras de la imitación hagiográficas (I): una retórica de la diferencia», en Ignacio Arellano y Marc Vitse, eds., *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. II. El sabio y el santo*, Madrid, Iberoamericana, 275-302.

Baranda, Consolación (2004), *«La Celestina» y el mundo como conflicto*, Salamanca, Universidad.

Caussin, Nicolas, *De eloquentia sacra et humana libri XVI,* París, Mathurinus Henault *et alii*, 1630.

D'Angelo, Bartolomeo, *Ricordo del ben morire, dove s'insegna a ben vivere & ben morire*, Brescia, Tomaso Bozzola, 1593.

Di Patre, Patrizia (2005), «P Y NO-P. El lenguaje retórico de *La Celestina*», *Celestinesca*, 29, 155-169.

Erasmo de Rotterdam, *De duplici copia rerum ac verborum libri duo*, ed. Betty I. Knott, en *Opera Omnia*, 1.6, Amsterdam, North Holland Publishing, 1988.

Erasmo de Rotterdam, *Recursos de forma y de contenido para enriquecer el discurso*, trad. E. Sánchez Salor, Madrid, Cátedra, 2011.

Erasmo de Rotterdam, *Ecclesiastes sive concionator evangelicus*, en *Opera Omnia*, Leyden, 1703; reimpr. Hildesheim, G. Olms, 1961-1962, vol. V, 770-1100.

Escardó, Juan Bautista, *Rhetórica christiana*, Mallorca, Herederos de Gabriel Guasp, 1667.

Fraker, Charles F. (1990), *Celestina: Genre and Rhetoric*, Londres, Támesis.

Gerli, E. Michael (1976), «Pleberio's lament and two literary topoi: *expositor* and *planctus*», *Romanische Forschungen*, 88, 67-74.

Parrilla, Carmen (2001), «"Fablar segunt la arte" en Celestina», en Santiago López-Ríos (ed.), *Estudios sobre la Celestina*, Madrid, Istmo, 394-413.

Petrarca, Francesco, *Le Familiari*, trad. Hugo Dotti, Roma, Archivo Guido Izzi, 1992.

Quintiliano, M. Fabio, *Institutiones oratoriae libri XII. Sobre la formación del orador, doce libros*, trad. Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Universidad Pontificia, 1997-2001.

Quintiliano, M. Fabio, *De institutione oratoria libri XII*, Venecia, In aedibus Aldi et Andreae Soceri, 1514.

Quintiliano, M. Fabio, *Oratoriarum institutionum una cum annotationibus Raphaelis Regii, Georgii Merulae et Iodoci Badii Ascensii libri*, París, Iodocus Badius Ascensius et Joannes Parvus, 1516.

Rojas, Fernando (y «antiguo auctor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Francisco J. Lobera *et alii*, Barcelona, Crítica, 2000.

Severin, Dorothy (1970), *Memory in «La Celestina»*, Londres, Tamesis.

Shipley, George A. (1985), «Authority and experience in *La Celestina*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, 95-111.

Valerio Máximo, *Hechos y dichos memorables*, trad. Fernando Martín Acera, Madrid, Akal, 1988.

Wardropper, Bruce W. (1964), «Pleberio's Lament for Melibea and the Medieval Elegiac Tradition», *Modern Language Notes*, 79, 140-152.

QUEVEDO HUMANISTA: SOBRE LAS *LÁGRIMAS DE HIEREMÍAS CASTELLANAS* (1613)

Alberto Blecua Perdices

En octubre de 1980 participé, por mediación de mis queridos Luisa López Grigera y Paco Márquez Villanueva, en el congreso que se celebró en Boston y concluyó en Harvard en Homenaje al IV centenario de Quevedo. Allí leí las presentes páginas, que no se llegaron a publicar, creo que por problemas económicos. Y tampoco vio la luz esta misma conferencia que repetí el 28 de diciembre en el *Ciclo Homenaje a D. Francisco de Quevedo y Villegas* en el Patio de la Infanta de Zaragoza, por los mismos motivos. Había sido en este caso nuestra queridísima y admirada homenajeada, Aurora Egido, la organizadora de este ciclo quevedesco. Lo recuerdo muy bien porque me anunciaron en los carteles del paseo de la Independencia como «Quevedo humorista», que atrajo a tal público, que tuvieron que habilitar una sala más amplia. No era el tema del «Quevedo humanista», desde luego, el más apropiado para tal apasionamiento de masas. Y así lo fue de público frustrado. Sin embargo, he querido dedicar este artículo a nuestra querida Aurora Egido por el cartel como joya bibliográfica especial y que aquí reproduzco, si me permite la autora, de este autógrafo del género demostrativo o, mejor, presentaril [figs. 1 y 2]. Y dicho esto quiero justificar la publicación de estas rancias casi cuarentenarias páginas sobre este aspecto de Quevedo que años después ha interesado a los quevedistas que son sin duda notablemente más sabios en la materia.

Yo había comprado hacía varios años *Commentarius litteralis in Threnos, id est, Lamentationes Ieremiae Prophetae*, obra de Martín del Río publicada en 1608, rara edición que no había merecido el honor de ser frecuentada por lectores atentos. Sí lo había hecho, y muy bien, Quevedo para sus *Lágrimas de Hieremías castellanas* (1613). Lo habían utilizado también los últimos editores, Wilson y Blecua,[1] que en 1953 habían llevado a cabo la edición crítica del texto tomando como base el apógrafo, único manuscrito completo de la obra, manuscrito que había descrito con su habitual saber don Emilio Alarcos García en 1941. Me sorprendió, sin embargo, que, al anotar la primera alusión a Martín del Río en el prólogo de Quevedo «y el singular castellano en todas letras Antonio del Río», tras mencionar una breve biobliografía, añadan: «El [autor del libro] que citará Quevedo con tanta admiración es el *Commentarius…*». Sospecho que ambos editores no quisieron, por razones comprensibles en la época, añadir que, en realidad, como hemos de ver, todo su comento era un ataque feroz al comentario del jesuita. Y fue

[1] Cito por esta edición.

CENTRO DE EXPOSICIONES Y CONGRESOS
SAN IGNACIO DE LOYOLA, 10
"PATIO DE LA INFANTA" EXPOSICIONES Y CONGRES
CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD DE ZARAGOZA ARAGON Y RIOJA
EDIFICIO CENTRAL
CICLO HOMENAJE A D. FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS EN EL IV CENTENARIO DE SU NACIMIENTO
DICIEMBRE DE 1980
HORA: 8 TARDE

Figura 1.

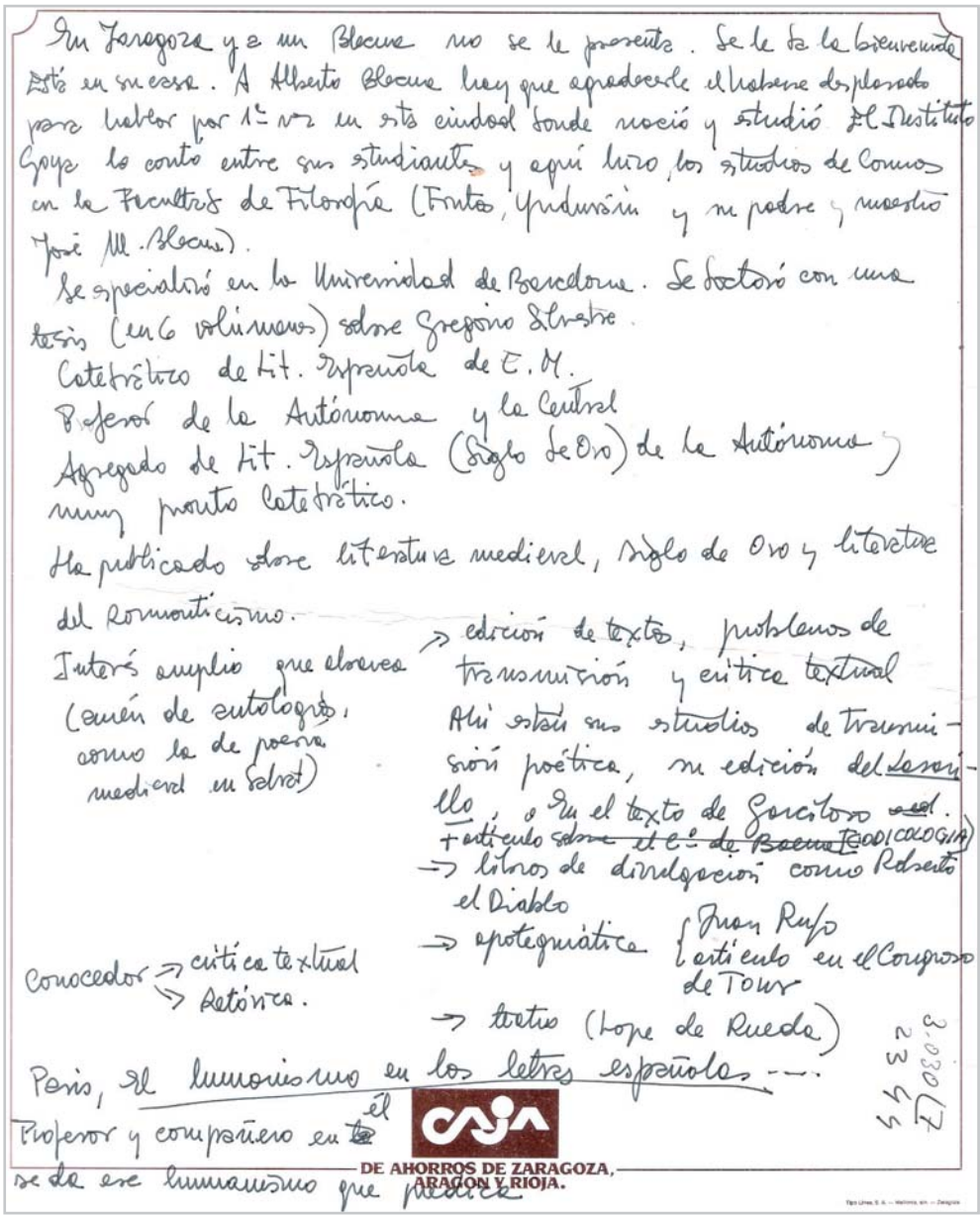

En Zaragoza y a un Blecua no se le presenta. Se le da la bienvenida
Está en su casa. A Alberto Blecua hay que agradecerle el haberse desplazado
para hablar por 1ª vez en esta ciudad donde nació y estudió. El Instituto
Goya lo contó entre sus estudiantes y aquí hizo los estudios de Comos
en la Facultad de Filosofía (Fontán, Yndurain y mi padre y maestro
José M. Blecua).
Se especializó en la Universidad de Barcelona. Se doctoró con una
tesis (en 6 volúmenes) sobre Gregorio Silvestre.
Catedrático de Lit. Española de E.M.
Profesor de la Autónoma y la Central
Agregado de Lit. Española (Siglo de Oro) de la Autónoma y
muy pronto catedrático.
Ha publicado sobre literatura medieval, Siglo de Oro y literatura
del Romanticismo.
Interés amplio que abarca
(amén de antología,
como la de poesía
medieval en Salvat)
→ edición de textos, problemas de
transmisión y crítica textual
Ahí están sus estudios de transmi-
sión poética, su edición del Cancio-
nero, o en el texto de Garcilaso ~~en el~~.
+artículo sobre el Cº de Baena (FILOLOGÍA)
→ libros de divulgación como Retrato
el Diablo
→ epistolaria { Juan Ruiz
artículo en el Congreso
de Tours
→ teatro (Lope de Rueda)
Conocedor → crítica textual
→ Retórica.
París, el humanismo en las letras españolas ---
Profesor y compañero en él
se da ese humanismo que practica
CAJA DE AHORROS DE ZARAGOZA, ARAGÓN Y RIOJA.

Figura 2.

suerte que me interesara por el tema porque se conocía bien su ideología antijudaica,[2] pero se desconocía su profundo antijesuitismo. Ya lo indicaba yo en estas páginas y hace unos años me pasó un amigo librero, H. Wolmuth, un panfleto de medio centenar de folios con el título de *Juicio Universal y parto singular de conceptos ocultos* compuesto a finales de 1639. ¿Quién lo iba a decir? Su autor es, sin duda alguna, Quevedo. Al final del artículo trataré más por extenso de esta obra «contra teatinos». Reproduzco a continuación el texto de mi conferencia de 1980. Todas las referencias bibliográficas posteriores son añadidas en este homenaje a Aurora Egido.[3]

En la *España defendida* la obra de Gerardo Mercator le sirve, en realidad, de estímulo foráneo para arremeter contra todos aquellos españoles, incluido el P. la Cerda, que por un motivo u otro discrepan de sus ideas: «Fuera de los agravios que hacen a nuestra lengua más en no escribir en ella los que saben que en escribir en ella los ignorantes» (338*a*). Así, Alonso Morgado, autor de una historia de Sevilla, «aunque se llamó indigno sacerdote, lo debía de ser bueno; sino que el epíteto se le quitó al nombre de escritor, donde encajara con propiedad» (336a). En fray Domingo de Valtanás[4] «hallaron estos disparates ["del Beroso"] no solo crédito sino aumento… ¿Quién creerá que tal se atreviese a escribir hombre con título de maestro y de orden tan docta pues tienen el mismo derecho a esta etimología y presumirán de Iberias y no de Elviras? ¡Oh, gloriosa novedad! O como dice Petronio de Horacio; *Curiosa felicitas*! ¡Curiosa felicidad! Quizá por solo esto hizo todo el libro el maestro Baltanás, pareciéndole que no era poco mentir sin deberlo a Anio ni a Beroso» (332a). Pero los más afectados son los lingüistas Gregorio López Madera y Bernardo de Alderete. Los ataques contra este último, tras los epítetos laudativos de «doctísimo», «cuidadosísimo», «erudito», etc., son continuos, rebatiéndole sus tesis y descubriendo sus plagios: «Y esto significa la voz griega, que disimulaba Alderete, en el *Lexicon* [de Roberto Constantino], tras haber ostentado a san Pablo y a Hesichio» (337b).

[2] Sobre todo a partir de la Isla de los Monopantos y la *Execración contra los judíos*, que editaron, con estupendo prólogo y notas, Fernando Cabo Aseguinolaza y Santiago Fernández Mosquera (1996).

[3] Las obras de Quevedo se citan por la edición de Luis Astrana Marín (1941). En la presente conferencia trataba por extenso del concepto de *humanista* en la época; el Quevedo humanista filológico en lengua vulgar —el editor de textos-; la defensa de Homero frente a la de Virgilio y Cicerón, que defendía Julio César Escalígero y «otros abominables idiotas [ignorantes]», como el padre Juan Luis de la Cerda, el editor de una monumental edición virgiliana de 1608; los ataques a este y al padre Pineda, también jesuita; y al comentario de los *Threnos* de Martín Antonio del Río. Pero me he tenido que sujetar a los estrechos límites exigidos por los editores del *Homenaje* a Aurora Egido y solo he dejado la parte final, la dedicada a las *Lágrimas de Hieremías*. Espero que los lectores me den las gracias no por lo que he escrito sino por lo que he dejado de escribir. En el texto completo añadí la bibliografía más importante sobre su humanismo, que incluyo a continuación, aunque no se cite en este texto abreviado: López Rueda (1973), y, sobre todo, Gil Fernández (1981), que fue guillotinado y, por fortuna, reeditado después (1997). Ahora, para Quevedo, son imprescindibles además del pionero artículo de Lida (1958), la fundamental tesis de Gendrau (1977), los siguientes libros de Roncero López (2000) y las ediciones de Quevedo (2009, 2013). Y, desde luego, las múltiples referencias en la excelente revista *Perinola* que puede consultarse desde su aparición en 1991 en Dialnet. Una excelente exposición sobre la formación intelectual de Quevedo la da López Poza (1995). Los conocimientos trilingües de Quevedo, puestos en duda para el griego por Bénichou-Roubaud (1960); para el hebreo por Piero (1968), y para el latín por Gendrau, son más ponderados en López Eire (1982) y Moya del Baño (2008). Numerosos matices sobre el método de traducción de Quevedo en el *Anacreón* en Izquierdo (1991).

[4] Para Valtanás, Morgado, López Maderas y Aldrete véase la nota correspondientes en la edición de Roncero de la *España defendida* (2013).

En estos casos es difícil saber si bajo las discusiones filológicas existen roces y malquerencias personales, dado el poco piadoso tono crítico del humanismo de la época. Sin embargo, en las *Lágrimas de Hieremías castellanas* (1613), la virulencia del ataque personal contra el también jesuita Martín del Río sobrepasa con creces los tradicionales motejos filológicos. Los comentarios de Quevedo al texto bíblico no pueden enjuiciarse en su justo término sin tener en cuenta que casi cada frase, desde la primera hasta la última, está escrita para rebatir el *Commentarius litteralis in Threnos, id est, Lamentationes Ieremiae Prophetae*, obra de Martín del Río acabada en Salamanca en 1605 y editada póstumamente en 1608 en la imprenta lionesa de Horacio Cardon, el habitual editor de los jesuitas. El P. Martín del Río, políglota, amigo de Lipsio y sólido filólogo trilingüe, había fallecido en 1608.[5]

La crítica, en general, se ha dejado llevar por las frecuentes hipérboles elogiosas dirigidas al jesuita y no ha matizado la ironía que, como hemos de ver, hay en el trasfondo. Unos ejemplos de estos panegíricos: «Pues aunque es verdad que osar seguir a tantos escritores como ha habido de los *Trenos* en tiempos en que han escrito Figueiro, doctísimo portugués, Navarrete y el singular castellano en todas letras Antonio del Río…» (*Lágrimas*: 7). «Disputa aquí Martín Antonio del Río (honor de Burgos y luz de las buenas letras y docto intéprete de la Scritura) maravillosamente. A él remito a quien gustase de ver sus cuidadosos estudios» (*Lágrimas*: 18). «Del docto, ingenioso y digno de toda alauanza Antonio del Río» (*Lágrimas*: 51).

No hay en todo el comentario de Quevedo apenas página en la que no se mencione, y varias veces, con epítetos laudativos o sin ellos a Martín del Río. Y es natural, porque Quevedo apenas utiliza otro comentario que el del jesuita.[6] Menos natural resulta que siempre que se cita a Martín del Río sea para rebatir sus argumentos y, si se tercia, para vilipendiarlo. En estos comentarios Quevedo es una pura contradicción. Ha escrito el comento, dice, por dos motivos: para dar en castellano la *paráfrasis* y para defender con razones la Vulgata. Pues bien, en cuanto Martín del Río defiende la lección de san Jerónimo, Quevedo sigue la hebrea; y en cuanto el jesuita se aparta de la Vulgata, lo critica y con alusiones veladas procura presentarlo como un incitador a la herejía.[7] En la advertencia preliminar, tras el elogio del «singular castellano en todas letras Antonio del Río», dice que sale en defensa de la Vulgata «para reprehender el descuido de los que pudiéndolo hacer mejor no lo hicieron; porque aunque Antonio del Río lo empieza a hazer algunas vezes, las más no lo acaba, o lo dexa passar, remitiéndosse a que deuió leerse el texto de otra manera. Y es peor, porque se da noticia de la duda del hereje, y no se le acude con solución. Y Figueiro, doctísssimo en la lección Hebrea y Rabíes, no solo no defiende a S. Gerónimo, pero aun le acusa, debaxo de zelo piadossísimo…» (*Lágrimas*: 8). «Con esto dexo defendida la opinión de san Gerónimo

[5] La mejor y más completa biobibliografía del jesuita Martín Antonio del Río (Amberes, *ca*. 1550-Lovaina, 1608) en el prólogo de Jesús Moya a su traducción de las *Disquisitiones Magicarum*, Lovaina, 1599-1600, 3 vols., —el traductor sigue la de Lyon—, 1612 (1991: 9-94).

[6] Véanse las citas de Navarrete, Figueiro y Belarmino en las notas de los editores al texto.

[7] Pero hay que señalar que Martín Antonio del Río es defensor de la Vulgata y los Setenta y desconfía de la tradición hebrea, caldea y otras (prólogo de Moya a *La magia demoníaca* de Martín del Río: 39-40).

de la censura del P. Martín del Río, que dice que no se a de entender que en los *Threnos* llora la muerte del Iosías el Propheta…» (*Lágrimas*: 24).

Por ejemplo, ordena siempre la letra en contra del jesuita: «Digo bien, porque *ros* con *vau*, como escribe Antonio del Río,[8] es berbo cal neutro, y sicnifica 'empobrecer, venir a pobreça' y no significa 'principio', como él dixo. *Ros* con *aleph* significa 'cabeça', como escriuió Belarminio [*sic*]. Pudo ser descuido del Cardón, mas en cuidadoso impresor, como él, es difícil, no pareciéndose nada la *vau* y el *aleph*» (*Lágrimas*: 138). Ataque evidente para demostrar que el jesuita sabe poco hebreo y que, de acuerdo con el método filológico, se trata de un error de autor y no de una errata del impresor. O estos otros en que le tilda de plagiario: «Aquí, Martín Antonio del Río pudo, remitiéndose a Figueiro, pasar en blanco esta lamentación, porque solo repite lo que dixo el portugués primero» (*Lágrimas*: 118); «No añade el padre Martín Antonio del Río nada a lo que repite de Figueiro y Nauarrete…» (*Lágrimas*: 43); «y deue esta nota a Figueiro, que la refiere así contra Lirano» (*Lágrimas*: 53); «Aquí Antonio del Río solo repite lo que Nauarrete y Figueiro dixeron» (*Lágrimas*: 80).

Perla de la ironía es la alusión despectiva a la interpretación del *aleph* había dado Martín del Río. Dice Quevedo: «Y creo que tiene más misterio que el que Antonio del Río pone en la comparación del vino y del ramo» (*Lágrimas*: 38). En vano encontraremos en el texto del *Commentarius* de Del Río la tal comparación sino otra, poco afortunada como alegoría de la lengua hebrea: «Nam Chaldaicae linguae matrix est Hebraea… & doctrinae contemptrix, quasi bos lasciuiens…» (*Lágrimas*: 24). Quevedo, sencillamente, con lo del *vino y el ramo* moteja al jesuita de servirse de comparaciones 'tabernarias'[9] (docta, porque el lenguaje sabe a bodegón), y a la misma figura de la ironía pertenecen las frases aparentemente inocuas que dedica a Figueiro y a Martín del Río al anotar el pasaje «conturbatus est venter meus» (*Trenos*, I: 20): «Muchas cosas aquí devotas Figueiro y Martín Antonio del Río». Lo único «devoto» tratado en esos comentarios es el significado de *venter* y si se trata o no de dolores de parto.

Los ejemplos podrían multiplicarse —de uno o dos por página—. Pero hay algo más. ¿Por qué esos elogios desmesurados sobre «el singular castellano en todas letras Antonio del Río» o «Martín Antonio del Río, onor de Burgos y luz de las buenas letras y docto intérprete de la Scriptura» cuando Quevedo sabía que Martín Antonio del Río había nacido en Amberes y que no había venido a España hasta los 28 años, en 1580, para ordenarse jesuita? El padre de Martín Antonio era montañés, de Proaño (Reinosa). La madre sí era burgalesa, de Oña probablemente. Pero se llamaba Leonor López de Villanueva y procedía de la judería de Calatayud. ¿Estaba emparentada con la madre de Montaigne? No querría pasarme de suspicaz, pero si el comentario es un ataque al *Commentarius* de Del Río, cuando, por cierto, ya no podía defenderse, no parece extrapolación crítica sospechar que Quevedo está arremetiendo también, so color de elogio nacionalista, contra el linaje del jesuita. La clave, de ser así, estaría en un pasaje de los

[8] Quevedo sabía perfectamente que se firmaba, cuando no era jesuita, Martín Antonio del Río.

[9] *Respuesta a Pineda* (377-378): «… tengo por cierto que estas notas son de algún chalán y no de persona tan de celda. ¿Quién negará esto a aquellas palabras: "En el primero día de ayer me lo almorcé de una sentada"?».

prolegomena del *Commentarius*. Al repasar la nómina de editores, comentaristas y traductores, Martín Antonio del Río escribe:

> His addo Paulum de Santa Maria, Archiepiscopum Burgensem: Patriarcham Antiochenum, summis honoribus in Hispania defunctum, ex Iudaeo Christianum; matrem vetus narratio sanguinis Regii tradit fuisse, patrem ex Leuitica stirpe, & quidem in ea ex Machabaeis: quicquid sit, vir fuit zelo religiones Catholicae feruens, eruditione, & sapientia celebris, cribator accuratus Postillarum Lirani: quem ut defenderet, sophismata pro veris argumentis, rixas pro rationibus reposuit Matheus doringus Saxo, tantum sollicitus audire defensor magistri, & Burgensis recriminator (*Lágrimas*: 8).

Pues bien, cuando Del Río critica la lección de Lira, Quevedo le contradice y defiende a Lira contra Figueiro y Del Río que sigue a san Jerónimo y los LXX, apoyándose en Pagnino. Del Río: «Abal numquam significat herbescere. Optime noster vt LXX verterunt» (*Lágrimas*: 33). Quevedo: «Así que Lira no fue tan digno de reprehensión que quizá no mereciese alabanza por lo que encareció con traducir 'llenas de hierba'; pues para el rigor es lo mismo que 'llorar' de la Vulgata, pues con la ierba hacen llorar a quien la vee» (*Lágrimas*: 55). Y en el apéndice de las *Lágrimas*, que solo aparece en un manuscrito y que es una traducción casi literal del *Tetragammaton* de Drusio, hay dos referencias al célebre converso burgalés. Aparecen en la translación de un pasaje de Drusio: «Paulus de Sancta Maria duas alias rationes assignat, cujus verba non pigrabor exscribere…» (*Lágrimas*: 161). Adapta Quevedo : «Pablo de Sancta María, Bruxense, trai otras dos raçones. Estas son sus palabras… Hasta aquí don Pablo de Santa María» (*Lágrimas*: 161). Lo del *bruxense* por *burgense* no parece error de copista —el manuscrito es un apógrafo muy cuidado— y lo de *don* en boca de Quevedo suena a escarnio. ¿No habrá querido identificar a Del Río con Pablo de Santa María, también honor de Burgos y docto intérprete de la Escritura, esto es, acusarle de origen converso?

Quizá sea forzar la interpretación de esos pasajes de Quevedo, pero es indudable que todo el comentario está compuesto contra Del Río y que el contenido no concuerda en absoluto con las explícitas hipérboles elogiosas. Hay, en efecto, en toda la obra filológica de Quevedo una actitud de *enfant terrible*, pero no deja de ser notable que los mayores ataques vayan dirigidos a dos jesuitas, La Cerda y Del Río, máximos representantes del humanismo hispano. O mejor, tres jesuitas, porque en el caso del P. Pineda, «el que amontonó a Job en bez de comentarle» (*Lagrimas*: 82), la inquina mutua fue manifiesta en numerosas ocasiones.[10] Las relaciones entre Quevedo y los jesuitas no quedan claras. Es cierto que en *Su espada por Santiago* (1628) hay un elogio encendido de su fundador y de la Compañía y también los hay e hiperbólicos en *La constancia y paciencia del santo Job* (1191), en la carta a Don Diego de Villagómez de 1643 (1930), en uno de los *Apuntes particulares* (1628b),[11] y que durante su última prisión se carteó, bajo pseudónimo —fray Ignacio Pérez o fray Thomás de Villanueva— con el P. Pimentel, profesor

[10] Solo en *La constancia y paciencia del santo Job* (1641), fallecido ya Pineda, Quevedo, contra su costumbre del odio más allá de la muerte, reprimió sus furores críticos y se limitó a alguna alusión irónica a la dilatada extensión del comento *in Job* del jesuita: «Constantemente sigo al doctísimo y eruditísimo Padre Saliano en el tomo primero, admirando que en seis hojas comentó la paciencia de Job, sin cargarla».

[11] Es el apunte XXXV que publicó don Aureliano Fernández Guerra (1923: 501).

del Colegio Imperial. Pero esos elogios parecen interesados para buscar el apoyo de la Compañía en el problema del patronato, y en las epístolas al P. Pimentel se trata de avisos políticos en que Quevedo da cuenta de informaciones que ha recibido de diversas fuentes a las que no tenía acceso su corresponsal, de juicios personales sobre la guerra y de peticiones de ayuda para que interfiera ante el rey a través de su influencia. Da la sensación de que Quevedo, preso en San Marcos, busca ganarse la confianza del instituto del que fue alumno. Confianza probablemente perdida hacía tiempo porque no parece muy verosímil que la Compañía estuviera muy satisfecha de un discípulo que atacaba al descubierto a preclaros y poderosos jesuitas, como Del Río, La Cerda y Pineda, compusiera —o se le atribuyera— una retahíla de liras —setenta— contra la Compañía, sacara a varios de sus miembros, los *monopantos*, aliándose con los judíos en *La Hora de todos* (¿1636?), utilizara su porte para dos comparaciones grotescas («teatino lanudo») en el *Buscón* —variante por «lacayuelo de la muerte» de suma importancia de la que me ocupo en otro lugar—, aludiera satíricamente a la orden en carta privada al duque de Osuna de 1616[12] y escribiera una plausiblemente irónica hipérbole laudatoria en la *Respuesta al P. Pineda.*[13] Por las muestras literarias de sus mocedades mucho debieron de sufrir los «diligentes» padres jesuitas para encarrilar, sin conseguirlo, al «distraído» Quevedo por la senda de la virtud. Quizá arranquen de esa época ciertas malquerencias como la del P. La Cerda. La de Martín del Río no parece proceder de roces personales, aunque pudieron coincidir en Valladolid en 1604.[14] La del P. Pineda, como más tarde, debió comenzar a raíz de la publicación de las *Flores de poetas ilustres* (1605), con la denuncia del jesuita de unos sonetos de Góngora y de Quevedo. Los elogios hiperbólicos a la Compañía contrastan con estos ataques paladinos a cualificados miembros. La ironía es, por naturaleza, un recurso literario tan sutil y ambiguo, que cuando se alía a una

[12] Se conserva autógrafa e incompleta (1179-1182); en 1616 en carta a Osuna escribiera lo siguiente de otro P. Mastrili: «Di a Alonso de la Cruz quatrocientos ducados para su viaje, lo demás está en saluo, menos los cambios de tornarlo, que an sido con todo el aprouechamiento que pudiera hauerlo hecho el Padre Mastrili o la Vulpe, si no es que descansen ya en el demonio, aunque le pese a la señora doña Vitoria, a quien dios dé muchos Teatinos en el alma i en el cuerpo, en vida de Vitoria y de los Maguitos sus hermanos, que me acuerdo de la dependencia, causa de las desdichas de Bartolo» (1667b). Esta carta (20-6-1616), precisamente, se utilizó en el proceso contra Osuna: «Concuerda con su original, de donde se sacó por mandado de los señores de la junta de las causas de la prisión del Duque de Osuna y en fee dello lo firmo- MELCHIOR MORAN».

[13] «Solo una pesadumbre me ha hecho vuestra paternidad, y es obligarme a responder a un religioso de la Compañía de Jesús, cuya reverencia y respeto creció conmigo desde los primeros años; a quien debo desde la gramática, los estudios, y pudiera deber mucha virtud y progresos, si a sus diligencias no se hubiera opuesto mi incapacidad y distraimientos. Mas aliéntame que si vuestra paternidad es hijo, yo también. Vuestra paternidad está en la tutela y en la casa, yo fuera, con deseo de estar dentro. Vuestra paternidad está en la Compañía, y la Compañía está en mí y en mi corazón. Más sentirán los doctísimos y religiosísimos padres de ella que un hijo provoque a otro con desprecio descompuesto, que no ver que el provocado se defienda en materia de estudios, de piedad y de verdad…» (804a).

[14] El 18 de septiembre de 1604 hacía tiempo que Martín del Río andaba por Valladolid, como atestigua García de Figueroa en epístola a Lipsio de esta fecha: «Ha tiempo que se encuentra entre nosotros Martín del Río, de cuya compañía disfruto asiduamente y seguiré disfrutando pues promete permanecer aquí más tiempo. Me pidió que te enviara su carta, y si la contestas será conveniente que lo hagas por mediación mía, pues vivo en una calle cercana a la suya» (Ramírez, 1964: 409-410). La primera carta de Quevedo a Lipsio es del 4 de septiembre y la segunda del 22 de noviembre. La de Martín del Río a Lipsio del 31 de octubre de 1604 (Burman, 1727, I: 539, 552-553); Ramírez (1964: 408, n. 536) da 1605, pero no puede ser por el contexto en que Del Río menciona su reciente conocimiento de García de Figueroa. En la contestación de Lipsio a Martín del Río menciona elogiosamente a Quevedo «qui iterat litteras argutas et litteratas» (Quevedo, 1923: 512a; Lipsio, en Ramírez, 1964: 409-410).

retórica asiana como la de aquel tiempo resulta imposible, sin otras claves, denotar su presencia. Quizá Quevedo sea sincero y llevara en su corazón, como él mismo dice, a la Compañía y la malquerencia se limitaba a algunos de sus miembros. El Quevedo público, el de los encomios hiperbólicos, así lo atestigua. Pero hay que desconfiar. Nadie podría sospechar que quien en 1640 estaba escribiendo una hagiografía del P. Marcelo Francisco Mastrili escribiera esa epístola al duque de Osuna. O, al revés, que solo salvara a algunos determinados, como el P. Mariana, por ejemplo.[15] Quevedo es persona compleja [y mucho, como veremos a continuación].

Creo que lo escrito en 1980, donde proponía la hipótesis del antijesuitismo de Quevedo, se ha visto confirmado después cuando conocí el panfleto «contra los teatinos» que me había pasado Wolmuth y del que se conservan tres manuscritos más en la Biblioteca Nacional de Madrid, obra que Jauralde considera apócrifa (1998: 990-991). No lo es. Don Aureliano Fernández Guerra (*Obras completas*: 101) cita *Una sátira contra religiosos* que no devolvieron a Quevedo cuando salió de la prisión pero no anota nada. Es raro que no conociera los mss. de la BNM. Probablemente no quiso mencionarlos. Este tenebroso panfleto «contra los teatinos» de finales de 1639 es, en realidad, una respuesta como género literario al *Tribunal de la justa venganza* (1635). Se trata de un juicio en el que el *Juicio Universal* acusa a los *teatinos* —como se llamó a los primeros jesuitas—, en el que Melchor Cano es el fiscal, los teatinos los acusados y los diablos los abogados defensores. Se desarrollan 6 capítulos, con documentación precisa —bulas, memoriales, panfletos— sobre las acusaciones a la orden y creo que, sin ninguna duda, es de Quevedo. Con toda probabilidad se publicará en fechas próximas en Valladolid.

Y añado, querida Aurora, fotocopia del modelo del título e imagen de la portada del *Parnaso Español, monte en dos cumbres dividido con las nueve musas* (1648). Se trata creo, de la tercera edición del *Parnassus bicollis* de Nicolás Nemesio Charmense (la primera es de 1604) que es, en realidad, una antología bastante más voluminosa que las famosas *Flores illustrium poetarum* de Octavio de la Mirandola. No estoy seguro, pero creo que es portada desconocida [fig. 3]. Muchas felicidades por este Homenaje que tanto te merecías.

[15] En *Constancia*: «He visto a Budeo y a Agrícola y los demás que tratan desto hasta el padre Juan de Mariana, honra de España y de sus tiempos y digno sacerdote y religioso, de contarse entre los prodigios de virtud y letras que ha tenido y tiene la Compañía de Jesús» (817a). En el panfleto contra los jesuitas reproduce bastantes páginas del memorial con los duros juicios de Mariana sobre la Compañía.

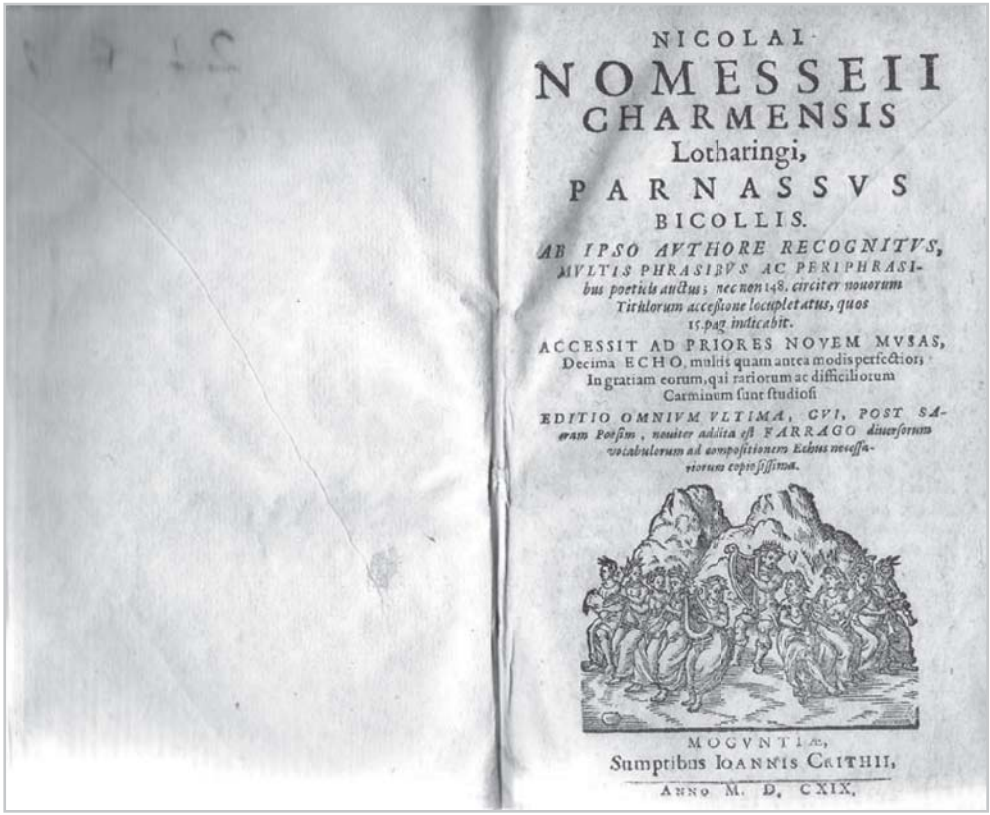

NICOLAI
NOMESSEII
CHARMENSIS
Lotharingi,
PARNASSVS
BICOLLIS.
AB IPSO AVTHORE RECOGNITVS,
MVLTIS PHRASIBVS AC PERIPHRASIbus poeticis auctus; nec non 148. circiter nouorum Titulorum accessione locupletatus, quos 15. pag. indicabit.
ACCESSIT AD PRIORES NOVEM MVSAS,
Decima ECHO, multis quam antea modis perfectior; In gratiam eorum, qui rariorum ac difficiliorum Carminum sunt studiosi
EDITIO OMNIVM VLTIMA, CVI, POST SAcram Poesim, nouiter addita est FARRAGO diuersorum vocabulorum ad compositionem Echus necessariorum copiosissima.
MOGVNTIÆ,
Sumptibus IOANNIS CAITHII,
ANNO M. D. CXIX.

Figura 3.

BIBLIOGRAFÍA

Bénichou-Roubaud, Sylvia (1960), «Quevedo helenista (*El Anacreón castellano*)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 14, 51-72.

Burman, Pieter, *Sylloges epistolarum a viris illustribus scriptarum*, Leiden, Samuelem Luchtmans, 1727.

Gendrau, Michêle (1977), *Héritage et creation: recherches sur l'humanisme de Quevedo*, Lille, Université de Lille III.

Gil Fernández, Luis (1981), *Panorama social del Humanismo español*, Madrid, Alhambra (reed. Madrid, Tecnos, 1997).

Izquierdo, Adrián (1991), «*Anacreón castellano* de Quevedo», *Letras de Deusto*, 50, 7-28.

Jauralde Pou, Pablo (1998), *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia.

Lida, Raimundo (1958), «De Quevedo, Lipsio y los Escalígeros», en *Letras Hispánicas,* México, FCE*,* 157-162.

López Eire, Antonio (1982), «La traducción quevedesca del *Manual* de Epícteto», *Academia Literaria Renacentista*, II, 233-243.

López Poza, Sagrario (1995), «La cultura de Quevedo: cala y cata», en Santiago Fernández Mosquera, coord., *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos centenarios*, Santiago, Universidad de Santiago, 69-104.

López Rueda, José (1973), *Helenistas españoles del siglo XVI,* Madrid, CSIC.

Moya del Baño, Francisca (2008), «El Marcial de Quevedo», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico,* Madrid, CSIC, IV, 1, 181-192.

Piero, Raúl A. del (1968), «Las fuentes del *Job* de Quevedo», *Boletín de Filología*, XX, 17-133.

Quevedo, Francisco de, *Obras completas*, I y II, ed. Aureliano Fernández-Guerra, Madrid, Sucesores de Hernando (BAE, XLVIII), 1923.

Quevedo, Francisco de, *Obras en prosa*, Madrid, Aguilar, 1941[2].

Quevedo, Francisco de, *Lágrimas de Hieremías castellanas,* eds. Edward M. Wilson y José Manuel Blecua, Madrid, CSIC, 1953.

Quevedo, Francisco de, *Execración contra los judíos*, eds. Fernando Cabo Aseguinolaza y Santiago Fernández Mosquera, Barcelona, Crítica, 1996.

Quevedo, Francisco de, *El tribunal de la justa venganza*, ed. Victoriano Roncero López, Pamplona, EUNSA, 2009.

Quevedo, Francisco de, *España defendida*, ed. Victoriano Roncero López, Pamplona, EUNSA, 2013.

Ramírez, Alejandro (1964), *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles (1577-1606*), Madrid, Castalia.

Río, Martín del, *La magia demoníaca*, trad. y ed. Jesús Moya, Madrid, Hiperión, 1991.

Roncero López, Victoriano (2000), *El humanismo de Quevedo*: *Filología e Historia*, Pamplona, EUNSA.

LA PRIMERA CRÓNICA BREVE CABALLERESCA DE FERNÁN GONZÁLEZ EN EL SIGLO XVI[1]

Juan Manuel Cacho Blecua

Pocos personajes históricos españoles han sufrido un proceso de mitificación tan temprano y prolongado como el alcanzado por Fernán González, casi siempre a la zaga del Cid, cuya presencia se deja notar desde la Edad Media hasta nuestros días en ámbitos históricos, linajísticos, literarios, escultóricos, pictóricos, cinematográficos, institucionales, filatélicos, etc. Fue paradigmático guerrero que sentó los cimientos de Castilla, héroe de cantar de gesta y de su refundición clerical del siglo XIII, del romancero, tradicional y culto, objeto de ensalzamiento y burla poéticas, protagonista de comedias y de ficciones narrativas —no solo de novelas históricas— y sujeto de variados discursos historiográficos, comenzando por la *Estoria de España* alfonsí, importante por su difusión (incluso impresa en el siglo XVI), su influencia y sus continuaciones.

Su linaje decía remontarse a Nuño Rasura, uno de los míticos Jueces de Castilla, como recuerda la *Historia breve de Fernán González* (Burgos, 1537), e incluso en 1475 los reyes de Castilla y León se sentían descendientes suyos, según reflejan las series icónicas y la documentación, si bien remontarse a 1380 no me parece seguro (Vivancos, 2015: 233 y 245). A principios del siglo XVI, Arredondo, cronista oficial de los Reyes Católicos, afirmaba «haber compuesto la *Crónica de Fernán González* "por mandado del cathólico rey don Fernando Quinto" (fol. IIIr)». Al parecer, también «Carlos V le encargó "copilar los hechos de España y sitios della y de sus sanctos progenitores el conde Fernán Gonçales y Cid Ruy Díez de Bibar y de todas universales crónicas"» (*Castillo inexpugnable*, fol. IIr) (Vaquero, ed., 1987: IX). En sentido inverso, a partir de la Baja Edad Media importantes familias prestigiaban su genealogía haciéndola descender del Conde.

Desde pronto se le atribuyeron episodios de marcado sesgo hagiográfico, en consonancia con su vinculación con el monasterio de San Pedro de Arlanza, clave en su difusión. Por limitarme a un ejemplo, en distintas fechas, coincidentes con sucesos bélicos contra los infieles en Europa (1456) y España, en el cenobio burgalés se oían ruidos de

[1] Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación FFI2012-32259, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad. Se inscribe en el grupo investigador «Clarisel», que cuenta con la participación económica tanto del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón como del Fondo Social Europeo.

los huesos de san Pelayo (el mítico eremita del monasterio) y de Fernán González. Por supuesto, se habían escuchado en la guerra de Granada y en 1511, de acuerdo con Arredondo y diversos testigos (Vivancos, 2015), información reiterada por Yepes a principios del siglo XVII (1959, I: 131-133).

En un ambiente castellanista, neogoticista, belicista, maurófobo y de exaltación religiosa de fines del siglo XV y principios del siguiente, el personaje encarnaba unos valores que servían de vehículo propagandístico, interesadamente usados, de modo que el presente e inmediato futuro se avalaban desde el pasado. Los discursos pretendidamente históricos recogían su biografía legendaria, e incluso la misma materia (dejo a un lado la diversidad genérica) podía dar pie a crónicas más cultas y extensas o más breves y destinadas a un público más amplio. En mi artículo, me detendré en la gestación y perduración en el siglo XVI de *La estoria del noble conde Fernán González,* en adelante *Estoria de Fernán González,* perteneciente a esta última categoría.

A LA ZAGA DEL CID

La llamada *Crónica popular del Cid* (Sevilla, Tres compañeros alemanes, 1498) en poco tiempo impulsó un subgénero de crónicas breves caballerescas protagonizadas por héroes del pasado histórico hispano. Sobre el modelo cidiano se construyó el de Fernán González (Baranda, 1999; Cacho, 2002 [1999]), cuya primera aparición impresa corresponde a *La crónica del conde Fernán González* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 8 de marzo de 1509). Aunque no conservamos ningún ejemplar, tenemos noticias suyas a través de las anotaciones de Colón (*Registrum B*, núm. 3258); la modesta edición costó 6 maravedíes, y debía contener «the story of the Siete Infantes de Lara» (Griffin, 1988: apend., it. 40, p. 66*). La siguiente impresión de la que tenemos constancia vio la luz en Toledo [Sucesor de Pedro Hagenbach], 1511, 11 de enero: *Estoria del noble cavallero el conde Fernán González, con la muerte de los siete infantes de Lara*, a las que remiten las citas de este trabajo.[2]

Las crónicas mencionadas del Cid y de Fernán González se presentan con portadas similares, con mínimas variaciones en sus xilografías; coinciden en ser ediciones en cuarto, cuyo cuerpo ocupa la plana entera con el consiguiente aprovechamiento del papel; emplean letra gótica —por otro lado la más usual—, carecen de grabados interiores y ambas proceden de la muy difundida *Crónica abreviada de España* de mosén Diego de Valera, publicada por vez primera en Sevilla, Alonso del Puerto, 1482.

[2] Utilizo mi propia transcripción; regularizo grafías de acuerdo con los usos habituales para estos textos, al tiempo que separo palabras, acentúo y puntúo de acuerdo con los criterios actuales. Entre paréntesis indicaré las páginas correspondientes a la edición de Baranda (1995), quien empleó la edición de 1516. Corfis (2011) publicó el texto de 1511, de acuerdo con los criterios habituales de Madison, cotejando los tres ejemplares conocidos de 1511 y la edición posterior de 1516.

El *incipit* de la *Estoria de Fernán González* cumple funciones prologales, similares a los del *accessus ad autores*, con indicación del qué, de su origen, del quién, del cómo, de la materia y del cuándo (obsérvese que se omite su autor); después se sintetizan las melodramáticas líneas constructivas de los *Siete infantes de Lara*:

> Aquí comiença una historia breve, sacada de las sumas de las corónicas de España, que fizo el noble y esforçado cavallero el conde Fernán Gonçales con gracia y esfuerço que Dios le dio. El qual fue desde su niñez muy buen cavallero, y fizo muchas cosas de armas en tiempo del rey don Ramiro segundo y del rey don Ordoño quarto y del rey don Sancho primero, y en fin hizo Dios por él un gran milagro, según por su historia veréis […] Y por dar principio a las cosas, ordenamos esta historia para que las gentes lean y ayan placer (1511, fol. 1v) (499).

La procedencia de la *Crónica abreviada de España*, de Diego de Valera, permite matizar conceptos del *incipit*. La brevedad venía determinada por su hipotexto, una obra 'abreviada' realizada por el encargo de la reina Isabel, quien había solicitado a mosén Diego que «en suma escriviese» (Moya, ed. 2009: 19). Desde hace unos años, Jean-Pierre Jardin ha destacado la importancia que adquieren, a fines del siglo XIV y en especial durante el siguiente, los compendios, los sumarios de crónicas, aunque los escritores no emplearan la voz. Dentro de ellos debe incluirse la *Valeriana*, que, como su género y en consonancia con su contexto socio-cultural, recalca su castellanismo, su monarquismo y sus valores caballerescos. En su formulación, el *incipit* del Fernán González adquiere un doble significado: por un lado, remite a su extensión (historia breve), pero también tiene otro alcance técnico derivado de la abreviación, de las 'sumas de corónicas' aludidas. Este sintagma apunta a su método, «la réduction de textes composites à une synthèse cohérente, quelque que soit l'ampleur de cette synthèse» (Jardin, 2006: 85). En este caso han desgajado de la *Crónica abreviada de España* lo concerniente a Fernán González, desde su primera mención (III, cap. XVII) hasta su muerte (III, cap. XXXI). Como responsable de su texto debería figurar Diego de Valera, sin que lo fuera de la selección y disposición de los materiales editados. Obsérvese, además, que en la frase final se asume la ordenación de la historia como uno de los principios que propician la lectura y el placer, propósitos retóricos asumidos en un texto que omite cualquier intención enaltecedora, ejemplar, una de sus principales finalidades.

LA NUEVA «DISPOSITIO» Y SU ACTUALIZACIÓN LINGÜÍSTICA

A diferencia de la *Crónica popular del Cid* (Cacho, 2002), en el taller crombergueriano imprimieron con mínimas modificaciones la *Valeriana*. La intervención más importante consistió en una nueva segmentación, sin apenas modificar su texto: los 15 capítulos originarios se convirtieron en 22, con la adición de estos nuevos epígrafes:

> Capítulo II. *Cómo el rey don Ramiro, después de haver corrido la tierra de Talavera y muerto muchos moros y otros cativados, mandó fazer tres monesterios a servicio de Dios* (503)

Capítulo III. *Cómo el conde Fernán Gonçález, andando empós d' un puerco montés, falló una hermita e cómo un monge del hermita le dixo de la batalla que havía de haver con el rey Almançor* (504)

Capítulo IV. *Cómo el conde Fernán Gonçález embió desafiar al rey don Sancho de Navarra* (506)

Capítulo V. *De la batalla que hovo el conde Fernán Gonçález con el rey don Sancho de Navarra, y cómo le mató del golpe de la lança y él quedó mal herido* (507)

Capítulo VI. *De la batalla que hovo el conde Fernán Gonçález con los condes de Tolosa y de Pitiés, y cómo mató al conde de Tolosa* (507)

Capítulo VIII. *De la muerte del rey don Ramiro* (511)

Capítulo XVI. *Cómo el conde Fernán Gonçález embió [decir] al rey don Sancho de Navarra le hiziesse enmienda del daño que le havía fecho* (518)

Realizaron la principal modificación en los primeros capítulos, cuyo texto quedaba englobado en la *Valeriana* en una rúbrica genérica, presente en el capítulo inicial de la *Estoria de Fernán González* (1511), enfocado desde el rey: «*Capítulo diez y siete, del rey don Ramiro Segundo y de las grandes cosas que en su tiempo acaescieron y de cómo mandó sacar los ojos a su hermano don Alonso y a tres sobrinos suyos y de las cosas que en su tiempo el conde Fernán Gonçález fizo*» (Moya, ed. 1999: 147). El capítulo VIII ocupa seis líneas, lo que nos permite deducir que esta nueva *dispositio* no obedece a su extensión. Con algún breve paréntesis, Fernán González protagoniza la mayoría de estos nuevos segmentos, cuyas rúbricas mencionan al héroe para mayor claridad.

Las únicas excepciones corresponden a los capítulos II y VIII, este último reflejo de una historiografía previa basada en los diferentes reinados. Incluso se subdivide un proceso formalmente distinto como los capítulos IV y V, relativos al desafío previo y al desarrollo de la batalla entre Fernán González y Sancho de Navarra. Su partición recalca la escrupulosa observancia de unas normas caballerescas y jurídicas que establecen la necesidad del reto previo antes del combate; sin embargo, no se reitera el mismo sistema en el cap. XVI, en el que las palabras continúan con la confrontación posterior sin separación alguna, en un segmento de transición en el que la habitual unidad temática se supedita a la temporal.

La división novedosa destaca e individualiza los orígenes de algunos monasterios (cap. II), pero especialmente el de Arlanza en el episodio del jabalí, de raigambre folclórica y hagiográfica (cap. III). Por otro lado, se especifican los combates, por lo que quedan singularizados en sus títulos y adquieren una mayor importancia, subrayada por la indicación de la posición social de los adversarios. Como en otros textos, las nuevas segmentaciones editoriales contribuían al didactismo, al placer, al recuerdo, favorecidas por una discursividad narrativa cuyos rumbos se recalcan mediante las rúbricas; pero además, los nuevos sesgos de la *Estoria de Fernán González* acrecientan su exaltación religiosa y guerrera, en consonancia con su contenido, portada y resumen inicial. La *dispositio* resalta sus ejes constructivos, orienta la lectura y selecciona los valores que interesa propagar.

Desde una perspectiva textual, en el taller editorial realizaron mínimos cambios respecto a la *Valeriana*, variaciones lingüísticas, gráficas, fonéticas, morfológicas, sintácticas y las que novedosamente Fernández-Ordóñez agrupa como variaciones discursivas (2002: 119 y ss.).

Como muestra destacaré solo unos ejemplos más reiterados o un poco más singulares sin detallar todas las modificaciones (en primer lugar, remito a la *Valeriana* y en segundo lugar a la *Estoria de Fernán González* de 1511): «muncho» (sistemáticamente) / «mucho»; «avía» / «había»; eliminación de la f-, «fasta» / «hasta», «fabló» / «habló», etc.; «andudieron» / «anduvieron»; «amas» / «ambas»; «só» / «soy»; «enante» / «ante»; «cabsa» / «causa»; «recabdo» / «recado». Son constantes los cambios de timbres vocálicos en las átonas, «siguía» / «seguía»; «certeficada» / «certificada»; «pudía» / «podía»; «entinción» / «intención»; «dizían» / «dezían».

En otro nivel, de forma ocasional aparece «ell agua», cambiada por «el agua», y también se produce una variación de género en el artículo antepuesto a palabra que comienza por vocal, «el injuria» / «la injuria», y en el sustantivo «la infante» / «la infanta». Se prefiere la forma diptongada frente a la evolución habitual de la *Valeriana*: «novecientos»/ «nuevecientos». Como sucede también en la *Crónica popular del Cid*, el original y ocasional «onorablemente» es sustituido por «honradamente», del mismo modo que el más culto y bastante habitual en la época «difícile» se sustituye por «difícil». Se reiteran los cambios preposicionales, que tienden a las construcciones que han prevalecido después: «començaron fuir» / «començaron a huir», «enbiase dezir» / «embiasse a dezir», «en ver su» / «en ver a su». Se modifican siempre las terminaciones verbales en *-íe* por *-ía*, empleadas las primeras ocasionalmente por Valera (Cacho, 2002: 347), un 4,26% en *-íe* frente al 95,74% en *-ía*: «avíe» / «havía», «comeríe» / «comería», «ayudaríe» / «ayudaría», mientras que solo me he encontrado la pérdida de la -d- intervocálica en la segunda persona del plural en una única ocasión: «estaes» / «estáis».

De las variaciones discursivas, solo elegiré la inclusión del sujeto «E (él) alçando los ojos vio», y las numerosas supresiones de los ilativos. Su reiterado empleo caracteriza el discurso oral, y adquiere plenitud de significado en la elocución al vincularse a su sentido y curva melódica. «Estas estructuras con *e* aparecen en la expresión espontánea de cartas o testimonios notariales, y también, en lo que, siguiendo a Peter Koch (1993), puede llamarse "oralidad elaborada"; es decir, el discurso escrito destinado a la lectura de un público inmerso en la cultura oral» (Orduna, 2001: 1), como sería el caso que nos ocupa. Desde esta óptica, podríamos entender la supresión de estos enlaces como uno de los efectos suscitados por el paso del manuscrito al impreso, que coincide diacrónicamente con la disminución, no desaparición, de su empleo durante los siglos XVI y XVII. Lingüísticamente se ha actualizado el texto, lo que con otras obras permitiría fijar las modificaciones que se producen entre 1482 y 1511, en una misma ciudad, Sevilla, pero en dos imprentas diferentes, que a su vez pueden trabajar con operarios con hábitos diferenciados.

ERRORES Y CAMBIOS SIGNIFICATIVOS

Algunas posibles confusiones mecánicas están causadas por la similitud gráfica de las voces usadas, pero varias afectan de forma significativa a su contenido y podrían tener valor filiativo. Una de las más destacadas corresponde al lugar a donde el rey don Ramiro fue en romería, donde enfermó, preludio de su muerte posterior. En la *Valeriana* se trasladó a

«Sant Salvador de Oviedo» (Moya, 2009: 154), uno de los enclaves más importantes de la peregrinación medieval por sus abundantes y prestigiadas reliquias del mismo modo que por su situación estratégica en el Camino de Santiago.[3] En la *Primera crónica general* alfonsí la romería se sitúa en Oviedo —«Empos esto fuesse pora Ouiedo en romeria et adolescio» (1955: II, cap. 702, p. 407)—, si bien en la *Cronica geral de Espanha de 1344* la muerte y el enterramiento suceden respectivamente en Oviedo y «na igreja de Sam Salvador» (1954: vol. II, 259, p. 414), por confusión con la homónima iglesia leonesa.

El dato lo toma Valera de la versión amplia del *Toledano romanzado*: «e después desto fue a sant Salvador de Oviedo en romería. E enfermó alli e truxéronlo a León» (BNE, ms. 9559, fol. 123v). Por el contrario, en la *Estoria de Fernán González* (1511) se convierte «en Sant Salvador de Olmedo» (a^6v) (511), con la salvedad de que en la mayoría de los textos posteriores que he consultado figura su localización exacta, Oviedo, como sucede en Burgos, 1516, Toledo, 1526, Burgos, 1526, Alcalá, 1562, Toledo, 1566. Por el contrario, en la impresión de Bruselas (1588) perdura «Olmedo», dato que permite afirmar que su filiación no depende de ninguna de las ediciones que habían corregido el error, por otra parte fácilmente subsanable.

Los otros dos casos afectan a confusiones de ciertas cifras, fenómeno frecuente entre las variantes medievales, aunque sus diferencias resultan significativas y propician una nueva orientación del episodio. Así, en la *Valeriana,* tras la incursión de García de Navarra en territorio castellano, fue vencido por Fernán González, quien lo llevó a Burgos y «púsolo en fierros, en los quales estuvo treze meses» (Moya, ed. 2009: 158), la misma duración que figura, por ejemplo, en la *Primera crónica general* (1955: vol. I, cap. 713, p. 416). Ahora bien, la *Crónica geral de Espanha de 1344* (1961: vol. III, cap. CCCXLIX, p. 82), del mismo modo que la traducción castellana (BNE, ms. 10814, fol. 142r y Biblioteca de Palacio, ms. II, 875), leen tres meses, cifra que pasa a los impresos de la *Crónica de Fernán González* (Burgos, Juan de Junta, 1537 y 1546), un proceso que ha podido originarse de forma independiente en ambas tradiciones. Las diferencias resultan fácilmente explicables, pero tienen un alcance que va más allá de la equivocación por cuanto, según el texto, el prisionero es el hermano de doña Sancha, la mujer de Fernán González, quien le solicita que lo libere a pesar de las reticencias del Conde. En este contexto, haber estado en prisión tres o trece meses resulta un detalle significativo, pero la errónea lectura de tres mantenida en las ediciones consultadas resalta la magnanimidad, caballerosidad y cortesía de Fernán González.

En sentido contrario, en la batalla con los moros tras el episodio del jabalí, con la confianza en el vaticinio del fraile Pelayo, el Conde debe enfrentarse a un adversario temible por el número de sus combatientes y por sus infernales ruidos bélicos: «E era tan poca su gente en comparación de los moros que avía cinco para uno. Y traían los moros muchas trompetas y añafiles y tambores y fazían tan gran roído que parescía que allí venía el mundo todo» (a^3v)

[3] Allí se localizaba la anécdota que contaba la presencia del Cid y de Fernán González antes de su milagrosa intervención nada menos que en la batalla de las Navas de Tolosa (Ramos, 2011); se sobreentiende que visitaron el lugar por sus famosas reliquias.

(505). En el fragmento se aúnan dos motivos complementarios, el del mayor número de adversarios y el del intenso ruido que hacen, de modo que el héroe castellano parece enfrentarse a un ejército infernal e invencible. Ahora bien, la relación de cinco a uno resulta singular, pues en el mismo episodio de la *Valeriana* la proporción con los adversarios es de ciento a uno (Moya, ed. 2009: 150); no obstante, en la *Estoria del fecho de los godos,* que le sirve de referente, es de mil a uno (Moya, ed. 2009: 150), idéntica a la de la segunda versión castellana de la *Crónica geral de 1344*, y a la crónica posterior de 1537 y 1546 «y en dezir la verdad bien avía mil moros para un christiano» (Burgos, Juan de Junta, 1546, a^5r), quizás el originario. En la transmisión, la proporción ha descendido de forma progresiva —mil a uno, cien a uno y cinco a uno—, producto también de confusiones mecánicas, quedando reducida a unas cifras no más veraces pero sí más creíbles, sin tener en cuenta que el episodio estaba configurado desde una confrontación gigantesca, imposible, en la que se reflejaba la condición milagrosa de la batalla, justificativa de la fundación de San Pedro de Arlanza.

SU CONEXIÓN CON LA «HISTORIA DE LOS SIETE INFANTES DE LARA»: LA RECONSTRUCCIÓN DEL PASADO

La *Estoria de Fernán González* conjuntamente con la *Historia de los siete infantes de Lara* gozó de un extraordinario éxito durante el siglo XVI, reflejado al menos en 17 diferentes ediciones, de algunas de las cuales se conserva un único ejemplar (1525 y 1547), o solo alusiones fiables (1509), lo que implica que se han debido de perder unas cuantas más de las que no nos consta ninguna referencia (Griffin, 2013: 684):

> 1) Sevilla: Jacobo Cromberger, 1509, 8 de marzo; 2) Toledo: [Sucesor de Pedro Hagenbach], 1511, 11 de enero; 3) Burgos: Fadrique Biel de Basilea, 1516, 4 de febrero; 4) Sevilla: Jacobo Cromberger, 1525; 5) Toledo: s. i., 1526; 6) Burgos: Viuda de Alonso de Melgar, 1526, 13 de junio; 7) Burgos: Juan de Junta, 1530; 8) Sevilla: Dominico de Robertis, 1542; 9) Salamanca: Juan de Junta, 1546; 10) Salamanca: Juan de Junta, 1547; 11) Toledo: Juan de Ayala, 1547; 12) Burgos: Juan de Junta, 1554; 13) Burgos: Felipe de Junta, 1562; 14) Toledo: Miguel Ferrer, 1566; 15) Alcalá de Henares: s. i., 1584; 16) Bruselas: Juan Mommaerte, 1588; 17) Sevilla: Alonso de la Barrera, 1595.

La sucesión de Fernán González y los infantes de Lara se imponía por su cronología según los datos de la *Crónica geral de 1344* (Moya, ed. 2009: 165), subyacentes en buena parte de los textos. El último capítulo de la *Estoria de Fernán González* (1511) alude a las desgracias sufridas por la familia de los infantes como coetáneas:

> Y en tiempo deste rey don Ramiro casó en Burgos doña Lambra con Ruy Velazques, por cuya causa murieron los siete infantes de Lara y con ellos Nuño Salido, su ayo, y otros muchos cavalleros de Castilla. Y después los vengó un hermano suyo bastardo llamado don Mudarra Gonçález, que hovo su padre, Gonçalo Gustos, en una mora estando cativo en Córdova, el qual mató a Ruy Velazques y quemó a doña Lambra (cap. XXII, 1511, b^4r) (524).

El dato no obedece a ningún excurso, ni a ninguna técnica anticipativa de lo que iba a contarse después: procede de la *Crónica abreviada de España* de Valera. La alusión incitaba a detallar este esbozo, procedimiento usual en historiografía medieval, habituada a completar referencias con nuevos datos. Desde esta óptica, la *Leyenda de los siete infantes* resultaba la perfecta continuación del dato cronístico apuntado, al que se le concedía la suficiente entidad como para figurar de forma autónoma. Dada la escasa extensión del relato, permitía complementar la breve edición, distribuida en dos obras que en su conjunto ocupaban 20 hojas sin numerar, divididas en tres cuadernos $a^8b^8c^4$ (Martín Abad, 1999: 18), de las que la *Estoria de Fernán González* ocupa las 12 primeras. Desde un punto de vista argumental, si Fernán González había sufrido numerosos incidentes de apresamientos y rescates novelescos en los que la familia desempeñaba un papel primordial, los hilos narrativos de los *Siete infantes* constituían un extraordinario y melodramático ejemplo de rivalidad y solidaridad linajista, que afectaba a los orígenes de importantes casas nobiliarias.

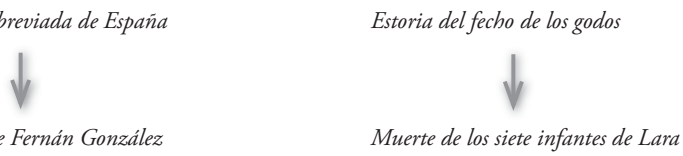
Había también razones complementarias, genealógicas, geográficas y monásticas para que se hubieran unido. La primera documentación histórica de Fernán González lo sitúa en el 929, visitando y colmando de favores a los monasterios del condado de Lara junto a su madre y su hermano Ramiro. «La Castille est alors régie par Fernán Ansúrez, Fernán González, n'étant que comte de Lara» (Cotrait, 1977: 258-259). Según las fuentes del siglo X, Lara constituye el centro geográfico del linaje condal de Fernán González, su tierra predilecta y patrimonial (Menéndez Pidal, 1992: 422), si bien desde el siglo XI al XIII el predominio del lugar decayó en beneficio de la «paralela elevación de Salas» (Escalona, 2000: 171). De acuerdo con la propuesta de este crítico, el *Poema de Fernán González* y *La leyenda de los infantes de Lara* habrían llegado hasta el taller alfonsí gracias a la intermediación del monasterio de Arlanza (Escalona, 2000: 166).

Tras su separación de León, desde la segunda mitad del siglo XII se revisó el pasado histórico de Castilla, en cuyas nuevas formulaciones desempeñó un papel relevante el monasterio de San Pedro. Ciertas tradiciones legendarias lo pretendían situar «en el centro de los procesos históricos en los que se basaba la nueva identidad política castellana, incluyendo la reformulación de sus propios orígenes, al postular, con el apoyo de la falsificación documental, una ficticia fundación por Fernán González» (Azcárate *et alii*, 2006: 360). En el siglo XIII, al reunificarse los reinos, otros monasterios como San Millán de la Cogolla y Santo Domingo de Silos intentaron disputar a Arlanza su figura, recurriendo a la reinvención de sus orígenes y a difundir los discursos adecuados e incluso falsear documentos (Azcárate *et alii*, 2006: 360).

Procesos similares se producen en otros grandes centros benedictinos, Sahagún, Oña, Cardeña, además de los citados de Arlanza, San Millán de la Cogolla y Silos, en donde se esforzaron en la elaboración de una memoria histórica a su medida. Para lograr sus objetivos, se apoyaban en crónicas y leyendas, ensalzaban determinadas advocaciones, creaban itinerarios de peregrinación, así como ampliaban o falsificaban privilegios anteriores, con

el propósito de asegurar el señorío de cada cenobio. «La conciencia de pertenencia a un espacio político y, más aún, a una región histórica dentro de aquel, se fue afirmando no solo desde los diplomas. También se hizo desde las fuentes literarias» (García de Cortázar, 2003: 30). Entre ellas debemos incluir las de los personajes mencionados (Cid, Fernán González, infantes de Lara), relacionados, según épocas, con uno o más monasterios, con las consiguientes rivalidades: Cid (Cardeña), Fernán González (Arlanza y San Millán) e infantes de Lara (Arlanza y San Millán).

Ahora bien, la *Historia de los siete infantes de Lara* tenía distinto origen que la *Estoria de Fernán González*. Esta última procedía de la *Crónica abreviada de España*, mientras que la primera, de acuerdo con Menéndez Pidal, «coincide con la de nuestra *Estoria del fecho de los godos*» (Catalán, 1992: 244, n. 64). Sus hipotextos podrían representarse con el siguiente esquema:



Por otra parte, la trayectoria editorial de esta versión de la *Estoria de Fernán González* no termina con las 17 ediciones señaladas: se incluye también en *Ruy Díaz. Summa de las corónicas de los muy valientes y esforçados cavalleros castellanos el Cid Ruy Díaz de Bivar y el conde Fernán González*, Alcalá de Henares, Sebastián Martínez, 1562. La xilografía inicial se ha modificado, como bien analizó Lucía Megías ya en 1997 (2007: 124-127), y también se reitera en el volumen por cuanto se incluye en la portada del *Fernán González*. Su mayor tamaño, ahora en folio, y su división en dos columnas aproxima la obra a los libros de caballerías y a las crónicas impresas en el siglo XVI. En consecuencia, se ha tratado de dignificar la edición, en la que la crónica cidiana ocupa 39 fols., mientras que la de Fernán González solo 8, numerados de forma independiente. Con la salvedad de variantes lingüísticas como las analizadas antes y la adaptación del *incipit* al eliminar la *Muerte de los siete infantes*, el texto impreso es idéntico al de las otras ediciones, sin que en ningún caso traten de reescribirlo. Como muestra copiaré su comienzo y su final (entre paréntesis indico las variantes de la edición de 1511):

> El rey don Ramiro segundo començó a reinar en el año del Señor de novecientos (nuevecientos) y un años (fol. 1v)[4] (501).
>
> E los que escaparon de la enfermedad murieron a manos de los christianos, por manera (de guisa) que apenas uvo (ovo) quien llevasse (levase) las nuevas a su tierra, y no dize la crónica (corónica) dónde ni cómo murió este rey (fol. 8r) (525).

[4] Las diversas ediciones difieren en la continuación: «y reinó diecinueve años» (Toledo, 1511, Burgos, 1526, Toledo, 1547, Bruselas, 1588); *Summa de las corónicas*, Alcalá, 1562: omite; Toledo, 1566: «y reinó XX años»; Sevilla, 1596: «y reinó veinte años».

En esta continuidad del pasado, la reescritura ha sido mínima por lo que algunos textos escritos en plena Edad Media continuaban editándose con sus correspondientes actualizaciones lingüísticas hasta principios del XVII. Pero ni siquiera las nuevas segmentaciones editoriales del texto de 1511 llegaron a consolidarse, en movimientos discontinuos. Las crónicas de Fernán González impresas años más tarde (Burgos, Juan de Junta, 1536 y 1549) suprimieron toda la capitulación, por haber utilizado un manuscrito que carecía de ella. Al fin y al cabo, nos encontramos ante unos productos comerciales repetitivos. Pero si se publicaban es porque se vendían (pronto dejaron de hacerlo), lo que implica la subsistencia de unos códigos estéticos, culturales e ideológicos que seguían perdurando desde la Edad Media hasta el siglo XVI. Las nuevas y más importantes creaciones cidianas tendían a la variación sobre una misma temática (Egido, 1979), pero algunos productos editoriales de otro guerrero medieval como Fernán González reflejaban su inmovilismo textual, estético, ideológico, cultural y comercial.

BIBLIOGRAFÍA

Azcárate Aguilar-Amat, Pilar, Julio Escalona Monge, Cristina Jular Pérez-Alfaro y Miguel Larrañaga Zulueta (2006), «Volver a nacer: historia e identidad en los monasterios de Arlanza, San Millán y Silos (siglos XII-XIII)», *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales*, 29, 359-394.

Baranda, Nieves, ed. (1995), «*La crónica del noble cavallero el conde Fernán Gonçales, con la muerte de los siete infantes de Lara*», en *Historias caballerescas del siglo XVI,* vol. I, Madrid, Turner, 497-543.

Baranda, Nieves (1999), «*Estoria del Noble Cauallero el Conde Fernán González con la Muerte de los Siete Infantes de Lara*», en Julián Martín Abad (coord.), *Un volumen facticio de raros post-incunables españoles*, Toledo, Antonio Pareja, 40-61.

Cacho Blecua, Juan Manuel (2002), «Texto, grabados y configuración genérica de la *Crónica Popular del Cid*», en Carlos Alvar, Georges Martin y Fernando Gómez Redondo, eds., *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas. Actas del Congreso Internacional «IX Centenario de la muerte del Cid», celebrado en la Univ. de Alcalá de Henares los días 19 y 20 de noviembre de 1999,* Alcalá de Henares, Universidad, 339-363.

Catalán, Diego (1992), *La Estoria de España de Alfonso X. Creación y evolución*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid / Fundación Ramón Menéndez Pidal.

Corfis, Ivy A., ed. (2011), «*La estoria del noble cauallero el conde Fernan Gonzalez con la muerte de los siete infantes de Lara*. Toledo, 11 enero 1511», *Tirant*, 14, 5-46.

Cotrait, René (1977), *Histoire et Poésie. Le comte Fernán González. Recherches sur la tradition gonzalienne dans l'historiographie et la littérature des origines au «Poema». Tome I. La genèse de la légende de Fernán González. Étude de la tradition gonzalienne dans*

l'historiographie castillane en langue latine de Sampiro à Rodrigo de Tolède, Grenoble, Imprimerie Allier.

Crónica geral de Espanha de 1344, ed. Luís Filipe Lindley Cintra, 4 vols., Lisboa, Academia Portuguesa da História [reimp. 3 primeros vols. Imprensa Nacional-Casa da Moeda], 1951-1990.

Egido, Aurora (1979), «Mito, géneros y estilos: el Cid barroco», *Boletín de la Real Academia Española*, 59, 218, 499-528.

Escalona Monge, Julio (2000), «Épica, crónicas y genealogías: en torno a la historicidad de la leyenda de los Infantes de Lara», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 23, 113-176.

Fernández-Ordóñez, Inés (2002), «Tras la *collatio* o cómo establecer correctamente el error textual», *La Corónica,* 30, 2, 105-180.

García de Cortázar, José Ángel (2003), «Monasterios románicos de Castilla y conservación de la memoria histórica», en *Monasterios románicos y producción artística,* Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María la Real; Centro de Estudios del Románico, pp. 9-34.

Griffin, Clive (1988), *The Crombergers of Seville: The History of a Printing and Merchant Dinasty*, Oxford, Clarendon Press.

Griffin, Clive (2013), «More Books from the Sixteenth Century Printed in Seville by the Cromberger Dynasty», *Bulletin of Spanish Studies*, 90, 4-5, 679-718.

Jardin, Jean-Pierre (2006), «Écriture et réécriture de l'histoire à l'époque des Trastamare: de la chronique au résumé», *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales*, 29, 83-101.

Lucía Megías, José Manuel (2007), «Las dos caras de un héroe: las *Crónicas* del Cid en la imprenta hispánica», en *El libro y sus públicos (Ensayos sobre la lectura coetánea)*, Madrid, Ollero y Ramos, 115-150.

Martín Abad, Julián (1999), «Un volumen facticio de la Biblioteca del Cigarral del Carmen, en Toledo», en Julián Martín Abad, coord., *Un volumen facticio de raros post-incunables españoles*, Toledo, Antonio Pareja, 12-27.

Menéndez Pidal, Ramón (1992), *La épica medieval española desde sus orígenes hasta su disolución en el Romancero*, ed. de Diego Catalán y María del Mar de Bustos, Madrid, Espasa-Calpe.

Moya García, Cristina (2009), *Edición y estudio de «La Valeriana» («Crónica abreviada de España» de mosén Diego de Valera)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Orduna, Germán (2001), «La textualidad oral del discurso narrativo en España e Hispanoamérica (ss. XIV-XVII)», en Germán Orduna *et alii*, *Estudios sobre la variación textual: prosa castellana de los siglos XIII a XVI*, Buenos Aires, SECRIT, 1-24.

Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289, ed. Ramón Menéndez Pidal con la colaboración de Antonio G. Solalinde, Manuel Muñoz Cortés y José Gómez Pérez, 2 vols., Madrid, Gredos, 1955.

Ramos, Rafael (2011), «El Cid y Fernán González en las Navas de Tolosa», en Lara Vilà (ed.), *Estudios sobre la tradición épica occidental (Edad Media y Renacimiento),* Madrid-Bellaterra, Seminario de Poética del Renacimiento, Universitat Autònoma de Barcelona, Universidad Carlos III de Madrid, ed. Caronte, 53-63.

Vaquero, Mercedes, ed. (1987), Gonzalo de Arredondo, *Vida rimada de Fernán González*, Exeter, University of Exeter.

Vivancos, Miguel C. (2015), «Arlanza y el conde Fernán González en la época de los Reyes Católicos: de héroe a santo», en *El monasterio de San Pedro de Arlanza, cuna de Castilla*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 223-246.

Yepes, Fray Antonio de, *Crónica general de la orden de San Benito*, ed. fray Justo Pérez de Urbel, 3 vols., Madrid, Atlas, 1959-1960.

PICCOLOMINI FUENTE DE LOPE: LA HISTORIA DE LUCRECIA Y MIRENO DE *EL PEREGRINO EN SU PATRIA*

María Pilar Cuartero Sancho

La figura de Eneas Silvio Piccolomini (papa Pío II) no requiere de ninguna presentación; tampoco su *Historia de duobus amantibus*, verdadero *best seller* del Renacimiento. Compuesta en 1444 y publicada en 1472,[1] tuvo una treintena larga de ediciones impresas entre esa fecha y mediados del siglo XVI,[2] además de las numerosas copias manuscritas que parecen haber circulado, no solo hasta la *editio princeps*, sino también después de ella. Tuvo traducción a diversas lenguas: italiano, francés, inglés, alemán, y, por supuesto, español. La traducción castellana es anónima, y su primera edición se cree que es de Salamanca, 1495, a la que siguieron otras tres de Sevilla, Jacobo Cromberger, 1512, 1524 y 1530.[3]

Un posible influjo de la *Historia de duobus amantibus* en obras españolas del siglo XV, como *La Celestina*, ha sido advertido hace tiempo.[4] Estas páginas, con las que quiero contribuir al merecidísimo homenaje a la profesora Aurora Egido, pretenden demostrar no un posible influjo, sino un seguro influjo de la *Historia de duobus amantibus* en Lope de Vega, concretamente en la historia de Lucrecia y Mireno de *El peregrino en su patria*.[5]

En el análisis que voy a llevar a cabo, espero que se vea en todo momento la maestría y el ingenio con los que Lope realiza la *aemulatio* de la novela de Piccolomini en la historia de Lucrecia y Mireno. Debo decir para empezar que creo que Lope utilizó directamente el texto latino de la *Historia de duobus amantibus*, aunque pudiera ayudarse de la traducción castellana para la lectura en conjunto de la obra o para algún pasaje concreto.

La lectura de ambos relatos establece una diferencia obvia: la extensión, que, a su vez, inevitablemente, supone supresión de contenido. La brevedad de la historia de Lope elimina la amplia parte dedicada en la de Piccolomini a la reproducción de cartas de los amantes

[1] Véase Tieghem (1944: 232).

[2] Véase Whinnom (1982: 245).

[3] Nota preliminar de Agustín G. de Amezúa a la edición facsímil del ejemplar de la edición de Sevilla, 1512, de la Biblioteca Nacional, realizada por la Real Academia Española en 1952.

[4] Véase Whinnom (1982: 250 y ss.).

[5] A pesar de que en la bibliografía de Lope que he consultado (incluida la reciente edición de *El peregrino en su patria* de J. González Barrera, de 2016, por la que cito) no he encontrado referencia alguna a la fuente de Piccolomini, si alguien hubiera señalado con anterioridad algo de lo que paso a estudiar, me considero deudora suya.

y a la narración detallada de sus encuentros y avatares, omitiendo asimismo la incidencia argumental del caballero húngaro llamado Pacoro. Tanta exclusión tiene su pequeña compensación en la acertada creación por parte de Lope de un personaje decisivo en su trama: Erifila.

Dejadas de lado estas diferencias, las coincidencias entre una y otra historias, debidas a la pluma de Lope, son muchas. Para empezar, en ambos casos la historia se cuenta en forma coloquial: los dos narradores la refieren dirigiéndose a un interlocutor; Piccolomini por carta a su amigo Mariano Sozzimi, y Everardo, que además es partícipe de la historia, al peregrino. Igualmente, los hechos son reales, según los respectivos narradores: Piccolomini le dice a su amigo: «*nec Troianos aut Babylonis, sed nostrae urbis amores audies*» (860),[6] y Everardo informa al peregrino del motivo de su propia prisión: «Tomó la mano el dueño de la casa, aunque él perdonara el serlo, y rogado del peregrino que le refiriese de su prisión la causa, comenzó así» (173).[7]

Cuestión reveladora es, por otra parte, el nombre de los personajes. El matrimonio de la historia de Piccolomini lo forman Lucrecia y Menelao; el de la lopesca, Lucrecia y Telémaco. Lope ha cambiado, pues, el nombre de Menelao por el de Telémaco, o sea, el de un personaje homérico por el de otro igualmente homérico.

El amante de Lucrecia del relato latino se llama Eurílalo, es decir, lleva el nombre del joven compañero de Eneas, amigo inseparable de Niso, que interviene con él en la carrera pedestre de los juegos fúnebres en honor de Anquises (Virgilio, *Aeneis*: V, 295 y ss.) y con él muere a manos de los rútulos en su salida nocturna del campamento troyano para buscar a Eneas (Virgilio, *Aeneis*: IX, 176-449).

El amante de Lucrecia del relato castellano se llama Mireno, nombre que, por las razones que enseguida aduciré, corresponde al de Miseno; es decir, Lope ha cambiado el nombre de Eurílalo por el de otro personaje virgiliano (Virgilio, *Aeneis*: VI, 162-184 y 212-235). Compañero de Héctor, a la muerte de este, Miseno se unió a Eneas y le acompañó en su viaje como trompetista que enardecía con su toque a los guerreros. Cuando la flota estaba fondeada en Cumas, Miseno desafió a los dioses con el sonido de su trompeta. Tritón lo cogió por sorpresa y lo arrojó al mar, donde se ahogó. Su túmulo funerario dio nombre al cabo Miseno. Lope ha convertido por rotacismo en *r* la *s* latina (en latín conservada porque el nombre es griego), y así *Misenus* ha pasado a ser Mireno. Creo que es lo que ha hecho, porque dos circunstancias del Miseno virgiliano concurren en Mireno: Tritón, celoso (en su caso por la rivalidad musical), coge por sorpresa a Miseno: «*aemulus exceptum Triton*» (173), como Telémaco a Mireno: «y con mal prevenida defensa salía Mireno a su encuentro»

[6] Cito por la edición de 1981 de *Novelle del Quattocento* preparada por Giuseppe G. Ferrero y Maria Luisa Doglio, donde la *Historia de duobus amantibus* figura en apéndice como *Lettera a Mariano Sozzini*, acompañada de traducción italiana. Normalizo el latín conforme al latín culto.

[7] Cito por la edición de *El peregrino en su patria* de J. González Barrera (2016). En la parte de texto del relato de Everardo hay algunas erratas que subsano con la de J. B. Avalle Arce (1973).

(181), y, sobre todo, Miseno muerto es incesantemente llorado por los troyanos y por Eneas, como Mireno lo es por Everardo: «*Ergo omnes magno circum clamore fremebant / praecipue pius Aeneas*» (175-176), «*Non minus interea Misenum in litore Teucri / flebant*» (212-213), «*Fit gemitus*» (220), «en las lágrimas que ahora corren por mi rostro echarás de ver cuál fue en tal ocasión mi sentimiento» (182), «a cuya historia pongo fin con estas lágrimas que siempre ofrezco a su memoria» (183), «Mas Bruto airado en su mortal destierro, / sangre del homicida y propia en llanto / ofrece al luto de su negro entierro» (183).

Queda patente con lo dicho el juego lopesco de seguir a Piccolomini cambiando el nombre de uno de los protagonistas por el de otro personaje homérico, y el del otro protagonista por el de otro personaje virgiliano. Obsérvese, además, que el nombre de Eurílalo no deja de estar presente en la historia de Lucrecia y Mireno, porque, mediante un escondido anagrama, Lope lo ha convertido en Aurelio, el nombre del amigo de Mireno y Everardo.

Establecidas estas referencias preliminares, voy a seguir en su orden el texto de Lope (uniendo pasajes, cuando lo requieran el tema o el argumento), para que se vea el arte con el que va plasmando, podríamos decir que en forma de clave, el relato de Piccolomini.

«Casó en un lugar pequeño no lejos de esta ciudad famosa, un varón noble llamado Telémaco, con una dama gallarda no tan casta como la romana Lucrecia, aunque de su mismo nombre» (173-174). La «ciudad famosa» sabemos que es Barcelona. El «lugar pequeño» podría haberlo puesto Lope recordando Siena, que es donde se desarrolla la *Historia de duobus amantibus*, cuando estuvo allí el emperador Segismundo: «*Vrbem Senam, unde tibi et mihi origo est, intranti Sigismundo Caesari quot honores impensi fuerint, iam ubique vulgatum est*» (862). El «varón noble llamado Telémaco» suple a Menelao, quien pertenecía al linaje de los Camilos y, además, era rico: «*in familia Camillorum Menelao praediviti nupta [Lucretia]*» (862). El calificativo de Lucrecia como «dama gallarda» equivale, dentro de su generalidad a algunos de los de la Lucrecia sienesa: «*Praecipuo tamen inter eas [quattuor maritas] nitore Lucretia fulsit adolescentula*» (862), «*eximia qua omnibus praestas venustatis gratia*» (Eurílalo en su primera carta a Lucrecia, 882). Con el otro calificativo, «no tan casta como la romana Lucrecia, aunque de su mismo nombre», que repetirá en el Epitafio final, sin olvidar la reminiscencia de la Lucrecia romana (de la presencia del relato clásico de Tito Livio me ocuparé más tarde), Lope alude, sobre todo, a la Lucrecia sienesa, cuya entrega a su amor por Eurílalo es absoluta desde el momento en que lo ve, primero en pensamiento (aunque finja castidad en la primera carta a Eurílalo, 884) y, luego, en consumación física (si bien hay un ligero amago de resistencia en su primer encuentro con Eurílalo, 914).

«Fue fama que a su disgusto, y no debió de ser falsa, pues por los efectos lo dio a entender a todos bastantemente» (174). En la *Historia de duobus amantibus* es la propia Lucrecia la que declara ese matrimonio contra su voluntad. Lo hace en confesión a Eurílalo en su primer encuentro: «*ne maritus quidem, si rite maritum appello, qui mihi invite datus est et in quem nunquam animus consensit meus*» (908). Previamente a esa manifestación, el Piccolomini narrador y la propia Lucrecia en soliloquio evidencian aborrecimiento al marido: «*maritam obliviscitur, virum odit*», «*viro carere quam potiri malo*» (868).

«La melancolía crecía, sus galas mostraban una flojedad como en las rosas cuando la virtud de la rama se va cansando» (174). Así le había ocurrido a la Lucrecia sienesa en la ausencia de Eurílalo, cuando este va a Roma: «*Lucretia interim domi manere, fenestras claudere, maestas induere vestes, nusquam exire statuit*» (900), y, por supuesto, en la partida final de Eurílalo: «*vestes aureas purpureasque et omnem laetitiae reclusit ornatun pullisque tunicis usa*» (956).

«Esforzábase Telémaco a divertirla, porque no pareciese a quien la comunicaba que aquella tristeza procedía de defectos suyos […]. Hacíale ricos vestidos, llevábala al mar, a los jardines y recreaciones, pero como estas cosas no bastasen, dio en traer a su casa conversaciones» (174). A la Lucrecia lopesca Telémaco le hacía «ricos vestidos», con lo que se asemeja a la sienesa: «*Vestes illi multiplices erant*» (864), pero la coincidencia significativa está en el intento del marido de alegrarla mediante unas «recreaciones» que no consiguen el resultado buscado, de la misma manera que con ningún entretenimiento ni placer habían logrado devolverle la alegría a Lucrecia tras la marcha definitiva de Eurílalo: «*nullis facetiis, nullo gaudio nullisque unquam iocis in laetitiam potuit revocari*» (956).

«Entre los caballeros mozos que a este ejercicio honesto, que lo fuera si el apetito no tuviera tantos ojos, se juntaban, íbamos un amigo mío y yo» (174). Esas «conversaciones», a las que asistían el narrador y su amigo Mireno, dan lugar a que los presentes miren a Lucrecia, como el César y su séquito, entre cuyos caballeros estaba Eurílalo, miraban a la Lucrecia sienesa: «*Hanc [Lucretiam] Caesar, hanc ceteri commendabant intuebanturque. Quocunque illa vertebatur eo et oculi sequebantur astantium […] Vnus tamen inter omnes plus equo in illam ferebatur Eurialus, Francho*» (864).

Llegados a este punto, voy a unir cuatro pasajes, los dos primeros de la prótasis del relato que estamos viendo, y los otros dos de la subtrama Telémaco-Erifila: «puso los ojos [Mireno] hasta entonces ocupados en la hermosura de otra mujer de menos calidad que Lucrecia, aunque no de menos partes para ser querida, en los honestos suyos, que con mirarle con más cuidado que a los otros por ventura le había incitado» (174), «después que se vio admitido [Mireno] en sus ojos de Lucrecia, evidente indicio de que lo estaba en el alma» (175), «Erifila se puso en ocasión que Telémaco la mirase. Telémaco miró a Erifila y vio en ella una gallarda mujer que no le miraba con pocos tiernos ojos, porque cuando quieren engañar hacen de la vista cebo y de la blandura anzuelo» (179), «Rindióse Telémaco, aunque amaba a Lucrecia, persuadido de los ojos y belleza de Erifila, que tanto más le provocaban cuanto más deseaban hacerle engaño» (179).

Es obvio que la unión de pasajes se debe a que comparten el tópico de los ojos como vehículo del amor, que Lope pudo leer, entre otros varios lugares, en Apuleyo, *Metamorphoses*, X, 3, 5, y, sobre todo, en Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofont*e, I, 4, 4, y I, 9, 3-5.[8] Pero el tema estaba muy presente en la *Historia de duobus amantibus*, y tres de los textos de Lope

[8] Recuérdese, además, el adagio clásico, recogido por Erasmo, *Adagia*, I, II, 79, «*Ex aspectu nascitur amor*» y el refrán «El amor entra por los ojos» (Francisco del Rosal, *La razón de algunos refranes*, Alfabeto tercero, p. 43).

concuerdan con los de la novela de Piccolomini. En esta el poder de los ojos de la Lucrecia sienesa se pone de manifiesto constantemente desde el principio (862, 864, 882, 888, 912), y es fundamental el papel desempeñado por los ojos en el amor de Lucrecia y Eurílalo: «*Hi nusquam se prius viderant ne fama cognoverant. Hic Francho illa Etrusca fuit nec linguae commercium intercessit, sed oculis tantum res acta est cun alter alteri placuisset*» (866), y, sobre todo, el engaño de los ojos de las mujeres sienesas sirve de justificación a Eurílalo, en su confesión a Pándalo de su amor por Lucrecia: «*Putabam ego feminas vestras, quod oculis monstrant, in corde sentire, sed inescant homines vestrae maritae, non amant. Hinc deceptus sum. Credidi namque amatum me Lucretiae fore, dum me luminibus intuebatur placidis coepique contra diligere nec tam elegantem dominam dignam putavi, cui vices non redderentur amoris*» (932). Con estas palabras de Eurílalo coinciden los textos de Lope a que me refería. En primer lugar, aunque Lope lo haga en forma aseverativa, el «después que se vio admitido [Mireno] en sus ojos de Lucrecia, evidente indicio de que lo estaba en el alma», se corresponde con «*Putabam ego feminas vestras, quod oculis monstrant, in corde sentire*» y con «*Credidi namque amatum me Lucretiae fore, dum me luminibus intuebatur placidis*». En segundo lugar, tanto «porque cuando quieren engañar hacen de la vista cebo y de la blandura anzuelo», como «persuadido de los ojos y belleza de Erifila, que tanto más le provocaban cuanto más deseaban hacerle engaño», se ajustan a la contundente conclusión de Eurílalo: «*sed inescant homines vestrae maritae, non aman*». Obsérvese, en particular: «*inescant homines*» / «hacen de la vista cebo y de la blandura anzuelo».

«No dejé en historia divina y humana ejemplo de los que hasta entonces hubiesen llegado a mi noticia que no le refiriese, exagerándole los daños que han procedido de empresas semejantes» (175), «y contándole el servicio que le había hecho, volví a rogarle y conjurarle dejase en aquel estado el peligroso suceso que esperaba si le proseguía» (177). El papel disuasor del loco amor que Everardo asume en Lope para con Mireno —como vemos, en dos ocasiones, en el comienzo de la relación de Mireno con Lucrecia y después del episodio de la escala—, en la *Historia de duobus aamantibus* lo hacía con Lucrecia Sosias, en la larga conversación que mantiene con ella, cuando Lucrecia le confiesa su amor por Eurílalo (872-878), y sabemos, muy avanzada la historia, que Lucrecia también había sido reprendida por Pándalo (938). Pero el tema era recurrente en la novela de Piccolomini en la persona del propio Eurílalo: se amonesta a sí mismo intentando convencerse de su locura (878), se lamenta de ella, cuando está en su escondite por la llegada inesperada de Menelao (908-910), vuelve a recriminarse por el peligro al que se ha expuesto, al contársela a Acates (916), y siente el mayor de los temores cuando está expuesto a ser descubierto con Lucrecia desvanecida en sus brazos (944).

«No era [Aurelio] tan considerado como yo, porque preciándose de muy hombre, era precipitado en todo género de peligro que le pareciese gusto de su amigo sin considerar el fin» (175-176). Aurelio, el amigo común de Everardo y Mireno, presenta una actitud equivalente a la de Niso, uno de los amigos de Eurílalo (nombre comprensible por lo señalado antes de la pareja Niso-Eurílalo de la *Aeneis* virgiliana), que es el amigo experto en lides amorosas, que le proporciona la alcahueta para llevar la primera carta a Lucrecia y más adelante el lugar

desde el que hablarle, en definitiva, el amigo que busca satisfacer los deseos del amigo: «*Nisus huic [Eurialo] fidus comes erat, harum rerum calidus msgister*» (880), «*Nisus Euriali fidus comes, dum anxius amici causae favet*» (900).

«Los vi poner una escala a la ventana de una torre, que sobre el jardín de Telémaco descubría en el mar una espaciosa vista. Aguardé a que [Mireno] subiese […] sentí ruido y en poco espacio vi bajar a Mireno por la escala […] sentí que alguna criada había desatado la escala y que ella dio en el suelo. Arremetí adonde sentí el golpe y, recogiéndola como pude, me puse detrás de una esquina» (176), «se hablaban los dos en aquella huerta, donde él entraba con una escala de cuerda que le guardaba Aurelio […] Preguntele yo entonces qué la había hecho, y díjome que de haberla dejado había procedido el advertimiento de Telémaco. Saquela yo a esta sazón» (177). Es cierto que el uso de una escala para la cita de los amantes es tópico, pero Lope es posible que tuviera presente el deseo de Eurílalo de acceder a la ventana de Lucrecia por medio de una escala, en la primera ocasión en que consiguen hablarse (desde el lugar que les ha proporcionado Niso: Eurílalo en una taberna situada frente a la recámara de Lucrecia, y esta en su ventana), aunque le disuadan de hacerlo los temores de Lucrecia «*—Tune hic ades —inquit Lucretia— o mi Euriale, iam te alloqui possum, utinam et amplecti valerem. —At istuc —ait Eurialus— non magno conatu faciam, scalam huc admovebo. Tu obsera thalamum, amoris nostri gaudia nimirum distulimus. —Cave, mi Euriale, si me vis salvam*» (902).

«Admirado Mireno y como fuera de sí me confesó[9] entonces lo que pasaba y cómo, rendida Lucrecia a sus papeles, paseos y servicios, le había hecho dueño de su libertad, entregándole el mal guardado tesoro de los cien ojos de Telémaco» (177). Mediante esta escueta narración, Lope resume casi la primera mitad de la *Historia de duobus amantibus*. Con «sus papeles», es decir, las cartas que Mireno habría escrito a su Lucrecia, hace claro paralelo con las de Eurílalo a Lucrecia (siempre contestadas por esta), no solo las reproducidas en el texto, sino las otras muchas intercambiadas: «*Post hanc plures epistolae missae utrinque sunt*» (896). Los «paseos», por su parte, equivalen a los que continuamente daba Eurílalo por delante de la ventana de Lucrecia, ya que la casa de esta estaba situada entre el palacio imperial y la casa de Eurílalo (870): «*Intuens igitur Eurialum quam saepe transeuntem Lucretia nec ardorem compescere potens*» (872). Los imprecisos «servicios» pueden pasar al rango de tópico, pero «le había hecho dueño de su libertad» es en esencia la última carta de Lucrecia a Eurílalo (de la primera parte de la novela), en la que se rinde a su amor, y en la que, entre otras cosas, le dice: «*Vicisti iamque sum tua*» (896). Y, finalmente, en «el mal guardado tesoro de los cien ojos de Telémaco» se esconde la afirmación de Piccolomini, a propósito de los muchos guardianes que custodiaban a Lucrecia, de que «*Nec tam diligenter bovem Iunonis Argus custodivit, quam Menelaus iusserat observari Lucretiam*» (898). No hay que olvidar, además, el rendimiento que al tema de Argos le saca Lope en el relato.

[9] Por evidente error, en el texto «contestó»

«Prometiome enmienda y que se ausentaría de Barcelona. Animé este propósito, porque verdaderamente no hay cosa que tanto eclipse la voluntad como tierra en medio» (177). Lope conocía bien —y lo muestra en la justificación— los *Remedia amoris* ovidianos, cuyo verso 214 recomienda: «*I procul et longas carpere perge vias*». Pero hay que tener en cuenta que Euríalo también se había planteado ausentarse de Siena (así se lo dice a Pándalo): «*Possem forsitan ego me compescere, si hinc abirem, quod, quanquam mihi esset gravissimum, facerem tamen vestrae faniliae gratia, si hoc putarem ex usu*» (934).

«Y ella [Erifila] a quererle con mayor gusto, porque tras unos celos se esfuerza amor desatinadamente, fuera de que en Mireno concurrían amables partes, porque era de lindo talle, de alto ingenio, de liberal condición, de noble sangre, airoso a pie y a caballo, y en cualquiera militar ejercicio señalado entre todos. En lo que toca a su rostro mira ese retrato donde te aseguro que el pintor no fue poeta ni añadió a la verdad colores retóricos» (178). La descripción y etopeya de Mireno, que se retrasa en el relato de Everardo hasta la marcha de Lucrecia y la vuelta de Mireno a sus amores con Erifila, tienen todos los puntos en común con las que Piccolomini hace de Euríalo, cuando lo presenta en el comienzo de la acción, y cuando, ante el primer encuentro de los amantes, apostrofa al amor, que va a convertir a Euríalo en un porteador de trigo: «*quem [Eurialum] nec amori forma nec divitiae reddebant ineptum. Duorum et triginta annorum erat, non eminentis staturae, sed laetae grataeque habitudinis, illustribus oculis, malis ad gratiam tumescentibus, ceteris membris non sine quadam maiestate decoris staturae correspondentibus […] Hic, quia domi abundabat et propter amicitiam Caesaris magna munera recipiebat […] Tum equi tales illi erant, quales in fabulis est ad Troiam venisse Mennonis*» (864-866), «*Tu virum primatem, Caesari acceptissimum, divitiis affluentem, aetate maturum, imbutum litteris, prudentia clarum eo perducis, ut posita purpura saccum induat*» (906).

Euríalo y Mireno despiertan amor: «*quem nec amori forma nec divitiae reddebant ineptum*», «fuera de que en Mireno concurrían amables partes». Y esa cualidad de su respectivo protagonista tanto Piccolomini como Lope la reiteran: «*Nihil huic [Eurialo] ad excitandum illum blandum animi calorem magnamque mentis vim, quem vocant amorem, praeter otium deerat*» (866), «por ser tales las partes de su amante» (183, al final de la historia, al disculpar a Lucrecia por su amor).

Luego Lope da un rasgo físico de Mireno, «era de lindo talle», donde se plasma claramente el «*non eminentis staturae, sed laetae grataeque habitudinis*» de Euríalo, aunque Piccolomini lo completase señalando la armonía de sus miembros, proporcionados a su estatura: «*ceteris membris non sine quadam maiestate decoris staturae correspondentibus*». Mireno era «de noble sangre». Huelga decir hasta qué punto lo era Euríalo, que, además, era rico por su estrecha amistad con el emperador: «*quia domi abundabat et propter amicitiam Caesaris magna munera recipiebat*». Su condición de noble y de cercanía al emperador se pone de manifiesto en varias ocasiones, por ejemplo, en las palabras de la alcahueta, cuando le presenta su carta a Lucrecia, al calificar a Euríalo como «*tota caesarea nobilior et potentior curia*» (882), o de él mismo ante Pándalo: «*Quid si me domi nobilem atque potentem Lucretia sequi statuat?*»

(936). Al final del relato, en la ceremonia de coronación del emperador, este lo nombra caballero y le regala espuelas de oro (954). Mireno era, además, «de alto ingenio», cualidad que se corresponde en parte con la condición de culto y prudente de Eurílalo: «*imbutum litteris, prudentia clarum*», y en parte con su capacidad de gestión, ya que es a él a quien se encomienda ir a Roma a tratar con el papa los asuntos referentes a la coronación del emperador (900). La cualidad de Mireno «de liberal condición», la poseía igualmente Eurílalo, aunque no la refleje Piccolomini en ninguna de las dos semblanzas, sino que la desarrolle en la acción con su envío de joyas a Lucrecia (lo veremos más adelante).

En el resto de la etopeya de Mireno, «airoso a pie y a caballo, y en cualquiera militar ejercicio señalado entre todos», se engloba la conducta de destacado caballero de Eurílalo, anticipada en la indicación de la calidad de sus caballos: «*Tum equi tales illi erant, quales in fabulis est ad Troiam venisse Mennonis*». Solo en la edad y el rostro es imposible determinar paralelo alguno, porque Lope omite la primera (Eurílalo sabemos que tenía treinta y dos años, y por tanto «*aetate maturum*») y difumina el segundo: «En lo que toca a su rostro mira ese retrato donde te aseguro que el pintor no fue poeta ni añadió a la verdad colores retóricos», cuando de Eurílalo sabíamos que era de ojos luminosos y pronta sonrisa: «*illustribus oculis, malis ad gratiam tumescentibus*».

«O porque sea verdad lo que Nerón decía, que pocos hombres son castos, sino que unos lo encubren mejor que otros» (179). Lope ofrece aquí una referencia clásica, de la que no da la fuente, pero que corresponde a Suetonio, *Nero*, 29.[10] Ahora bien, da la casualidad de que el tema aparecía en la *Historia de duobus amantibus,* en dos ocasiones; la primera, aplicado a las mujeres, y la segunda, con carácter general. A propósito de la dificultad de Eurílalo y Lucrecia para encontrarse, por la cantidad de guardianes que Menelao tiene en torno a Lucrecia, Piccolomini censura la vigilancia a la que los maridos italianos someten a sus esposas, vigilancia que de nada sirve si la esposa no es casta por propia voluntad, y que lo único que consigue es que sea más cauta: «*Nisi suapte casta sit mulier, frustra maritus nititur ponere seram. Cohibe. Sed quis custodiet ipsos custodes? Cauta est et ab illis incipit uxor*» (898). Cuando Sosias se decide a ayudar a Lucrecia y Eurílalo, reflexiona consigo mismo qué poca diferencia hay entre no obrar mal y hacerlo de forma que no se sepa, y concluye: «*ille castior habetur qui cautius agit*» (904).

La altura del relato de Everardo a que hemos llegado nos conduce a examinar la presencia del relato de Lucrecia de Tito Livio en la *Historia de duobus amantibus* y en la historia de Lucrecia y Mireno, es decir, vamos a ver cómo Piccolomini y Lope acuden los dos al texto latino clásico, aunque en pasajes diferentes.

[10] Hay que advertir que Nerón se refería a la sodomía y diversos vicios, lo que hace pensar que Lope conocía la cita por algún repertorio o por la vía oral, y no por lectura de Suetonio, en cuyo contexto se ve el sentido real de las palabras de Nerón. Lo que sí conocería con seguridad Lope es el refrán «Si no eres casto, sé cauto», que recogen Horozco, *Teatro*: n.º 2843; y Correas, *Vocabulario*: 280a.

En la *Historia de duobus amantibus*, Lucrecia, con el trasfondo de Tito Livio, I, 58, 10-11, para coaccionar a Sosias, que se opone a ayudarle, dice estar decidida a darse muerte como la Lucrecia clásica para ser incluso más honesta que ella, puesto que evitará cometer el delito: «*Decretum est —ait Lucretia— mori. Admissum scelus Collatini uxor gladio vindicavit. Ego honestius morte praeveniam committendum*» (876), y en la misma idea de que se dará muerte, si no puede estar con Eurílo, inciden hablando de ella, tanto Eurílo como Pándalo en su larga conversación (934 y 936-938, respectivamente). Además, en la primera cita, cuando Eurílo llega a la cámara de Lucrecia la encuentra ocupada en una labor, en su caso, de seda: «*Lucretiam serico intentam videt*» (906), y así se presenta a la vista de Menelao y Berto, cuando entran, porque, tras esconder a Eurílo y abrir la puerta, «*ad sericum redit*» (908), es decir, como la Lucrecia romana a la que su marido y sus acompañantes hallan «*nocte sera deditam lanae*» (I, 57, 9). Y, por último, en ese ligero amago de resistencia por parte de Lucrecia a consumar su amor con Eurílo, al que me he referido antes (914), hay un cierto eco de la verdadera resistencia de la Lucrecia romana a su violador (I, 58, 3-5). Debo añadir la alusión a la Lucrecia romana de la última carta de Eurílo al final de la novela: «*Nomen habes tum pulcherrinae tum pudicissimae mulieris*» (950).

Lope, por su parte, además de la indicación inicial «no tan casta como la romana Lucrecia, aunque de su mismo nombre», sigue el texto de Livio en dos ocasiones en la catástasis de la historia de Erifila. Primero recuerda los elogios de la Lucrecia romana por parte de su esposo Colatino ante los compañeros, haciendo que se comporte de idéntica manera Telémaco ante Erifila: «*paucis id quiden horis posse sciri quantum ceteris praestat Lucretia sua*» (I, 57, 7), «principió diciéndole cuán honrada era Lucrecia, cuán virtuosa y cuán bien nacida, con grandes alabanzas de su recogimiento y del cuidado de Telémaco su marido, alabándose a sí mismo» (180). Luego, aplica a Telémaco para con Erifila la amenaza con la espada, en su caso daga, de Sexto Tarquino para con Lucrecia: «*stricto gladio, ad dormientem Lucretiam venit [Sex. Tarquinius] sinistraque manu mulieris pectore opresso*» (I, 58, 2), «Negando, en fin, Erifila, sacó [Telémaco] una daga y poniéndosela a los pechos le hizo decir el nombre de Mireno» (180). Finalmente, en el epitafio, aunque el referente sea Livio, Lope está siguiendo el texto de Piccolomini: «Aquí yace Lucrecia menos casta / que la de Roma, pero más hermosa» (183) recuerda el «*Nomen habes tum pulcherrinae tum pudicissimae mulieris*» que acabamos de ver.

«En confirmación de lo cual le envió una cadena con una rica joya» (181). Eurílo acompañaba sus cartas a Lucrecia, desde la segunda de ellas, con el envío de joyas: «*Cumque his litteris munera misit non solum materia sed opere etian pretiosa*» (886). Hay que decir que Lucrecia le correspondía en la misma medida, y que ambos se las intercambian por medio de una caña, con idéntica liberalidad, cuando se hablan, Lucrecia en su ventana y Eurílo en la taberna: «*Diu ex hoc loco tractus est sermo missaque hinc per arundinem sunt munera. Nec Eurialus in donis quam Lucretia liberalior fuit*» (902).

«No dormía Mireno tan seguro con Lucrecia que no guardase yo la puerta, aunque él me rogase que no lo hiciera. Dios sabe que algunas noches estuve allí sin su gusto, porque

me decía el alma[11] que corrían aquellas vidas peligro» (181). Everardo cumple la misión de Acates, el amigo prudente de Eurílalo (igualmente con nombre de esfera virgiliana), que le aconseja marcharse, cuando, en la tercera cita de los amantes, se va haciendo tarde y no llega la señal convenida para entrar en la casa de Lucrecia, y que se queda afuera montando guardia, cuando por fin Eurílalo entra: «*Achates extra in excubiis manssit*» (944).

«Y con solo un criado que le llevaba una alabarda llegó [Telémaco] a la cuadra donde ya sus pasos eran sentidos, y con mal prevenida defensa salía Mireno a su encuentro. No dudo que aunque desnudo se defendiera con la espada y rodela que embrazó medio dormido, si el contrario valiéndose de más seguras armas no le derribara de un arcabuzazo al suelo» (181). Es cierto que en la catástrofe de la acción nada tienen que ver la de la *Historia de duobus amntibus* y la del relato lopesco, aunque ambas sean luctuosas. No obstante, la trágica de la historia de Lope tiene en la muerte de Mireno el antecedente de la posible muerte del adúltero a manos del marido engañado, que contemplaba Eurílalo le podía haber ocurrido a él, si en el escondite de la habitación de Lucrecia lo hubiera descubierto Menelao: «*Quid autem, si me vir, dum scrinia versabat, latentem invenisset? Saeva est lex Iulia moechis. Exigit tamen dolor mariti maiores poenas quam lex ulla concesserit. Necat hic ferro, necat ille cruentis verberibus, quosdam moechos et mugilis intrat*» (916). Y a la ley amparando al marido vengador alude Everardo: «Prendieron cuantos hallaron y a mí como a matador sin causa de Telémaco, que para lo que hizo en las leyes del mundo la tuvo tan grande» (182).

«Y derribadas las puertas entramos dentro, ya él [Telémaco] tenía echadas en tierra las de un camarín donde Lucrecia desnuda se había escondido» (181-182). No parece imprescindible decir que Lucrecia estaba desnuda, por eso considero que Lope está pensando en la protagonista del relato humanístico. En efecto, el cuerpo de la Lucrecia sienesa, cuya belleza inicialmente solo se presenta intuida (864), es descrito sensualmente en el primer encuentro de los amantes (912-914) en la confidencia que sobre ese encuentro le hace Eurílalo a Acates (918), y en el último encuentro de los amantes narrado (946). En la confidencia a Acates, Eurílalo, que asegura que no fue tan hermosa como Lucrecia la reina de Lidia, la esposa de Candaules, y que entiende que este la mostrara desnuda a Giges (recuérdese Heródoto, I, 8-9), desearía poder mostrar a Acates a Lucrecia desnuda: «*Non tam Candaulis regis Lidiae formosa uxor fuit quam ista est. Non miror illum voluisse nudam coniugem socio demonstrare, ut plenius sumeret gaudium. Ego quoque itidem facerem; si facultas esset, Lucretiam tibi nudam ostenderem*» (918).

«Con esto quedaron la mísera Lucrecia y el malogrado Mireno en inmortal reposo, y ella en mi imaginación no digna de vitupetio, por ser tales las partes de su amante y por la fuerza que el amor hace en los más libres, como significó bien Ovidio por Atlanta: *Ninguna fue más áspera que Atlanta, / y se rindió a los méritos de un hombre*» (183). En el amor como justificación para disculpar a Lucrecia, dentro del tópico, Everardo parece estar recordando lo dicho por Piccolomini al concluir el retrato de Eurílalo: «*magnamque mentis vim, quem vocant*

[11] En el texto, por evidente errata, «ama».

amorem» (866), pero, sobre todo, las palabras de Eurílalo a Pándalo al solicitar su ayuda para encontrarse con Lucrecia: «*Tu scis mortale genus, quam in amorem sit pronum, seu virtutis est seu vitii; late patet ista calamitas, nec cor est, si modo carneum est, quod amoris non aliquando sentiat stimulos. Scis, quia nec sanctissimum David, nec sapientissimum Salomonem nec Sansonem fortissimum ista passio dimisit immunem*» (930). Obsérvese que lo que eran ejemplos bíblicos en Piccolomini ha pasado a ser un ejemplo clásico en Lope.[12] Pero considérese igualmente que el ejemplo de Lope es Atalanta, porque quiere justificar a Lucrecia, que es mujer, como Piccolomini citaba a David, Salomón y Sansón, porque es Eurílalo quien pretende su propia justificación. Es decir, la *variatio* de Lope consiste propiamente en cambiar el personaje de la historia al que se quiere disculpar. Añadiré, además, que el adjetivo «mísera», con el que califica a Lucrecia, es el que la Lucrecia sienesa se daba a sí misma: «*me miseram*» (896).

Ha terminado el relato de Everardo y lo van a hacer igualmente estas páginas, en la seguridad de haber demostrado con ellas que, en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, el Humanismo latino no está presente solo en la cita erudita de humanistas, sino también en una lograda recreación de la que fue en el tiempo la primera novela humanística, la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini.

BIBLIOGRAFÍA

Apuleyo, *Metamorphoseon libri XI (Asinus aureus)*, ed. R. Helm, Leipzig, Bibliotheca Teubneriana, 1913.

Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*. Longo, *Dafnis y Cloe*, Jámblico, *Babiloníacas*, introducciones, traducciones y notas de M. Brioso Sánchez y E. Crespo Güemes, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 56), 1982.

Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. L. Combet, Burdeos, Institut d'Études Ibériques, 1967.

Erasmo de Rotterdam, D., *Adagiorum veterum collectanea* [1500-1536]: *Opera omnia*, II, Leiden, P. Vender, 1703.

Heródoto, *Historias*, introducción, versión, notas y comentarios de A. Ramírez Trejo, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, 3 vols.

Horozco, Sebastián de, *Teatro universal de proverbios*, ed. José Luis Alonso Hernández, Groningen, Universidad de Groningen; Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986.

Livio, Tito, *Ab urbe condita*, Oxford, Bibliotheca Oxoniensis, 1964-1974, 5 vols.

[12] Ovidio, *Ars amatoria*, II, 185-186.

Ovidio Nasón, P., *Ars amatoria*: *Arte de amar. Remedios del amor*, ed. R. Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.

Piccolomini, Eneas Silvio, *Historia muy verdadera de dos amantes, Euríalo franco y Lucrecia senesa* (Sevilla, 1512), facsímil de la Real Academia Española, Madrid (Castalia, Valencia), con una nota preliminar de Agustín G. de Amezúa, 1952.

Piccolomini, Eneas Silvio, *Historia de duobus amantibus* (*Lettera a Mariano Sozzin)*, en *Novelle del Quattocento*, a cura di Giuseppe G. Ferrero e Maria Luisa Doglio, Turín, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1981.

Rosal, Francisco del, *La razón de algunos refranes*, ed. B. Bussel Thompson, Londres, Tamesis Books, 1976.

Suetonio Tranquilo, C., *De Vita duodecim Caesarum*: *Vida de los doce Césares*, ed. M. Bassols de Climent, Barcelona, Alma Mater, 1964-1970, 4 vols.

Tieghem, P. Van (1944), *La littérature latine de la Renaissance*, París, Librairie E. Droz.

Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. J. B. Avalle Arce, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 55), 1973.

Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. J. González Barrera, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 774), 2016.

Virgilio Marón, P., *Aeneis*: *Énéide*, ed. H. Goelzer, A. Bellessort (I), R. Durand y A. Bellessort (II), París, Les Belles Lettres, 1956-1964, 2 vols.

Whinnom, Keith (1982), «The *Historia de duobus amantibus* of Aeneas Sylvius Piccolomini (Pope Pius II) and the development of spanish golden-age fiction», en R. B. Tate, ed., *Essays on narrative fiction in the Iberian Peninsula In honour of Frank Pierce*, Oxford, Dolphin, 243-255.

PATRONES CRÍTICOS DE LASTANOSA, AMIGO DE GRACIÁN

Fermín Gil Encabo

Lastanosa «no es igual a sí mismo a lo largo del tiempo, precisamente por obra de quienes lo han estudiado».[1] Así se cerraba el 14 de diciembre de 2006, cuando fue expuesto públicamente en el Instituto de Estudios Altoaragoneses, el pórtico del panorama crítico de cuatro siglos de información sobre el amigo de Gracián. El enfoque diacrónico elegido para vertebrar el estado de la cuestión buscaba eludir los rituales de las conmemoraciones (pues no procedía de una improvisación ni la proponía) y sobre todo quería evitar ofrecer una imagen única y «objetiva» por muy actualizada que fuera, ya que se trataba de no repetir el fenómeno de un Lastanosa aparentemente completo y definitivo, que, justo, era lo advertido en todas las fases propuestas para la revisión de los estudios lastanosinos.

En vida del protagonista, se producen intervenciones suyas indirectas a la manera de los preliminares del *Monumento de los santos mártires Justo y Pastor* (1644) donde Andrés de Uztarroz difunde lo más sustancial de la información sobre los antepasados del prócer oscense, convertido en salvaguardia de las glorias locales. El cronista sustituye la actitud notarial por la amistad testimonial en la descripción en verso (1647) del palacio, los jardines y las colecciones de Vincencio como proyección de su figura emparejada con coleccionistas allende las fronteras. El acceso a la fama en textos literarios de alcance universal implica un elaborado sesgo ético al ser tratado como elemento ficticio por Gracián. Si la objetividad resulta más que problemática en la exultante *Relación* de 1658, el tono y la estrategia se sutilizan con la intervención formal de Lastanosa en la *Narración* de 1662. El año en que muere ofrece su imagen oficial a través de la pluma de Vidania: aureola militar, cívica y política; prestigio cultural cimentado en el coleccionismo y el mecenazgo artístico-literario; reputación de interesado por las novedades técnicas y científicas.

Pasado casi un siglo, las dos obras publicadas del propio Lastanosa permiten a Latassa presentarlo en 1799 como numismático tras el arqueo antibarroco. La distancia crítica de la actualización de Gómez Uriel en 1885 sedimenta los aspectos a modo de entrada enciclopédica: antepasados, formación, familia, cargos, propiedades y colecciones, intereses y habilida-

[1] Gil Encabo (2008: 195). Esta referencia bibliográfica es, por defecto, a la que se remite para todos los detalles aquí no especificados y para las fuentes en ella consignadas. Añádase la información documental y bibliográfica de la web del Instituto de Estudios Altoaragoneses dedicada a Lastanosa <http://www.lastanosa.com/> y la de los proyectos de investigación sobre Gracián dirigidos por Aurora Egido en el último de los cuales («Baltasar Gracián y la cultura de su tiempo») se inscribe este artículo: Gracián Virtual <http://www.unizar.es/gracianvirtual/>.

des, devoción, obras y mecenazgo artístico-cultural. La entusiasta recuperación de manuscritos con Carderera y el pergeño en 1876, por Ximénez de Embún, de los círculos intelectuales aragoneses con la fuerte presencia de Andrés de Uztarroz parecerían haber anunciado la invención del Lastanosa más conocido del siglo XX: el inevitablemente vinculado a Gracián en una simbiosis tan funcional como limitadora del complejo mundo que ambos poseen por separado. Nacida de los estudios de Coster sobre Gracián, con el que en parte se identifica al interpretarlo perseguido por su orden y cuya creatividad explica en gran medida gracias a la protección de Lastanosa, la idea se radicaliza en Del Arco cuando presenta al mecenas como gloria local por su condición de factor necesario hasta el punto de la coautoría, especialmente tras la publicación por el francés en 1912 del manuscrito *Las tres cosas…*, fechado en 1639, que lleva a establecer correspondencias entre la riqueza del prócer y la calidad del escritor y, como implícito en la lógica de la imagen de protector y protegido interdependientes, a establecer la identificación directa del Salastano de *El Criticón* con Lastanosa.

La esencial dependencia y la exclusividad del mecenazgo no son defendibles desde las reacciones nacionalistas antipersecución de Gracián —así, la de López Landa en 1926— y especialmente desde las contrapruebas de sus contextos formativos y culturales gracias a Batllori en 1949. Complementariamente, tras la demostración (congreso dedicado a Gracián, Huesca, mayo de 2001) de que el manuscrito de 1639 es una falsificación, resulta insostenible otro de los pilares de la invención. No obstante, la simplificación en que esta se basa resulta tan efectiva que no es inusual su pervivencia larvada junto a extemporáneas defensas explícitas.

Es difícil no percibir ciertas pautas cuando el recorrido histórico por las imágenes de riqueza, poder y prestigio relativas a Lastanosa deja al descubierto que, como era previsible, estas se deben en gran medida al contexto socio-cultural si no es a los condicionantes personales. Lo abultado de las evidencias hace que, junto a la reseña de los hallazgos materiales, las novedades documentales y los avances interpretativos, deba adoptarse una perspectiva dilatada y centrar la atención en algunas rutinas críticas que revelan un uso de la información al margen de su evolución.

La mínima distancia del decenio transcurrido desde la celebración del cuarto centenario del nacimiento de Lastanosa en 2007 ya permite apreciar la relevancia de sus aportaciones tanto recordando convocatorias previas (el curso dedicado a Gracián en 1922, el homenaje de 1958, el tercer centenario de la muerte de Lastanosa en 1981, la I Reunión de Filólogos Aragoneses en 1985, la exposición *Signos* de 1994, los cursos en torno a Lastanosa de 1994 y 1995, el congreso internacional de mayo de 2001…) como viendo sus frutos actuales.

Con iniciativa y organización institucional tres eventos fueron lo más relevante. La reunión sobre *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa*, celebrada en Zaragoza y Huesca, dedicaba tres intervenciones a Lastanosa: su contexto humanístico en Huesca, el artístico, centrado en Jusepe Martínez, y un estado de la cuestión de los estudios sobre el prócer. El acontecimiento de mayor repercusión pública fue la exposición «La pasión de

saber» (24-IV a 3-VI) con su cuidadísimo catálogo. Como actividad y publicación en la línea de lo realizado en 1994, el catálogo significa un desarrollo actualizado de planteamientos sistemáticos en la estela de Gómez Uriel: la visión de Lastanosa que proporciona es un todo coherente y armonizado al tiempo que oportunidad para la incursión especializada en los principales aspectos. De manera que, si a lo largo del tiempo se perciben los cambios en el perfil de Lastanosa, los convocados para colaborar en el catálogo proporcionan una rica visión complementaria basada en los núcleos de interés que se han ido asentando.

Sirven de marco al resto de los estudios un panorama social, económico y cultural oscense de la época trazado por Gómez Zorraquino, la llamada de atención sobre el foco cultural universitario además del círculo lastanosino, de la mano de Cuevas y el bosquejo biográfico de Lastanosa en que Garcés sintetiza la abundante información generada desde el catálogo de *Signos*. Las diecisiete colaboraciones combinan en distinto grado las precisiones sobre el contexto especializado donde situar a Lastanosa (la mayoría) y la aplicación al mejor conocimiento de este de lo más oportuno de ese contexto (a la manera de Aguiló, que expertiza el mobiliario). Excepto en los casos de innovaciones temáticas como las relativas a la cartografía (Hernando), los elementos asiáticos (Barlés) y alquimia (López), la tónica general es un crecimiento natural de la información que remite normalmente a los trabajos básicos de Gil Encabo sobre varios aspectos, de Gómez Zorraquino sobre la familia y la economía, de Garcés sobre los descendientes y las relaciones con la política y de Fontana sobre el patrimonio artístico-monumental y los jardines. No obstante, parecen inevitables ciertas lagunas y deficiencias en el flujo y en el trasvase de la información que afectan a la nivelación del punto de partida. Por contra, suele predominar una tendencia a abandonar los enfoques genéricos, tópicos y encomiásticos.

Frente a la exposición, la reunión científica «Lastanosa. Arte y ciencia en el Barroco» (Huesca, 29-V a 1-VI-2007), también organizada por el Instituto de Estudios Altoaragoneses, funciona, de hecho, de puertas adentro y sus actas podrían ser leídas en contraste global con el catálogo de aquella. Si la exposición y su catálogo respondían a la experiencia, la conferencia era un experimento con el pretexto del experimentalismo de Lastanosa, es decir, de sus intereses científicos. La novedad consistió en que el experimento no era *sobre* Lastanosa sino *con* los científicos convocados, mayoritariamente extranjeros y desconocedores del protagonista, a los que se entregó un lote controlado de documentos y se les pidió lo que pudieran aportar al conocimiento del prócer desde sus especialidades. En las sesiones se incluyeron dos trabajos del mundo de las letras (uno sobre los jardines, de Fontana, y otro sobre la biblioteca, de Garcés). Las conferencias fueron presididas por la ponencia inaugural de Egido sobre Gracián y Lastanosa a propósito de la cuestión clave que los vincula: Salastano no es un traslado directo de Lastanosa ni permite una lectura exclusiva ni unívoca. Las actas tuvieron dos versiones. En la inglesa se prescindió de estas tres representaciones de las humanidades y de los restantes tres españoles, que quedan como peaje para la celebración en España pero como lastre para la difusión fuera a pesar de que la contribución de Egido ya desde el título era de alcance más que internacional, universal. En las páginas preliminares figura una hábil

síntesis de lo aportado por otros citándolos formalmente que tiende a presentarse como ofrecida por primera vez en un desierto de investigaciones sobre Lastanosa y que, frente a la virginidad de los recién llegados al mundo de Lastanosa convocados al experimento, ha de entenderse como carta de presentación del grupo de control.

En cuanto a la manera, este patrón conceptual supone una novedad respecto a la trayectoria del «Proyecto Lastanosa». Por otra parte, si se prescinde de las aportaciones humanísticas, las pautas críticas advertidas en el catálogo aquí se escoran visiblemente hacia los parámetros del contexto especializado mediante el muestrario de referencias bibliográficas preceptivas de cada disciplina quizá porque los requisitos del experimento impiden el establecimiento del estado de la cuestión previo a toda posible aportación específica. Valga apuntar entre la mayoría que intenta yuxtaponer, parangonar o insertar a Lastanosa en su dominio científico, ejemplos de acierto (Portuondo señala al objeto dentro de la colección, a la función de los espejos, ubica a Lastanosa, interpreta los documentos; Slater glosa con brillantez ideas propias y ajenas) frente a otros en que resulta imposible ocultar el problema de base al proponer un «nuevo círculo lastanosino» justamente con los objetivos del «Proyecto Lastanosa» y al confundir este, propio del Instituto de Estudios Altoaragoneses, con un supuesto «Proyecto de Lastanosa», atribuido al prócer. Al lado, casos como el de la bocina de marfil, ítem que no deja de mencionarse desde Ricardo del Arco hasta la cubierta de la entrega inglesa y del que aquí se habla como por primera vez y, paradójicamente, como ejemplo de la prioridad del contexto sobre el ejemplar. Habiendo sido el origen de esta reunión un artículo sobre las actividades alquímicas de Lastanosa, su autor no escribe sobre ello en las actas sino sobre los contactos del prócer.

Al margen de la subjetiva distancia crítica que se pueda mantener del patrón que supone el experimento y de la objetividad con que se pueden aquilatar las escasísimas aportaciones nuevas al mejor conocimiento del mundo de Lastanosa contenidas en las actas exceptuando las de los humanistas, el paso de diez años, además de subsumir ambos distanciamientos en una razonable espera, prueba algo incontestable: tal siembra no ha producido frutos entre los convocados extranjeros.[2]

Respecto a la materia, otro experimento sobre alquimia: A propósito de la «cueva de cristal», uno de los prodigios de Lastanosa que Matheu echa en cara a Gracián haber olvidado mencionar en *El Criticón*, pudo barajarse la posibilidad de que aludiese a actividades alquímicas en su casa. Por supuesto que utilizaría instrumentos más modernos que la «alquitara de estaño para sacar aguardiente» heredada del abuelo a la hora de extraer aceites esenciales de la sección de plantas medicinales de su jardín, convenientemente guiado por la información de su biblioteca que contiene varios libros que tratan de «los milagros de la Química espagírica y hermética», asunto sobre el que el mismo Lastanosa había traducido del francés los *Elementos químicos*, de Béguin, y que al mostrarnos esos intereses lo revelan

[2] Así parece corroborarlo, entre otras fuentes, la consulta de los currículos oficiales de los extranjeros y la consulta realizada a Carlos Garcés (2016/08/09). Sobre esta reunión científica puede verse el trabajo de Cuevas (2013).

a caballo entre la creencia precientífica y la ciencia asentada en la razón. Y, aun cuando Matheu esté insinuando actividades alquímicas en casa de Lastanosa, se trata de prácticas autorizadas y fomentadas oficiosamente por Felipe II, como probó documentalmente René Taylor. En la *Relación* de 1658 (presumiendo de protagonismo en las fiestas), así como en la *Narración* de 1662 (justificando lo realizado en el laboratorio como altruismo) se insiste en las mismas actividades y a cargo del mismo experto, el «doctor don Natal Baronio, sacerdote napolitano de ilustre familia, vicario general del obispado de Policarpo, varón insigne», que pasa tres años en casa de Lastanosa y obtiene extractos de minerales, confecciona perlas y ha formado «la única y singular medicina de los reyes, del oro potable», es decir, la triaca maravillosa que también había salido de los laboratorios de El Escorial y de la que algo sabemos a propósito de la *Agricultura de jardines* de Gregorio de los Ríos. Resulta significativo que en la *Relación* una mano al parecer coetánea interpoló una C entre la I y la A, de manera que la doble lectura posible «quimia / química» nos permite simbolizar a un Lastanosa de 1658 no muy conocido y, sobre todo, paradigmático, como situado que se halla entre la acumulación museística kircheriana y los vislumbres del experimentalismo científico. Lo cual se corrobora en 1662 con la presencia en su biblioteca de las obras más próximas posibles al cartesianismo que el dogma permitía, por ejemplo, de algún atomista como Maignan que interesará a los novatores españoles. Los recelos ante posibles implicaciones heréticas de un Descartes, sumados a la imposibilidad de separar radicalmente el pensamiento mágico del científico en casos como el de Bacon —lo que se extendería de Galileo a Newton—, lejos de privar a la biblioteca de Lastanosa de un aire moderno, la ubican en la normalidad epocal.

Desvelando el experimento: todo lo contenido en el párrafo anterior está dicho en 1993, publicado de manera casi literal en 1994 y 1996, recordado en 2001 e inventariado en 2006. Aparentemente sin conocimiento de ello (ni, en general, de los estudios sobre Lastanosa y Gracián), en diciembre de 2002, López añade el testimonio de la estancia del enfermero Diego de Bercebal (hay que recordar que murió en 1707) en la casa de Lastanosa para aprender esas experiencias farmacéuticas. En las actas Rey añade a lo conocido sobre Lastanosa la identificación de algunos de los nombres relacionados con la alquimia que se citan en las fuentes de información clásicas sobre el prócer y precisiones técnicas y bibliográficas. Queda pendiente saber quiénes fueron exactamente Baronio y Locarni (suministrador de libros sobre química), localizar la traducción de Béguin, indagar cómo entra Lastanosa en contacto con el mundo del experimentalismo a través del laboratorio farmacéutico para que Baronio no sea una casualidad sino algo lógico dentro de un contexto y un proceso, en qué medida el paso de la alquimia a la farmacia pudo estar motivado por la pérdida de varios hijos y de su mujer (1644) y si, más que a la busca de prestigio, respondió a su responsabilidad como regidor del hospital de Huesca a la vista del sufrimiento y las muertes que la peste (1651-1652) causó en su ciudad. Y, puesto que Lastanosa confirma que aplica a la enfermería lo aprendido de Baronio («muy frecuentemente estoy socorriendo y mejorando la salud de mis amigos»), averiguar en qué consistía y qué consignaba el «cuadernillo» que dice que circulaba sobre ello.

La cuestión continuaría, por lo que toca a la historia de la farmacia, con el capítulo previo de la Facultad de Medicina de la Universidad de Huesca y sus prácticas en el hospital de la ciudad como reclaman los estudios de Cuevas (2013) al igual que los de Paúl sobre alquimia y filosofía natural en la misma institución y con el capítulo posterior de la relación con los médicos del círculo del bastardo Juan José de Austria como, siguiendo los estudios de Kalnein, muestra Garcés. En cuanto al interés de Lastanosa por la ciencia, el asunto de la «cueva de cristal», para cuya clave se manejó la hipótesis de la alquimia, ha encontrado (Gil Encabo, 2013) la más plausible que confirma la moderna mentalidad del prócer en 1648 al aproximarse a Bacon en el uso de la lógica para explicar como fruto de causas naturales las maravillas generalmente dadas por fraude y fabulación o remitidas a la intervención divina. Es más, apuntando a los *idola*, la actitud crítica le lleva a señalar la débil frontera existente entre observación y experimento al percibir que la realidad es modificada por el modo de mirar y por las palabras empleadas para nombrarla.

Si entre la información repetida y generada sobre Lastanosa o con su pretexto y tanto cuando se aventura un diagnóstico como cuando se admite la imposibilidad de ofrecerlo, la tónica es considerarlo a él y a lo que le afecta (su relación con la ciencia, el modelo de los jardines o la configuración de la biblioteca…) a caballo entre épocas, tendencias y modelos, la pauta complementaria a este carácter de «mixto» tiende a ser la de «normal» en los estudios posteriores al margen de las convocatorias conmemorativas. Así se advierte en los que escapan a lo que quizá pasadas unas décadas pueda explicarse como «burbuja Lastanosa». Es la directriz que vertebra trabajos más recientes como los de Fontana (2008), Gómez Zorraquino (2016), Garcés (Cuchí, 2012), entre los muy importantes y frecuentes de ellos mismos en la revista *Argensola* (los siguientes al número 115, de 2005, publicado a finales de 2006), así como los de Cuevas (2013, 2015) sobre el otro polo cultural oscense en torno a su universidad, puesto que no todo se debe a Lastanosa, y de Gil Encabo (2010) sobre coleccionismo de Lastanosa, normalizado y homologable con el de sus pares europeos.[3] El mantenimiento de una línea de investigación aplicada al prócer permite la ampliación del campo explorado, el aumento de los hallazgos, el perfilamiento de los contextos y, en definitiva, la repetida comprobación de que el caso de Lastanosa es homologable con los conocidos de su época. De manera que lo que inicialmente se tenía por excepcionalidad, es decir, su pretendida figura aislada en un supuesto yermo cultural ahora podría aplicarse a los casos de desconocimiento y de uso irregular de la información. Lastanosa debería ir quedando liberado de ciertas imágenes tópicas y determinados patrones críticos, a lo que incluso ayudaría ir prescindiendo de la antaño necesaria identificación como «patron of Gracián», que ahora recuerda una vinculación cierta pero limitadora.

[3] Algunos como los de Rallo, Aguilar y Naval siguen pautas que tendrán tratamiento específico en otro artículo.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Perdomo, María del Rosario (2012), «Simulacro y artificio en el jardín de Lastanosa: la *descripción* de 1639 y la poética del jardín», *Líneas*. Accesible en línea: <http://revues.univ-pau.fr/lineas/742>.

Cuchí Oterino, J. A., *et al*. (2012), «Vincencio Juan de Lastanosa y Lorenzo Agüesca: protoespeleólogos del siglo XVII en el Alto Aragón», en J. J. Durán y P. A. Robledo, eds,, *Las cuevas turísticas como activos económicos: conservación e innovación*, Madrid, Asociación de Cuevas Turísticas Españolas, 287-298. Accesible en línea: <http://plan.aragob.es/FBA.nsf/0/7F2C5C990B39658EC1257AA2002B30E0/$FILE/Vicencio%20Juan002.pdf>

Cuevas Subías, Pablo (2013), «Para un amplio estudio de la cultura oscense», *Tropelías*, 19, 415-426. Accesible en línea: <http://zaguan.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/613/656>.

Cuevas Subías, Pablo (2015), «La Huesca del mecenas Lastanosa y el *Arte de ingenio* de Baltasar Gracián», en José María Maestre Maestre *et al*., eds., *Humanismo y pervivencia del mundo clásico V. Homenaje al profesor Juan Gil,* Alcañiz, Instituto de Estudios Humanísticos; Madrid, CSIC; Cádiz, Universidad; Cáceres, Universidad de Extremadura; León, Universidad; Zaragoza, Universidad; Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 5 vols., vol. 5, 2477-2492.

Fontana Calvo, M.ª Celia (2008), *La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesc*a, Zaragoza, Gobierno de Aragón,

Gil Encabo, Fermín (2008), «Perfiles de Lastanosa, ciudadano de Huesca y mecenas de Gracián (Estado de la cuestión)», en Aurora Egido y José Enrique Laplana, eds., *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a la memoria de Domingo Ynduráin* [Actas de las Jornadas celebradas en Zaragoza y Huesca del 13 al 15 de diciembre de 2006], Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses; Institución Fernando el Católico, 193-252. Accesible en línea: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/57/11gil.pdf>.

Gil Encabo, Fermín (2010), «Del objeto prodigioso al prestigio literario. El coleccionismo pautado de Vincencio Juan de Lastanosa, mecenas de Gracián», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 40/1, 99-122. Accesible en línea: <www.unizar.es/gracianvirtual/ficheros/GilEncabo_ObjetoProdigiosoColeccionismoLastanosa.pdf>.

Gil Encabo, Fermín (2013), «Maravillas no forjadas: la "prodigiosa cueva" (Lastanosa), las "piedras extravagantísimas" (Uztarroz) y el "florido peñón" (Gracián)», en Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, dirs., *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* [Poitiers, 11-15 de julio de 2011], Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de Criticón, 13), 435-442. Accesible en línea: <http://www.unizar.es/gracianvirtual/ficheros/GilEncabo_MaravillasNoForjadas.pdf>

Gómez Zorraquino, José Ignacio (2016), *Patronazgo y clientelismo: instituciones y ministros reales en el Aragón de los siglos XVI y XVII*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Morte García, Camen, y Carlos Garcés Manau, eds. (2007), *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión de saber* [Catálogo de exposición, Palacio de Villahermosa y Diputación de Huesca, 24-IV a 3-VI-2007], Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.

Naval Mas, Antonio (2008), «Los dibujos del jardín de Lastanosa, en Huesca (siglo XVII)», *Boletín Museo e Instituto «Camón Aznar» de Ibercaja*, 102, 413-449.

Paúl Cajal, Sergio [en prensa], «Hermetismo, cábala, alquimia y filosofía natural en la Universidad de Huesca durante el Renacimiento», comunicación presentada en el VI Congreso Internacional de Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al profesor Eustaquio Sánchez Salor, Alcañiz, 19-24 de octubre de 2015.

Rallo Gruss, Asunción (2008), «Los prodigios de Salastano: de los *naturalia* y *artificilia* de la Antigüedad al jardín maravilloso en Gracián», en J. M. Maestre Maestre *et al.,* eds., *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, Alcañiz, Instituto de Estudios Humanísticos; Madrid, CSIC; Cáceres, Universidad de Extremadura; León, Universidad; Zaragoza, Universidad; Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 5 vols., IV.1, 375-398.

Rey-Bueno, Mar, and Miguel López-Pérez, eds. (2008), *The Gentleman, the Virtuoso, the Inquirer: Vincencio Juan de Lastanosa and the Art of Collecting in Early Modern Spain*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing. Accesible parcialmente en línea: <http://www.c-s-p.org/Flyers/9781847186485-sample.pdf>.

Rey Bueno, Mar, y Miguel López-Pérez, coords. (2011), *El inquiridor de maravillas. Prodigios, curiosidades y secretos de la naturaleza en la España de Vicencio Juan de Lastanosa. Actas de la Conferencia Internacional «Lastanosa: arte y ciencia en el Barroco» (Huesca, 29 de mayo a 2 de junio de 2007)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.

EL CAMPO DE MONTIEL COMO PARAJE MÁGICO EN EL SIGLO DE ORO

Luis Gómez Canseco

Para mi doña Aurora Egido,
que cometió el error de hacerme doctor,
y no de los que curan.

La presencia del Campo de Montiel en la literatura del Siglo de Oro no empieza ni termina en el *Quijote*, por mucho que Cervantes describiera aquel amanecer épico con el que el caballero imaginaba que habría de comenzar la narración de su historia: «"Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos…, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel". Y era la verdad que por él caminaba».[1] Sea como fuere, el Campo de Montiel era conocido y antiguo más que probablemente por los romances que narraban la muerte de don Pedro I el Cruel a manos de su hermano don Enrique de Trastámara y que don Quijote había de saber de carrerilla. De entre ellos acaso el más difundido fuera el que compiló Lorenzo de Sepúlveda en su *Cancionero de romances* de 1584:

Mas estando en Montïel
lo ha muerto esse su hermano,
don Henrrique se llamaua
y por rey se ha coronado.
Fue España muy alegre,
a Dios están alabando,
los que él biviendo eran tristes
con su muerte se han gozado.[2]

El episodio tuvo una larga vida literaria que pasa por el *Cancionero de Juan Fernández de Íxar* y se recoge de manera ejemplar en el «Regimiento de príncipes» de Gómez Manrique:

[1] Cervantes (*Quijote*, I, 2). Este artículo se enmarca en los proyectos de investigación MINECO FFI2012-32383 y PAIDI HUM-7875.

[2] Sepúlveda (*Cancionero*: 243).

Pues, sy vierdes que me arriedro
de vuestra genealosýa,
lea vuestra señorýa
la vyda del rey don Pedro
y muerte que Dyos le dio
por ser prínçipe crüel,
que sy con fierro mató,
con él mismo padeçió
en la vylla de Montiel.[3]

También la épica culta, con su gusto propio por lo profético y lo mágico, se hizo un eco muy singular del caso, y así, en *La Hispálica* de Luis Belmonte Bermúdez, se recuerda a «aquel Pedro con antojos ciego, / en el castillo de Montiel manchado / con sangre suya, porque así publique / que del imperio le despoja Enrique».[4] Por su parte, Bernardo de Balbuena incrustó una referencia explícita en el largo discurso que Malgesí dedica a la monarquía española en *El Bernardo*, de 1624:

Mas ya volved la vista a la otra parte
de aquellos campos de tejido acero,
a quien nombre dará el sangriento Marte
con timbre ilustre al siglo venidero:
Calatrava y Montiel, en quien, si el arte
de Merlín no se engaña, un rey severo,
que él allí llama tragadora arpía,
morirá a manos de su hermano un día.[5]

Los elementos trágicos y sobrenaturales se intensifican con la mención de «aquellos campos de tejido acero», con el uso del futuro para anunciar su vínculo con el «sangriento Marte» y la alusión del arte profético de Merlín. Más explícita es la presencia de lo mágico vinculada al Campo de Montiel en el discurso tercero, «Que trata de la Astrología que llaman judiciaria», dentro de la crónica en verso que Melchor Jufré del Águila compuso en 1630, *Compendio historial del descubrimiento y conquista del Reino de Chile*:

Y si cuando le dijo un judiciario
a nuestro rey don Pedro el Justiciero
que moriría en la Torre de la Estrella,
procurara saber cual esta era,
dijéranle sin duda era el castillo
de Montiel, y no entrara dél adentro
tan sin recelo, y sucediera acaso

[3] Manrique (*Cancionero*: 632).

[4] Belmonte (*La Hispálica*: 200).

[5] Balbuena (*El Bernardo*: 312).

conservar más la vida o tener muerte
menos atropellada y trabajosa.
Mas hasta que ya estuvo puesto en ella
y el rótulo leyó que lo decía,
no hizo del aviso caso alguno.[6]

El aviso al monarca para evitar el castillo de Montiel —identificado proféticamente como la «Torre de la Estrella»— se ofrece aquí como ejemplo de los que desechan arbitrariamente los augurios. El lado problemático de ese viaje a Montiel dejó su rastro incluso en el refrán: «La yda que hizo el rey don Pedro a Montiel», que Sebastián de Horozco glosó explicando que «se dize como por vía de maldición como quien dize "Vaya y nunca venga"», y apunta que su origen está en la batalla de Montiel y en la muerte del rey don Pedro a manos de su hermano don Enrique. Pero Horozco quiso subrayar la dimensión mágica que rodeó la muerte del rey y que se vinculó a una profecía de Merlín: «En las partes de Oçcidente entre los montes y la mar naçerá una ave negra comedora y robadora. E tal que todos los panales del mundo querrá recoger en sí e todo el oro del mundo querrá poner en su estómago. E después gormarlo ha e tornará atrás e no pereçerá luego por esta dolençia. E caérsele han las plumas péñolas. E secarle han las plumas al sol. E andará de puerta en puerta. E ninguno no lo querrá acoger. Eençerrarse ha en la selva. E morrá allí dos vezes: una al mundo y otra a Dios». Recuerda entonces que en la *Crónica del rey don Pedro* se afirma que esa profecía fue interpretada por el moro granadino Avenhatín, concluyendo que «la selva que allí dize era el castillo de Montiel que en otro tiempo siendo de moros se llamaba la selva. Por manera que en ella se encerró el rey don Pedro y allí murió de donde se dixo "La yda que hizo el rey don Pedro a Montiel"».[7]

En efecto, don Pero López de Ayala incluyó en su *Crónica del rey don Pedro* la consulta que este hizo a un sabio moro respecto a una profecía atribuida a Merlín. Si el moro Benahatin tuvo su correspondiente histórico en la persona de Lisan al-Din Muhammad lbn al-Jatib de Loja —que en verdad actuó en alguna ocasión como consejero de Pedro I—, las profecías de Merlín se habían convertido en un corpus abierto y un lugar común para la literatura medieval española de los siglos XIV y XV, que rebasaba con mucho el texto escrito por Godofredo de Monmouth.[8] Al tiempo, López de Ayala se sirvió del vaticinio para dar una dimensión portentosa a su muerte, pues es el sabio moro quien sitúa la selva aludida en el Campo de Montiel, que adquiere así un valor simbólico y trascendente:

> Dice otrosí, que se encerrará en la selva, e que morirá y dos veces. Rey, sabe que lo que a mí fue más grave e el mayor afán que en esto tomé fue por apurar el seso deste vocablo que dice «en la selva»; é para esto acarreé su enterpretación en esta guisa. Yo requerí los libros de las conquistas que pasaron fasta aquí entre las casas de Castilla e de Granada e de Benamarín, e por los libros de

[6] Jufré del Águila (*Compendio*: 281).

[7] Horozco (*Libro de los proverbios*: 462-463).

[8] Jardin (2010).

> los fechos más antiguos que ý pasaron fallé escrito que quando la tierra que llaman de Alcaraz en el tu señorío era poblada de los nuestros Moros, e después fue perdida e cobrada de los Christianos, que avía cerca della un castillo que a ese tiempo era llamado *Selva*, el qual fallé por estos mismos libros, que a esa sazón perdió este nombre que avía de Selva e fue llamado por otro nombre Montiel, e que agora es así nombrado. E si tú eres aquel Rey que la profecía dice que ha de ser ý encerrado luego, e esta es la selva e el lugar del encerramiento, segund que esta profecía pone e en él avrán de contescer estas muertes, e lo ál que la profecía dice Dios solo es dello sabidor, al qual pertenescen los tales secretos.[9]

La identificación se repite, a finales del siglo XV, en las *Bienandanzas e fortunas* de Lope García de Salazar: «E llegado açerca de Montiel, aquella que antiguamente fuera llamada Selva, que quiere dezir en latín monte…». El historiador detalla la muerte del rey a manos de su hermano: «… diole el rey don Enrique por el rostro con la daga un golpe e, quando los françeses e castellanos vieron qu'el rey don Pero andava buscando con la daga por dónde diese con ella al rey don Enrique, que estava todo armado e con bacinete e visera, trabáronle de las piernas e volviérongelo devaxo. E con el ayuda d'ellos cortóle la caveça e fízola echar en un río, donde nunca pareció».[10] Es aquí donde hay que buscar el origen del perfil trágico del Campo de Montiel, que está inevitablemente unido a la figura del rey don Pedro I.

Don Pedro suele presentarse en el teatro áureo como ejemplo negativo de desenfreno sexual y gobierno arbitrario, pero también rodeado de un halo de muerte en dos dimensiones: la que él mismo va sembrando a su paso y la que le amenaza permanentemente en forma de avisos y presagios, que terminarán en el fratricidio de Montiel. Así consta, por ejemplo, en *El médico de su honra* de Calderón de la Barca, donde don Pedro, andando por Sevilla, oye a unos músicos lo que parece ser una profecía, aunque ni el rey ni don Diego sepan darle su justo sentido:

Músicos	Para Consuegra camina, donde piensa que han de ser teatros de mil tragedias las montañas de Montiel.
Rey	Don Diego.
Diego	¿Señor?
Rey	Supuesto que cantan en esta calle, ¿no hemos de saber quién es? ¿Habla por ventura el aire?
Diego	No te desvele, señor, oír esta necedades, porque a vuestro enojo ya versos en Sevilla se hacen.[11]

[9] López de Ayala (*Crónicas*: I, 543).

[10] García de Salazar (*Bienandanzas*).

[11] Calderón (*El médico de su honra*: 200-201).

El motivo se multiplica en la comedia *Deste agua no beberé* de Andrés de Claramonte, cuyo paralelo con el drama de Calderón se ha resaltado en varias ocasiones. La obra se desarrolla en tres espacios bien determinados geográficamente: Alanís, Sevilla y el Campo de Montiel, que se mantiene como escenario a lo largo de toda la tercera jornada con una determinante función simbólica. Dicho simbolismo se asienta en la misma disposición quiasmática del espacio, que comienza en el *monte*, sigue en el *castillo*, tiene un eje central en la *ciudad*, para volver al *castillo* y terminar de nuevo en el *monte*. Pero ese monte inicial, el de Alanís, no es el mismo que el final en los campos de Montiel, aunque comparte algunos elementos de caracterización. Las montañas de Alanís se presentan como un espacio de violencia, que corresponde a la lujuria del rey y a su intento de forzar a doña Mencía. Por eso unos músicos le cantan inequívocamente al rey: «en el monte de tus vicios / te precipitas». Las montañas son también un espacio para el prodigio, como afirma el propio rey: «Esta selva / de encantamientos ha sido» (vv. 253-254).[12] Y, en efecto, una serie de presagios anuncian la muerte del monarca, remitiendo en último término al romance «Por los campos de Jerez / a caza va el rey don Pedro». Primero es un villano quien aparece y desaparece, dejando como testimonio de su augurio una mortaja, y luego es una villana quien insiste en el conflicto entre los dos hermanos que se disputan el trono y deja como prueba simbólica un puñal ensangrentado. Un indicio transparente de la función que Claramonte atribuyó al campo de Montiel son las palabras con que lo describe el rey don Pedro casi al final de la comedia: «Parece que aquestos campos, / llenos de abrojos y adelfas, / están provocando, tristes, / espanto, horror y tristeza» (vv. 2584-2587). El mero paisaje bélico se impregna de prodigio y profecía, pues es en los campos de Montiel donde se corroboran y cumplen los augurios sobre el rey don Pedro, que habían comenzado a formularse en la primera jornada. De hecho, apenas ha comenzado la tercera, cuando don Fernando, lugarteniente real, narra una visión prodigiosa que ha tenido lugar en el campo de batalla:

FERNANDO Casi en la media región,
y casi puesto en el medio
de los dos campos se ha visto
un espantoso suceso.
REY ¿Cómo?
FERNANDO Dos fieros dragones
de un arrebatado fuego,
desparciendo de la escama
piedras como el Mongibelo,
el uno al otro enlazados,
sobre la tierra cayeron;
el uno impensadamente,
despedazado y deshecho,
cayó, volviéndose el otro
a levantar por los vientos,

[12] Todas la citas corresponden a Claramonte, *Deste agua no beberé* (ed. 2008).

donde, cercado de luz,
todos convertirle vieron
en una estrella tan clara
como el sol. (vv. 1783-1801)

Más adelante será una sombra la que se enfrente al rey y le desarme, anunciándole su muerte: «Rey. Villano, / ¿quién eres? Sombra. La sombra triste / de tu muerte. Que este llano / dejes, tu vida consiste. Rey. Embeleco de mi hermano […] / para que deje a Montiel» (vv. 2135-2139). Sin embargo, ese mismo Campo de Montiel actúa para doña Mencía como un espacio de exilio, retiro, penitencia y renacimiento. Ya en la jornada primera y ante el acoso del rey, la dama había entonado un perfecto *beatus ille* femenino:

Dichosa puede llamar
el mundo a una labradora,
que, retirada en su aldea,
como la fruta entre pajas,
hace a las demás ventajas,
y no adula y lisonjea;
y desdichada a la dama
que en la confusión metida
de la corte, honor y vida
aventura con su fama. (vv. 817-826)

Ese deseo se ve materializado, aunque forzosamente, en la jornada III, donde Mencía pronuncia un soliloquio dirigido a los campos:

Desiertos de Montiel,
apartada sepultura
de una mujer sin ventura,
y ejemplo de un hombre infiel,
aquí en vuestras soledades
quiero los días pasar
contenta, sin envidiar
lisonjas ni vanidades.
Arroyuelo, que por toscas
guijuelas vais murmurando,
a su sepulcro formando
limpias, cristalinas roscas,
si, como espumosa, vienes
corriendo de donde sales,
pasan ligeros los males,
no pueden tardar los bienes.
¡Oh, si corrieran mis penas
con tanta furia a la muerte! (vv. 1928-1945)

La dama se presenta a sí misma como exiliada, desterrada del mundo de forma injusta y obligada a vivir en una naturaleza salvaje para huir de errores y abusos ajenos. Su situación es pareja a la de Dorotea o Cardenio en la Sierra Morena del *Quijote*. También comparte con ellos un singular travestismo, pues don Gil Colomba, que la conduce hasta Montiel, la obliga a vestirse con unas pieles, que corresponden simultáneamente al disfraz de salvaje y al de penitente. De hecho, gracias a su expiación, el Campo de Montiel se convierte en un espacio de perdón y misericordia, antes de que se desate la definitiva tragedia real: es primero don Gil quien perdona la vida a doña Mencía, luego la propia Mencía perdonará a su marido y al rey, don Gutierre y don Diego Tenorio se reconciliarán y, por último, el rey perdonará a todos.

Pero los campos de Montiel son también tumba y renacimiento simbólicos tanto para doña Mencía como para el rey don Pedro. Al final de la jornada II, es la dama la que le dice a su verdugo y salvador, don Gil: «Ya que permitís que así / en estos campos me entierre» (vv. 1720-1721), para más adelante apostrofar a la naturaleza: «Desiertos de Montiel, / apartada sepultura» (vv. 1928-1929). Y lo vuelve a repetir mediado el acto III: «Los campos de Montiel / busqué para sepultura» (vv. 2336-2337). Pero Mencía renace primero reflejada en el agua ante los ojos de don Gutierre y luego ante los del rey, que también encuentra tumba y renacimiento en la cueva donde la dama vive escondida. En medio de la batalla, el monarca huye de los soldados de su hermano Enrique y pide socorro a los montes de Montiel, tomando conciencia de su propia insignificancia:

> Montañas,
> meted en vuestras entrañas
> un rey que amparo no tiene,
> que a ser soberbio y bizarro,
> espantaba con sus leyes
> y hoy da a entender que los reyes
> somos estatuas de barro.
> ¿Cómo me podré esconder
> de los que me han conocido?
> Mas sospecho que ha parido
> este monte esta mujer
> para que me ampare y dé
> una gruta en que me esconda. (vv. 2343-55)

La mujer que el rey contempla sin que llegue a reconocerla es Mencía, cuya presencia adquiere un tinte maravilloso, pues la cree nacida de la tierra y, por lo tanto, unida a ella. Es a esa doble imagen maternal a la que don Pedro solicita socorro:

> Rey Dime mujer
> quién eres.
> Mencía Un cuerpo muerto;
> que, a no matarme un rigor,
> ahora os diera favor;

mas fue vuestro el desconcierto.
Y así, no os puedo ayudar;
pero Dios os ha traído
a mis manos, que ha querido
vuestras crueldades vengar. (…)

Rey — La gente viene. ¿Qué haré?

Mencía — En esta cueva os meted,
que entre estos ramos procura
ser mi eterna sepultura. (vv. 2373-2388)

Una vez pasado el peligro, Mencía se identifica y ofrece su perdón al rey: «Pues vivo, vive también, / y conoce, en trance igual / que aquí te doy bien por mal, / cuando tú das mal por bien» (vv. 2428-2431). La gruta de los campos de Montiel se convierte así simultáneamente en sepultura en vida para doña Mencía y don Pedro, que renacerán a una nueva vida: la dama, recuperando su identidad, y el monarca, evitando —aunque solo sea temporalmente— a sus perseguidores. De hecho, la batalla final entre los dos hermanos y la muerte definitiva del monarca a manos de don Enrique se reservan para una «segunda comedia» anunciada en el último verso de la obra.

Una parte esencial de la función dramática que Claramonte reservó para el paisaje de Montiel reside en su condición de un trasunto bíblico, como queda meridianamente claro en los versos finales de la jornada segunda:

Mencía — ¿Dónde estamos?

Gil — Estos campos que pisamos
son los campos de Montiel.
Mas no has de entrar en lugar
ninguno; que desta suerte
se ha de publicar tu muerte;
y el vestido has de mudar
por unas pieles que yo
ahora te buscaré.

Mencía — Los campos de Gelboé
Dios a Montiel pasó.
Malditos campos seáis,
y en la más sangrienta lid
pierda su Absalón David. (vv. 1695-1708)

La maldición que entona doña Mencía remite en último término a la que el rey David eleva por la muerte de Saúl en el libro segundo de Samuel, I, 21: «Montes de Gelboé: ni rocío ni lluvia sobre vosotros, campos de perfidia, porque allí fue deshonrado el escudo de los héroes, el escudo de Saúl, como si no hubiera sido ungido de óleo». La mención alude implícitamente a la figura de Saúl, que también evocó al espectro de Samuel para adivinar su futuro. Este se le hizo presente como sombra y le profetizó su muerte y la derrota de su ejército. Saúl murió luego en el monte Gelboé, donde los filisteos le cortaron la cabeza, como

le ocurrió al rey don Pedro. Por otra parte, la mención de Absalón tiene un antecedente en la jornada I, donde el propio monarca se había identificado con el personaje bíblico: «Lo que me detengo estoy / de los cabellos asido; / que Absalón de España soy» (vv. 58-60). En la figura de Absalón se concentran tres alusiones simultáneas: la singular muerte del personaje, las guerras civiles por la sucesión al trono y el pecado de lujuria que da origen a la maldición de la casa de David.[13] Ese pecado del rey David, que, enamorado de la mujer de Urías, envía una carta a Joab para que lo deje morir en la batalla, sirve de fondo para la historia de don Pedro y doña Mencía en la que se repiten tres elementos esenciales: el deseo de la mujer ajena, el marido enviado a la guerra y la carta con un mensaje terrible.

No es la única alusión bíblica de la comedia, pues en la misma jornada I, un villano entona un romance que se convierte en profecía para el rey don Pedro:

> Lamente Jerusalén,
> rompa el aire en fieros gritos:
> porque es desdichado el reino
> si su rey viene a ser niño.
> Roboán, Roboán, coge
> la rienda a tus apetitos;
> mira que tus verdes años
> no cumplirán treinta y cinco.
> ¡Ay de ti, rey desdichado,
> que en el monte de tus vicios
> te precipitas! Detente,
> no digas que no te aviso. (vv. 91-102)

Este romance alude de nuevo a la maldición de la casa de David, pues Roboam, nieto de David e hijo de Salomón, perdió definitivamente el trono de Jerusalén por no aceptar el consejo de los ancianos. Más adelante será otra villana, que también se presenta en forma de visión sobrenatural, la que recuerde el episodio bíblico de Caín y Abel para avisar al monarca: «No consienten compañía / el reinar desde el principio, / pues en Caín y en Abel / aqueste ejemplo se ha visto. […] / Mira por ti, rey don Pedro, / no digas que no te aviso» (vv. 165-190). Todos esos auspicios se materializan en los Campos de Montiel, donde morirá el rey don Pedro, dando fin así a la dinastía, como ocurrió con la casa de David.

Pero vuelvo al Cervantes con que iniciaba estas páginas y que ubicó la primera salida de don Quijote en los Campos de Montiel, atribuyendo la futura narración de su historia a un sabio encantador: «¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?».[14] No es la única vez que acudió al nombre de Montiel, pues así identifica la Cañizares a Berganza en el *Coloquio*

[13] Czarnocka (1992).

[14] Cervantes (*Quijote*: I, 50).

de los perros: «encontrándome la vieja en el corral solo, me dijo: "¿Eres tú, Montiel?"». Luego le hará saber que la Camacha los había convertido en perros al poco de que su madre, la Montiela, los hubiera dado a luz, anunciando proféticamente antes de morir cómo y cuándo recobrarían su forma humana.[15] También en *El retablo de las maravillas*, Chanfalla se presenta con ese mismo nombre: «Yo, señores míos, soy Montiel el que trae el Retablo de las maravillas», que dice fabricado el sabio Tontonelo «debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio».[16] En ambos casos, como subrayara Maurice Molho,[17] la magia, el prodigio y la profecía convergen con el nombre de Montiel. No habría, entonces, que descartar la posibilidad de que, Cervantes, consciente de los ecos mágicos y proféticos que el Campo de Montiel tenía entre el público gracias a las leyendas sobre el rey don Pedro, hubiera bautizado con tal nombre a las máscaras que adoptan dos de sus personajes.

BIBLIOGRAFÍA

Armas, Frederick A de. (1990), «A King is he… Séneca, Covarrubias and Claramonte's *Deste agua no beberé*», *Neophilologicus*, 74/3, 374-382.

Balbuena, Bernardo de, *El Bernardo*, en *Poemas épicos I* [*BAE* 17], ed. Cayetano Rosell, Madrid, Ribadeneyra, 1866.

Belmonte Bermúdez, Luis, *La Hispálica*, ed. Pedro Piñero, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1974.

Calderón de la Barca, Pedro, *El médico de su honra*, ed. D. W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 1989.

Cantalapiedra Erostarbe, Fernando (1990), *«El Infanzón de Illescas» y las comedias de Claramonte*, Granada, Universidad de Granada.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Entremeses*, ed. Alfredo Baras, Madrid, Real Academia Española, 2012.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015, 2 vols.

[15] Cervantes (*Novelas ejemplares*: 590-594). No se olvide que la acción de la Cañizares y Berganza tiene lugar en Montilla y que se ha relacionado el nombre con el patronímico. *Cf*. Garramiolo Prieto (1992: 158).

[16] Cervantes (*Entremeses*: 89-90).

[17] Molho (1976: 131-133 y 1992:131). Martínez López, por su parte (1992: 82), ha insistido en la referencia del *Retablo de las maravillas* al campo de batalla entre Pedro I y su hermano. Para la identificación de Chanfalla-Montiel con el actor Pedro de Montiel, véase Baras (en Cervantes, *Entremeses*: 476-577).

Claramonte, Andrés, *Deste agua no beberé*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Reichenberger, 1984.

Claramonte, Andrés, *Tan largo me lo fiáis. Deste agua no beberé*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2008.

Czarnocka, Halina (1992), «La figura del rey don Pedro el Cruel en *Deste agua no beberé*», *Romance Language Annual*, 4, 415-422.

Ebersole, Alva V. (1978), «Simbolismo en *Deste aguna no beberé* de Andrés de Claramonte», en *Perspectivas de la comedia*, Valencia, Estudios de Hispanófila (Col. Siglo de Oro, 6).

García, Michel (2009), «Textos 1 y 2 Cartas del Moro Benalhatib al rey don Pedro», *Atalaya*, *El historiador en su taller*, 10, 20-37. http://atalaya.revues.org/index111.html.

García de Salazar, Lope, *Bienandanzas e fortunas*, ed. Ana María Marín, 1999. http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/bienandanzas/Menu.htm.

Garramiolo Prieto, Enrique (1992), *La Camacha cervantina. De la leyenda a la realidad*, Montilla, Ayuntamiento de Montilla.

Horozco, Sebastián de, *Libro de los proverbios glosados*, ed. Jack Weiner, Reichenberger, Kassel, 1994.

Jardin, Jean-Pierre (2010), «Les prophéties dans la chronique de Pierre 1.er de López de Ayala: respect et manipulation du temps», en Gilles Luquet, ed., *La concordance des temps: Moyen Âge à Époque Moderne*, ed. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 189-204.

Jufré del Águila, Melchor, *Compendio historial del descubrimiento y conquista del Reino de Chile*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1897.

Kaufmant, Marie-Eugénie (2010), *Poétique des espaces naturels dans la Comedia Nueva*, Madrid, Casa de Velázquez.

López de Ayala, Pero, *Crónicas de los reyes de Castilla: Don Pedro*, Madrid, Antonio de Sancha, 1779.

Manrique, Gómez, *Cancionero*, ed. Francisco Vidal González, Madrid, Cátedra, 2003.

Martínez López, Enrique (1992), «Mezclar berzas con capachos: armonía y guerra de castas en el *Entremés del retablo de las maravillas* de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, 72/255, 67-172.

Molho, Maurice (1976), *Cervantes: Raíces folklóricas*, Madrid, Gredos.

Molho, Maurice (1992), «El sagaz perturbador del género humano: brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12/2, 21-32.

Sepúlveda, Lorenzo de, *Cancionero de romances (Sevilla, 1584)*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967.

LOS REYES CATÓLICOS, EL GRAN TENDILLA Y LA NUEVA ÉPICA[1]

Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente

Habría que retrotraerse a la época de Augusto para encontrar unas circunstancias tan favorables para la épica como las de la España de los Reyes Católicos: [1] por la creencia en una *translatio imperii atque studii* definitiva e irreversible; [2] por un ambiente mesiánico que ofrece el mejor de los abonos al imaginario de una Edad de Oro formulada en clave cristiana y pagana; [3] por un ambiente escatológico que se nutre del éxito de la Cruzada interior, que anticipa la que liberará Jerusalén; [4] por unos anhelos irenistas que rememoran la *Pax Augusta* y alcanzarán su cenit con Carlos V; [5] por un ecumenismo *in nuce* que tendrá su máxima expresión con el emperador, que gobernará un territorio mayor que el de Alejandro Magno; y [6] por la creencia de que Dios tiene un vicariato en España, que luego ayudará a justificar el Saco de Roma (1527). Por esas razones, Isabel y Fernando fueron exaltados en prosa y verso, en latín y romance, por propios y ajenos (humanistas italianos y a través de personas interpuestas).

La exaltación de la monarquía se lleva a cabo por medio de las artes visuales o la literatura, adopta un enfoque religioso o civil, cuaja en la alabanza propia o la invectiva al enemigo, suena en el territorio patrio o alcanza a cualquier corte europea gracias a esa magnífica caja de resonancia que a tal efecto era la curia romana. Su tono es gozoso con las victorias militares y las celebraciones de la casa real, con motivo de sus natalicios y esponsales, y solo se frustra con la muerte de sus miembros. Antes que la reina mueren sus herederos: primero el príncipe don Juan y enseguida, de sobreparto, la infanta Isabel,

[1] Este artículo tiene forma de conferencia porque eso fue precisamente en origen: una ponencia plenaria en el Congreso *El Conde de Tendilla y su tiempo*, impartida en Granada el 7 de noviembre de 2015. El primero de los firmantes de este trabajo, que debía hablar en nombre de los dos que lo han escrito, lo dejó de lado para hablar de la flora del Jardín de Gomerez en la época de Íñigo López de Mendoza y también en el presente. A muchos dio en el gusto, y así se lo hicieron saber; a muchos, también, dejó insatisfechos, aunque la prudencia selló sus labios. Ellos y otros tantos lectores tienen ahora la oportunidad de degustar un trabajo colmado de referencias originales. Sepa el lector que hay una versión ampliada, no siempre coincidente con esta (por lo que, a todos los efectos, la lectura de una no suple la de la otra), en Gómez Moreno y Jiménez Calvente (2015). Aunque el texto se colgó en Academia.edu por considerarlo definitivo y por ser de publicación inminente (tan solo la paginación de las pruebas corregidas, pues de eso exactamente se trata, había de variar), transcurridos cinco años desde la entrega del original y a falta de respuesta de sus editores, todo parece indicar que nunca verá la luz y que hemos creado un fantasma bibliográfico. Es una verdadera pena, dada la importancia del asunto y la riqueza de los materiales ahí reunidos.

reina de Portugal. El hijo que le ha costado la vida, Miguel de la Paz, ni siquiera llegará a cumplir los dos años.

De haber vivido, Miguel de la Paz habría sido la figura perfecta para alcanzar la unificación de Hispania, por heredar los tres reinos peninsulares. Su españolidad absoluta era, en cambio, relativa o dudosa en el caso de quien, con unos meses de vida, heredó sus derechos sobre Castilla y Aragón (ya no sobre Portugal): su primo Carlos de Habsburgo. Hijo de Felipe I de Borgoña y nacido fuera de España, a Carlos le asistía parcialmente el *ius sanguinis* y no podía acogerse al *ius solis*. Además, al llegar a España, desconocía su lengua y costumbres. Volvamos, no obstante, a sus abuelos, que gobernaron con mano de hierro y acabaron con cualquier competidor potencial de la Iglesia, la nobleza o las órdenes militares; que ejercieron un control absoluto en el plano religioso, legal y hasta ideológico, en iniciativas que atribuyen el protagonismo a Isabel de Castilla, como consta en los prólogos y dedicatorias de los libros, que a un tris están de divinizarla, por sus buenas costumbres, su belleza y su valor.

Para controlar la maquinaria del Estado, uno de sus grandes anhelos y uno de sus principales logros, los Reyes Católicos precisaban de funcionarios convenientemente preparados y en número suficiente. Para darles la formación necesaria, se crearon nuevas universidades y se reactivaron algunas de las existentes. Ni con la vista puesta en el clero reformado basta la explicación que Alvar Gómez de Castro da a ese fenómeno en su biografía del cardenal Cisneros (*De rebus gestis a Francisco Ximenio Cisnerio…* [1569]: «Fuit per ea tempora diuinus quídam in multis ad extruendas Academias per Hispaniam ardor» (*Por aquellos tiempos hubo muchos en España que sintieron un ardor casi divino por levantar Universidades*). Otras medidas iban encaminadas a difundir el conocimiento y la cultura, como la eliminación del arancel de los libros y el apoyo a la imprenta.

El flujo de códices —creciente a partir del *Trecento*— desde los talleres italianos fue determinante en la evolución cultural de España; con el libro de molde, lógicamente, esa tendencia fue a más. De ese modo, en la segunda mitad del siglo XV, un libro impreso en Venecia o Roma podía llegar antes a Barcelona, Valencia e incluso Medina del Campo que a otros lugares de Italia. Así se explica que los españoles tuvieran información fresca sobre las últimas tendencias estético-culturales en una época en que el foco irradiador estaba en la Península de los Apeninos. Para estar a la moda, ya no hacía falta haber vivido en Italia o tener un maestro nacido o formado en aquella tierra.

Gracias al trasiego de libros de Italia a España —igualmente intenso en la dirección contraria a poco de comenzar el siglo XVI—, pudieron coincidir en un mismo espacio la comedia humanística italiana y la novela sentimental española, ingredientes primordiales, aunque no únicos, con los que un genial autor llamado Fernando de Rojas revolucionó la literatura española y, directa o indirectamente, la literatura universal. Antes de abandonar la Salamanca de Rojas, consideremos un caso singular de impregnación del arte plástico español por parte del libro italiano. Nos referimos concretamente a la fachada plateresca de la Universidad, que inserta elementos de la *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) de Francesco Colonna, impresa en el taller veneciano de Aldo Manuzio.

El *Sueño de Polifilo* (que así se suele traducir) ofrece una magnífica instantánea de la Italia del *Quattrocento* tardío y revela la pasión, pues de eso se trata más que de mera curiosidad, por unas disciplinas de nuevo cuño como la arqueología, la epigrafía, la numismática, la egiptología, el coleccionismo de antigüedades o una arquitectura con bases teóricas que llegan desde Marco Vitruvio (*De Architectura libri decem*) o bien a través de ese formidable intermediario que fue Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria*). Para tomar el pulso a la España de los Reyes Católicos, hay que recorrer las artes visuales y literarias en busca del espíritu que las anima. Entre otros ingredientes, destaca el heroico, que exalta la fe cristiana, una monarquía ungida por la gracia divina y la mítica Hispania.

El héroe, figura *sine qua non* en el arte épico, está representado casi siempre por los propios Reyes Católicos: un Fernando valiente, ecuánime y generoso, y una Isabel que, a las virtudes de su esposo, añade la caridad y la piedad; no obstante, más común es que ambos aparezcan juntos, como en las *laudes* en prosa y verso alusivas a los hitos del final de la Reconquista: Málaga, Baza y Granada. El héroe, en otros casos, es uno de sus adalides, como el Conde de Tendilla (en este caso, la mayúscula en la dignidad nobiliaria nos sirve para distinguir concretamente al segundo conde de Tendilla, el Gran Tendilla), el Gran Capitán o Pedro Fajardo, futuro marqués de Vélez, a quien Pedro Mártir de Anglería dedicó un curioso poema en dísticos elegíacos, un híbrido de epitalamio y panegírico por su victoria sobre los moros en Alhamilla.

La exaltación de los Reyes Católicos impregna el arte con sus *marcas*: las vemos en los edificios que mandaron erigir, en la portada de los libros oficiales o en aquellos otros que procuraban el amparo real. Ahí está la toledana iglesia de San Juan de los Reyes, cuyo artesonado exhibe la F de Fernando y la Y de Isabel, el ramo de hinojo, el yugo y las flechas, y la granada, que trae aromas marianos (con alguna Virgen de la granada o *Madonna del melograno*) al tiempo que alude al Reino Nazarí. El águila de san Juan de las portadas de los libros está vinculada a Isabel desde antes de su entronización, acaso por influjo de la espiritualidad franciscana, que ensalzó a san Juan Bautista y san Juan Evangelista, como señalara

Alain Milhou en *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español* (1983). La versión francesa, ya póstuma, es *Colomb et le messianisme hispanique* (2007).

Ahora que Castilla seguía la pauta de Aragón y combatía en el exterior, hacía falta un ejército en toda regla para recuperar las tierras arrebatadas a la cristiandad en la costa africana. No bastaba juntar partidas para una acción concreta: se trataba de contar con una milicia permanente. Para ello, en 1493 se crearon las Guardas Viejas de Castilla y, en 1496 y 1503, se redactaron las *Ordenanzas generales*. La *Oratio de victoria Malachitana* (1487) de Pere Boscà aporta un dato precioso: en el asalto a Málaga, hubo un cuerpo sanitario femenino e incluso se dispuso de un hospital de campaña. Ahí, se dice que la nueva heroína cristiana, abnegada y valiente, caritativa y piadosa, arriesgaba o sacrificaba su vida como las santas mártires.

Los Reyes Católicos exhibían su magnificencia y poder, comparables a los de Alejandro y Augusto. Al macedonio se debe la obsesión por Oriente, que los portugueses alcanzaban por el cabo de Buena Esperanza y adonde los españoles pretendían llegar a través de la Mar Océana. La monarquía española, ungida por el dedo divino, conjuraría por sí sola el peligro de una nueva invasión musulmana y, con ella, la destrucción del territorio patrio, temor que había reactivado la leyenda del rey don Rodrigo. La derrota de los Reyes Católicos, brazo de Dios en la tierra, no cabía ni tan siquiera en la imaginación, aunque el enemigo golpeaba desde las costas de la cercana Argelia. Muerta Isabel, la cristiandad depositó sus esperanzas en quien pronto sería rey de Nápoles y, por ende, de Jerusalén (por su causa, los reyes de España lo son todavía hoy): Fernando el Católico.

El providencialismo arropó su figura. Carlo y Marcellino Verardi en *Fernandus servatus* (1493) y Pedro Mártir de Anglería en *Pluto furens* (1497) culparon a Satanás y al Anticristo del atentado del 7 de diciembre de 1492, que a punto estuvo de costar la vida al monarca durante su visita a Barcelona. Si no le ocurrió nada fue porque desde el cielo se velaba por Fernando y por España. Años antes, desde la toma de Málaga (1487), fue cuajando la idea de que, gracias a Isabel y Fernando, el mundo retornaría a una *Aurea aetas* de la que nunca saldría. Por cierto, es harto revelador que la comedia de los Verardi esté escrita en hexámetros, como si de un poema épico se tratase; en cambio, que ese sea el metro del *Pluto furens* apenas si merece comentario, pues es lo esperable. En nuestro corpus lo que llama la atención es el empleo de un dístico que se revela dúctil como ningún otro. Más adelante haremos una breve parada en la métrica del corpus textual por el que aquí nos interesamos.

La *Oratio de victoria Malachitana* de Boscà describe el reinado de Isabel y Fernando como el imperio de la *clementia* y la *humanitas*. Sus logros están a la vista de todos: no se precisan poetas que los proclamen («non poetarum preconiis sed re ipsa»). La gesta de la monarquía española activó la pluma de Diego de Muros en *Breve epithoma rerum apud Malacam gestarum* (1488) y *De victoria serenissimi regis Hispaniarum contra Mauros Granatenses* (1488). Como era de esperar, Juan Barba recurrió a la copla de arte mayor al escribir su extensa *Consolatoria de Castilla* (1488), un poema épico que su autor compuso con la vista puesta en el *Laberinto de Fortuna*. Sus vaticinios y signos proféticos, sus cometas y terremotos, revelan

el influjo directo e indirecto de Lucano. En lo que al mesianismo se refiere, la vista debía desplazarse del cordobés a otros modelos, con la *Eneida* al frente de todos ellos. A la memoria se vienen algunos pasajes del libro VI que dicen todo a este respecto.

Caída Baza (1489-1490), el final de la Reconquista estaba cantado. En Roma, la noticia entusiasmó a la legación española e incitó a Bernardino López de Carvajal a escribir un sermón con *thema* en el Evangelio de san Juan (no podía ser otro que san Juan, de quien los Reyes, significativamente, tomaron el águila para emblema de la nueva España: «Haec est victoria quae vincit mundum, fides nostra». Y llegó la noticia: Granada había caído. Hubo festejos en España y en Italia, particularmente en Roma (en este punto, cedemos la palabra a la principal autoridad en la materia, Álvaro Fernández de Córdova Millares, que conoce como nadie los fondos documentales del Vaticano y hace públicos los frutos de sus pesquisas: http://www.unav.es/thistorica/curriculum/cordova/). Iacoppo Sannazaro compuso dos farsas, *La presa di Granata* y *Il Triunfo de la Fama*; por su parte, Carlo Verardi, acabó la *Historia Baetica*, comedia humanística representada en el palacio romano de Riario. Los romanos gozaron de un bello espectáculo: sobre un carro, dos actores disfrazados de Reyes Católicos hicieron su entrada triunfal en Granada. La atmósfera, como vemos, resultaba idónea para el arte épico o heroico.

Épico, en atención a sus hexámetros y su tono, es el *Panegyris de triumpho Granatensi* (1490), que Paulo Pompilio escribió por encargo de Bernardino López de Carvajal. ¿Para qué ocuparse —dice este autor— de los duelos de Troya, los sufrimientos de Ulises, el ciclo tebano o las hazañas de Roma? Cantemos a la España del presente y a sus reyes, pues los modernos no tienen nada que envidiar a los antiguos. Pompilio repasa las victorias de los Reyes Católicos en Málaga, Adra (la vieja *Abdera*, que considera cuna de Demócrito) y Almería. La acometida final llevará hasta Granada. Al cierre, se retoma otro tópico especialmente grato para la época: el de los antiguos y los modernos. De ese modo, Pompilio señala que, si las heroínas de la Antigüedad hubiesen vivido en el presente, habrían palidecido ante la reina Isabel.

Ugolino Verino se acoge al género épico en su *Panegyricon ad Ferdinandum regem et Isabellam reginam Hispaniarum de Saracenae Baeticos gloriosa expugnatione* (*ca*. 1492); épico es el impulso que mueve a Juan Bautista Mantuano en *Alfonsus pro rege Hispaniae de victoria Granatae* (1502) y en los dos poemas que dedica al Conde de Tendilla por su embajada ante la curia: *De adventu comitis Tendiliae oratoris Regis Hispaniae ad Innocentium octavum Pontifex maximum* y *De legatione Regis Hispaniae ad Innocentium VIII et de adventu Inachi Mendociae comitis Tendiliae regii oratoris* (1502); en fin, épica es la expresividad de Pedro Mártir de Anglería en su *Inachus*, donde elogia de nuevo al Gran Tendilla por sus dotes diplomáticas cerca del papa (aunque la edición príncipe es de 1511, la composición hubo de escribirla poco después de que ambos coincidiesen en Roma en 1486).

Si hablamos de virtudes militares propiamente dichas, el héroe es otro: el Gran Capitán, celebrado por Alonso Hernández Benadeva en su *Historia Parthenopea*, poema épico en romance y coplas de arte mayor (1516). Desde Juan de Mena, este es el metro idóneo

para la expresión heroica, por lo que de él se sirven Juan Barba, Pero Guillén de Segovia y Diego Guillén de Ávila en su *Panegírico de la reina Isabel* (1499). La linajuda copla de arte mayor se adentra por los derroteros de la épica cuando el poeta construye [1] una ficción poética basada en el recurso a la alegoría (en el poema de Pero Guillén, se ve en el *finge* de las rúbricas); [2] un discurso enteramente encomiástico o articulado por medio de *laudes* (es el castellano *panegírico*, el griego *panegýricon* y el latín *panegyricus* nos ponen tras la pista correcta); y [3] unos vaticinios que se frustran cuando son aciagos y se confirman cuando anuncian una nueva era.

En el caso del poema de Pero Guillén (*Obra compuesta y ordenada por Pedro Guillén de Segovia, contador del muy magnífico señor don Alfonso Carrillo, arzobispo de Toledo, primado de las Españas, chanciller mayor de Castilla, dirigida y difirida a su señoría*), hay un doble influjo: el que llega de Juan de Mena (con la correspondencia Juan II-Reyes Católicos y Álvaro de Luna-Alfonso Carrillo) y el que, directa e indirectamente (de nuevo a través de Mena), procede de Lucano, autor citado en los versos iniciales. En línea con el *Laberinto de Fortuna*, el poema se sustenta en figuras alegóricas y alusiones mitológicas; con ese mismo modelo, y el trasfondo de la *Farsalia*, a los vaticinios les corresponde una función primordial. Mesiánico es también el poema de Diego Guillén, ya que la gesta a la que están llamados los Reyes Católicos hará desandar el camino a los invasores: desde la antigua Mauritania-Tingitana, y a lo largo de la costa africana, se retraerán hasta más allá de Sion.

Conocemos el *Panegírico* de Diego Guillén de Ávila gracias a un único ejemplar de su edición póstuma, que informa de su fecha de redacción, circunstancias y hasta del significado de término *panegírico* («que quiere decir "toda gloria o alabança". Es vocablo griego impuesto por algunos latinos a sus obras, donde han loado emperadores, reyes e grandes príncipes»). El recurso a la ficción poética permite introducir a las Parcas, que profetizan «que vuestras altezas ganarán por África hasta Jerusalem», como se indica en el argumento inicial en prosa. El poema dedica cinco coplas a la «Breve destruición de África», que hace de envés de la amenazante «Segunda destrucción de España».

La copla de arte mayor no fue ajena a la poesía catalana, como lo demuestra un fragmento recuperado por Alfred Morel-Fatio (1882). Los versos corresponden a una *laus* con motivo de cierta entrada triunfal de Fernando en Barcelona, que el ilustre hispanista identifica con la celebrada el 31 de mayo de 1473. A pesar de su deficiente transmisión, su metro y su ritmo son los de nuestra copla de arte mayor: «Que vos soy lexsol verpertilion // qu'están esperando los rreynos d'Espanya». A pesar de lo breve de la cita, estamos ante una importante referencia a Fernando de Aragón en su función de monarca escatológico, que redimirá a los aragoneses, a los españoles y a toda la cristiandad. El *vespertilio* es el murciélago: el «rat penat» de Jaime I el Conquistador y del escudo de Valencia, el «drac alat» que acabará con los invasores y liberará Jerusalén (y al reconstruir de nuevo la Ciudad Santa, ganará nombre de Nuevo David o Tercer David), como profetizó Arnaldo de Vilanova. Ese rey ungido, ese mesías terrenal, llevará a la humanidad a un despertar apoteósico, con la derrota del Anticristo y el retorno a Sion. No extraña que, en 1496, el papa diese título de Reyes Católicos

a Isabel y Fernando, aunque en documentos previos aparezcan ya como *Catholici principes* o *Rex et Regina Christianissimi*.

La épica podía expresarse en otros metros, como en las quintillas de la *Crónica rimada de Fernán González* de fray Gonzalo de Arredondo. Acaso en esa misma estrofa, y en todo caso en octosílabos, escribió Juan de Padilla, el Cartujano, el *Labyrintho del marqués de Cádiz* (1493), con arreglo a lo que se lee en el correspondiente asiento del *Regestrum* de Fernando Colón. En esta última fuente, se confirman dos hechos: que las perdidas *Excelencias de la reina doña Isabel* de Pedro de Gracia Dei recurrían también al octosílabo y eran de naturaleza épica, como se deduce de un verso final que lo mismo puede ser un pronóstico que un deseo: «ganéis a Jerusalén». De nuevo en octosílabos, dispuestos en quintillas dobles, está escrito el *Cancionero de Pero Marcuello*. En fin, de fray Gonzalo de Arredondo es otra versión más, en octavas castellanas, recuperada por Ángel Gómez Moreno en los ricos fondos de la Real Academia de la Historia.

La historiografía en verso, como la etiquetó Pedro M. Cátedra al abordar la *Consolatoria de Castilla*, se completa con otras referencias. De la *Crónica rimada* de Hernando de Ribera solo tenemos la cita de los *Anales breves del reinado de los Reyes Católicos* de Lorenzo Galíndez de Carvajal; a su lado, hay que poner ciertos poemas de Juan de Padilla y Pedro de Gracia Dei. Apenas había transcurrido un año de la muerte de Fernando el Católico cuando salía a la calle la *Prática de virtudes de los reyes de Castilla* (1517) de Francisco de Castilla, cuyas coplas de arte mayor son indicio de un tono heroico que luego se confirma; sin embargo, aquí los augurios se hacen respecto de Carlos I, que ya es rey de España y pronto portará corona imperial. Muerto su abuelo, a él corresponde liberar Jerusalén.

El recurso a las coplas de arte mayor en los autores citados da la razón a cuantos, en la estela de Hernán Núñez, sitúan el *Laberinto de Fortuna* a la cabeza del género épico. Su lectura en clave épica fue a más en tiempos de los Reyes Católicos: [1] Por el hecho de que el monarca ensalzado era el padre de la reina. El deseo de preservar la memoria paterna, explica que en la cartuja de Miraflores, donde reposan los huesos de Juan II e Isabel de Portugal, no haya una sola marca propia en la fachada, el túmulo o la sala mortuoria (la efe y la y griega, el yugo y las flechas, el ramo de hinojo). El propósito de esta formidable obra, ejecutada en alabastro por Gil de Siloé, coincide con el del *Laberinto*. [2] No menos hubo de pesar su defensa de una monarquía todopoderosa, anhelo frustrado de Juan II y fin perseguido y alcanzado por los Reyes Católicos. [3] Hernán Núñez, también llamado el Comendador griego, vio en el *Laberinto* un poema nacional a la altura de lo que merecían la nación española, su gente y su lengua. [4] Además, aquellos eran buenos tiempos para la épica, a la que el *Laberinto* sirvió de modelo. Cuando Mena acometió la redacción del *Laberinto* tenía en mente un patrón épico, dimensión esta reforzada por Hernán Núñez e identificada sin mayores problemas por el Brocense al aludir a «una poesía heroica como esta».

Volvamos a la edición de Francisco Sánchez de las Brozas, que resalta el mérito de Mena al tiempo que informa de que, entre sus contemporáneos, el cordobés era una antigualla. A pesar de ello, el poema le parece tan interesante que ha decidido editarlo, no sin antes des-

pejar sus escollos editoriales (de los que, en idéntica medida, son culpables los copistas y los impresores), sus escollos lingüísticos (ciertamente, sin enciclopedias o diccionarios a mano, la lectura de un texto tan complejo como este había de resultar extraordinariamente ingrata) y sus escollos exegéticos. En realidad, el Brocense aporta poco al Comendador griego: verso a verso y sin reconocer mérito alguno a su predecesor, se apropia de sus logros y repite sus argumentos.

A medida que el siglo XVI se dirigía hacia su ecuador, el *Laberinto* fue perdiendo fuerza. El lugar de Juan de Mena como poeta épico lo ocuparon otros que ensalzaban al emperador en un ciclo que conocemos como *Caroleidas.* En el lugar de la copla de arte mayor, ahora está la octava real. La exaltación literaria del césar Carlos contaba con el refuerzo visual de las medallas, relieves y cuadros que perseguían mitificarlo. A este respecto, el Tiziano de *Carlos V en la batalla de Mühlberg* (1548) es y será siempre el paradigma de esta forma de arte. En el retrato plástico, no se precisa la alegoría extensa, sino que basta el detalle, como el león que, como un perrito faldero, aparece a los pies de Juan de Austria en el célebre retrato atribuido a Sánchez Coello y en el túmulo funerario de El Escorial, que potencia el componente heroico al tiempo que aporta connotaciones hagiográficas. En literatura, en cambio, el recurso a la ficción poética era poco menos que inevitable. La tarea, no obstante, no era fácil, ya que, con héroes y gestas contemporáneos, al artista no resulta fácil conciliar historia y poesía.

El problema, como señala Bernardo Tasso, es que la proximidad de los hechos deja escaso margen al poeta, que para que se le tenga por tal ha de apoyar su discurso en el andamiaje de la ficción. Y ha de hacerlo inexcusablemente, pues no es cuestión de gustos sino de esencia, toda vez que la épica resulta del encuentro de la verdad histórica con el principio inexcusable de la ficción poética. El asunto no era en absoluto nuevo: a él se habían enfrentado ya los poetas del tiempo de los Reyes Católicos. El prólogo de Alonso Hernández a su *Historia Parthenopea* es prueba más que suficiente de que el que aquí señalamos era un problema medular, que ningún escritor podía obviar. Entre idea e idea, Hernández afirma que hay que antepone la verdad de la Historia a la ficción propia de la poesía. La tensión entre ambas formas de escritura es extraordinaria:

> […] que si en el poema el hombre narra símplicemente las cosas hechas, sale fuera de los floridos quiciales de aquel; y si cuenta la verdad de las cosas hechas con coberturas y con las figuras y cosas poéticas, prívase la fe de la verdad de la cosa.

Al autor le corresponde hacer un esfuerzo ímprobo para conciliar ambas:

> […] guardar a cada una de las dos especies, porque su excellentia no se pueda quexar de la derogatión o privación de la verdad de sus glorias, y las musas no se puedan lamentar de la subtractión o privatión de sus varias místicas dulçesas.

Delimitar el ámbito de la épica supone otras operaciones. Por mucho que se tiña con colores heroicos (algo frecuente en el caso de la literatura historiográfica), hay que apartar la escritura en prosa; a continuación, debe partirse del hecho de que «los poetas fingen», como decía Petrarca, lo que lleva a adobar la relación de unos hechos por medio de la mitología, la

alegoría y el vaticinio. Por añadidura, hay que tener en cuenta que un poema épico propiamente dicho se extiende sobre cientos o, más bien, miles de versos.

El problema de la brevedad no es ajeno a los poemas latinos de corte épico. Tanto o más que su extensión variable sorprende el hecho de que, en panegíricos y loas, el humilde dístico elegíaco ocupe a menudo el lugar de un hexámetro altisonante, linajudo y propiamente épico. Ejemplo de ello lo ofrecen las antologías poéticas de Lucio Marineo Sículo: la de 1497, 1499 y la de 1514, en la que se recoge también su epistolario. Sobre la adecuación del verso elegíaco a asuntos elevados, hay que tener en cuenta lo escrito por Marineo en su poema a Juan Alonso de Guzmán, tercer duque de Medina Sidonia, por su arrojo en la toma de Melilla (1497): «Sed prius hanc nobis ueniam concede precamur / scribimus alternis si tua gesta modis» (*Pero antes te rogamos que nos concedas la licencia de escribir tus gestas en versos alternos* [esto es, en dísticos elegíacos]). El poeta presenta al noble como un héroe de la Antigüedad, a la manera de Escipión, Marcelo o Catón de Útica. Incluso Neptuno y Tetis facilitaron su paso del Estrecho.

En 1498, con motivo del nacimiento del príncipe portugués, Miguel de la Paz, Marineo compuso un vaticinio en ese mismo metro. El niño heredaba un territorio que iba desde la antigua Mauritania-Tingitana a Jerusalén y las tierras exploradas por Alejandro Magno. Lo de la buena estrella y mejores augurios desde la cuna sirvió para ensalzar a Fernando el Católico, como vemos en el capítulo que Marineo dedica al nacimiento del monarca aragonés en *De rebus Hispaniae memorabilibus* (1530), donde cuenta que «apareció súpitamente grande serenidad en el cielo y el sol (que en todo el día apenas avía parescido) resplandeció más claro que antes solía», señales evidentes de que «el infante que entonces nascía avía de ser claríssimo entre los hombres».

Marineo apeló de nuevo al dístico elegíaco para agasajar al Gran Capitán y a Cisneros: a aquel por sus proezas en Italia; a este por hacer de abanderado de una nueva cruzada contra el infiel. En realidad, este humanista italiano solo se sirvió del hexámetro en contadas ocasiones, ya que, para sus elogios y sus panegíricos, prefería el dístico o la prosa, a modo de epístola u *oratio*. Especialmente llamativos son los 126 hexámetros de su *De Hispaniae foelicitate*, una *laus Hispaniae* que dedica al príncipe don Juan, donde da cuenta de las bondades del clima y la riqueza de la tierra española. En el mismo metro, escribió un *Carmen de eius naturae foelicitate* a mayor gloria de Rodrigo Díaz de Vivar de Mendoza, marqués de Cenete.

En la antología poética de Antonio de Nebrija editada por el bachiller Vivanco (1491), no hay una sola composición propiamente épica; sin embargo, la *Peregrinatio Regis et Reginae ad Sanctum Iacobum*, escrita *ca.* 1486, posee rasgos que la relacionan con tan elevado género. Nebrija reconoce que, para dar satisfacción a Hernando de Talavera, había puesto a prueba su capacidad para escribir versos heroicos (*ad heroicum carmen aspiraret*); además, confiesa haberse servido de versos de Virgilio y Ovidio, al tiempo que revela la estructura bipartita del poema, la misma de la *Eneida*. Su canto arranca *ex improuiso quasi a re media* y consiste en una semblanza del santo patrón de España y una descripción del culto compostelano.

Luego viene la plegaria de la reina Isabel, que recuerda que Santiago nunca falta en la lucha contra Mahoma.

El mesianismo que flotaba en el ambiente confiere un marcado tono profético a este y otros poemas de Nebrija, que anuncia el mejor de los futuros para los miembros de la familia real. Presente en los festejos sevillanos de 1490, con motivo de las nupcias de la princesa Isabel y Alfonso de Portugal, compuso un epitalamio en dísticos elegíacos. Con la vista puesta en la *Bucólica* IV de Virgilio, Nebrija da cuenta del modo en que la musa Urania profetiza la vuelta de la joven Astrea, signo manifiesto de una paz duradera entre los dos reinos, con la conquista de Granada y el norte de África, esto es, de ese gajo de Hispania que era la Mauritania-Tingitana.

Como decimos, ni Nebrija ni Marineo escribieron propiamente poemas épicos. No cabe decir lo mismo de Pedro Mártir de Anglería, dada la naturaleza de su ya citado *Pluto furens*, que muy significativamente abre su antología de 1497. En la dedicatoria al papa Alejandro VI, revela su asunto, el atentado sufrido por Fernando el Católico en Barcelona en 1493, y añade que apelará a la ficción, pues sin ella no hay poesía. Así, mezclará lo divino y lo humano, lo pagano y lo cristiano; así también, podrá referirse al conciliábulo de dioses (*concilium deorum*) que desencadenó el suceso. Plutón, encarnación del mal, preparó la muerte del rey. Si no lo logró fue gracias a la Virgen, que corrió a pedir ayuda a su Hijo. Cristo la tranquilizó y le aseguró que, tras recibir una herida grave, el rey sanaría, porque estaba llamado a gloriosas acciones. Concluida esta visión profética, comienza el relato pormenorizado del atentado y su desenlace. Mártir incluye una descripción del Hades, donde todo estaba dispuesto para recibir a don Fernando. El toque virgiliano es manifiesto.

En 1511, Mártir publicó un poemario con la primera década de su *De orbe novo* y su *Legatio Babylonica*; en él, sobresale el *In Ianum*, una composición conmemorativa del pacto firmado entre Felipe el Hermoso y Fernando el Católico en el mes de enero (de ahí su título) de 1506. Sus 212 hexámetros forman una *silva heroica* (*per hanc heroa sylvam*) dedicada a Cisneros; en ella, da cuenta de las fiestas celebradas en Salamanca en tan feliz ocasión. El poeta, al que ha despertado el barullo, se queja ante el dios Jano por el ruido de la fiesta. El dios replica a Mártir que la ocasión lo justifica.

Ya hemos aludido a otro poema épico-panegírico de Mártir: el *Inachus*, dedicado a Íñigo López de Mendoza con motivo de su embajada ante Inocencio VIII. En la rúbrica, Mártir habla del problema napolitano y da cuenta del modo en que el Conde de Tendilla convenció al papa para que favoreciese los intereses de España, partidaria de Ferrante de Nápoles. Al margen de los hechos, el poema es una *laus* del noble español, por su participación en la defensa de Alhama y la nobleza de su estirpe. En realidad, estamos ante un encargo de Alfonso Carrillo, obispo de Pamplona, que estaba agradecido al de Tendilla por defender sus intereses en la curia.

El *Inachus* se adoba con anécdotas sobre su estancia en Italia, donde don Íñigo se aficionó a los nuevos usos y modas. El de Tendilla es el héroe pacificador, más sagaz que fuerte. En él no van unidas *sapientia et fortitudo*, ni es el héroe *prudens atque strenuus* a la manera de

Alejandro Magno o el Cid. Íñigo López de Mendoza responde a un patrón presente en la leyenda carolingia («Rollan est proz e Oliver est sage», dice la *Chanson de Roland*, v. 1093). Don Íñigo es el Oliveros español. Mártir, hiperbólico, dice que gracias al noble español los *aurea secula* han vuelto a Italia: en el campo, se han retomado las labores; en la ciudad, la felicidad recobrada anima danzas y festejos. Con su presencia, el Gran Tendilla ha devuelto a los romanos su proverbial laboriosidad y pronto devolverá a Roma su perdida grandeza.

Mártir se refiere a su participación en la defensa de Alhama, bastión que los cristianos conservaron gracias a una estratagema defensiva ideada por el Gran Tendilla. Mientras los ingenieros reconstruían un lienzo de muralla que se había venido abajo, don Íñigo dio orden de que la brecha se cubriese con una tela pintada, un trampantojo que funcionó a la perfección y engañó al enemigo. A este episodio, que queda a la altura de los reunidos en el *Strategematon* de Sexto Julio Frontino, se refiere también Hernando del Pulgar en su *Crónica de los Reyes Católicos*. El trampantojo de Alhama tiene todo el aspecto de motivo recurrente; de hecho, si aún no lo era, acabaría siéndolo, pues nos lo encontramos de nuevo en el sitio de Salamanca (1706) durante la guerra de Sucesión.

También las *Sylvae* de Baptista Mantuano (conocido como «el Español») incluyen dos poemas en honor del Conde de Tendilla. El primero, *De legatione regis Hispaniae ad Innocentum VIII. De adventu Inachi Mendociae comitis Tendiliae*, *regii oratoris*, relata su entrada triunfal en Roma. El antropónimo latino *Inachus* retrotrae al mundo del mito y facilita el retrato heroico del personaje. Al llegar a Roma, don Íñigo vuelve a casa como el hijo pródigo, pues Italia y España son hermanas con un pasado y un presente común que se revela en la lengua de ambas naciones. Para ensalzar al embajador, se recuerda que su linaje alcanzó la gloria en combate singular contra Almanzor. Ante sus afrentas, un Mendoza aceptó el reto y combatió en defensa de la Virgen María, lo que explica el mote de su escudo nobiliario. De nuevo, al Gran Tendilla se le elogia por la sagacidad que mostró en la defensa de Alhama. Que el cielo le permita ver la caída de Granada: este es el deseo final del Mantuano.

El poema épico más cumplido de todos es el *Panegyricum carmen de gestis heroicis diui Ferdinandi* de Juan Sobrarias (1511). Escrito tras el viaje del rey Fernando a Nápoles en 1507, sus más de mil versos repasan los hitos de su gobierno. Sobrarias dedica el poema a Alfonso de Aragón, hijo natural de Fernando el Católico y arzobispo de Zaragoza. En su declaración de intención, deja claro que no ofrecerá «fabulas et figmenta, sed Catholici Ferdinandi parentis tui heroica bella maiora quam compraehendi possint aut *Ilia* Homeri aut *Aeneide* Vergilii». Lógico es, por lo tanto, que tenga a ambos clásicos por guía, aunque hay momentos en que queda más próximo al Ovidio del final de las *Metamorfosis*. La historia es la esencia del poema y sus fingimientos adoptan forma de invocación a las musas, que pellizcan al poeta para que no desvíe su rumbo, pero también de ornato mitológico, lo que permite comparar a Fernando con Hércules o Jasón y poner la aventura marítima de España a la par con el viaje de los argonautas.

Tras una *laus Hispaniae* que recuerda la de Marineo, aparece Fernando, mitad humano y mitad divino, ya que su linaje remite por un lado a Hércules, héroe civilizador por antono-

masia, y por otro a los reyes godos. A continuación, se ocupa de su padre y su tío, Alfonso de Aragón, y de la guerra civil en Cataluña; luego, vienen el matrimonio con la virtuosa Isabel de Castilla, la guerra con Portugal y la conquista de Granada, que le trae el amargo recuerdo del rey don Rodrigo. A continuación, el humanista elogia a Fernando por expulsar a los judíos y por vigilar a los conversos. Los descubrimientos *novarum insularum*, la guerra contra Francia, los asuntos de Italia y las gestas del Gran Capitán le merecen toda una cascada de elogios.

La muerte de la reina, los problemas sucesorios y la decisión del rey de marcharse a Nápoles traen el poema al presente. Muerto Felipe I, Fernando vuelve a España entre aclamaciones, pues todos esperan que recupere el norte de África y Jerusalén. Ahora el poema se dirige al papa y los cardenales para que apoyen su campaña, que devolverá la paz al territorio. Fernando, divinizado como Augusto (al *divus Augustus* le corresponde el *divus Ferdinandus* del título), será capaz de devolver Tierra Santa a la cristiandad, que vive una nueva Edad de Oro. De Fernando se dice lo que luego se dirá de su nieto Carlos: que es el pastor de la grey cristiana.

La literatura se puso al servicio de los Reyes Católicos. Ni siquiera la ficción quedó al margen: los libros de caballerías incorporaron material historiográfico, junto a alabanzas al rey, su familia y sus prohombres (en ello trabaja hoy Almudena Izquierdo Andreu). Ajenos a las preocupaciones teóricas de los preceptistas, con una libertad inexistente en otros géneros, la ficción narrativa se sirvió de ese material de la forma que más le convenía. De ese modo se gobierna Garci Rodríguez de Montalvo al refundir un texto con dos siglos de vida: el resultado es su *Amadís* de 1508. Tales ingredientes se encuentran también en las continuaciones e imitaciones de la obra, que exhiben etiquetas como *crónica* o *tratado*.

En ese ambiente, se llegó al extremo de editar una de esas obras, el *Florisando* (1510) con apariencia de texto legal emanado de la Real Chancillería. Su aspecto confunde, pues es el mismo de las pragmáticas o edictos, los ordenamientos y las leyes sancionados por los Reyes Católicos; de ese modo, en la portada nos encontramos con el escudo real, el yugo y las flechas, y con el mote *tanto monta*. A Juan Palomeque, el crédulo ventero cervantino, le habría bastado ver el águila de san Juan para cerciorarse de la veracidad de lo que se cuenta en el libro. Así las cosas, extraña menos que sea también esa la apariencia de un tratado teórico de *re militari*: los *Strategemata* de Frontino en la traducción de Diego Guillén de Ávila impresa por el salmantino Lorenzo de Liondedei.

Mientras la Reconquista era agua pasada, la ocupación del territorio americano correspondía al presente o, mejor aún, al futuro. Se abandonaron los oscuros vaticinios, al modo de Lucano, y se prestó atención al modelo de Virgilio; no en balde, en el Nuevo Mundo, el soldado español era un segundo Eneas que había de civilizar la tierra recién descubierta. El camino que conduce a la épica renacentista española solo era practicable para un nuevo vehículo, la octava real. Ese nuevo asunto y esa nueva forma coinciden por vez primera en un poema de Giuliano Dati, español por su tema e italiano por su lengua; por otra parte, el marchamo hispanoitaliano venía de fábrica, ya que los dos promotores de la obra habían sido

Luis de Santángel, tesorero real de cuna aragonesa y origen converso, y Giovan Filippo de Legname, un capitán español natural de Sicilia. El texto, escrito en 1493 y publicado en 1495, porta el título *La lettera dell'isole che ha trovato nuovamente el Re di Spagna* y en esencia traduce libremente las *Cartas* de Colón.

Aquí, el almirante promete al rey que le traerá un nuevo mundo sin recurrir a la fuerza: «spero d'aquistarle sanza guerra» (XV, 4). Su descripción de la tierra americana es la de un lugar paradisiaco, por su naturaleza lujuriosa y sus ríos con arenas de oro; además, las gentes son mansas, generosas, humildísimas y refractarias a cualquier forma de idolatría. Todo lo explica el recurso a la Divina Providencia, que cuida de sus hijos más débiles e inocentes; por ello, Dios ha dispuesto que el Nuevo Mundo, ahora con mayúsculas, sea descubierto por España para que los indígenas tengan por señores a unos reyes adornados de todo tipo de virtudes.

La apuesta por un discurso heroico a la manera de Lucano fue una especie de paréntesis en nuestra historia literaria: el fruto del nacionalismo político y cultural de los años de Juan II. En principio, en España, como en el resto de Europa, se partía de la idea de que la *Eneida* constituía el modelo épico por excelencia. El interés por el Virgilio heroico no faltó en nuestra tierra, por lo que a los poetas del primer Quinientos les costó poco retomar la senda virgiliana, como ha señalado Lara Vilà (2010). El modelo de la *Farsalia* resultaba idóneo para una epopeya que tenía su objeto en sucesos contemporáneos. El recurso a la mitología, forma primordial del fingimiento poético, servía para adscribir el texto a un determinado estilo o categoría y, de paso, para embellecerlo. El pacto entre el poeta y su público no suponía riesgo ninguno; por otra parte, del peligro de lidiar con los dioses paganos, denunciados por los Padres de la Iglesia, no quedaba ya ni el recuerdo. Bien considerado, ¿a quién podían molestar a esas alturas o sobre quién podían ejercer una mala influencia?

El problema dejó de serlo gracias a la interpretación moral y alegórica de la mitología. Antes de que circulase el *De genealogía deorum gentilium* de Boccaccio, la intelectualidad europea se había interesado por una materia imprescindible para conocer la Antigüedad. El uso de la mitología no atentaba contra la verdad histórica, el realismo narrativo y la verosimilitud. En la épica del Cuatrocientos, los hechos narrados debían responder al primer nivel de exigencia, el más estricto. Los acontecimientos celebrados eran contemporáneos; de hecho, solo al calar en la historia de España, se aludía a un tiempo mítico: con Hércules e Hispán, con Gerión y Tubal Caín. Que Historia y Poesía conviviesen en un mismo espacio no era mala cosa. En los años de los Reyes Católicos y en los de su nieto, el discurso heroico historiaba un presente por el que cualquier español sentía orgullo, pues nada tenía que envidiar a la Roma Imperial. A Vilà le asiste la razón cuando dice que, en España, «la épica es, ante todo, una forma de historia».

En nuestro parecer, la aplicación de estos supuestos hay que adelantarla a la época de los Reyes Católicos, y con idénticos resultados. Nada de héroes del pasado, patrañas o batallitas: es el presente y es historia sin mezcla alguna. Así se expresa Bernardino López de Carvajal, embajador ante el papa y obispo de Cartagena, en el sermón pronunciado en la iglesia de

Santa María del Popolo, con motivo de la toma de Baza, el 4 de enero de 1490: «[…] cum sit nobis historia texenda non fabula, nec commenti aliquid aut fucationis oratio nostra habitura sit» ([…] *ya que nos toca entretejer una historia, no una fábula, y nuestro discurso no precisa de comentario o adorno*). Ahí radica uno de los grandes retos del poeta épico: que el principio primordial de la ficción no quede aplastado por la verdad de la historia. Más, si cabe, importa que no ocurra lo contrario.

Ciertamente, en su día a día, en la Península y en Europa, en África y en América, España estaba viviendo una verdadera epopeya. Boscà nos confirma que no se trata solo de una impresión; es más, da la razón a María José Vega Ramos (2010: 107) cuando, con la vista puesta en el emperador, concluye: «A diferencia de cuanto ocurre en la poética italiana, y en contraste con la *nación mísera* de Italia —el adjetivo es de Guicciardini— sobre cuyo presente no puede edificarse una visión heroica, los autores hispánicos dicen tener la convicción de vivir en un momento excepcional, que no cede a los clásicos».

¿Y qué era la épica para López de Carvajal y sus contemporáneos? ¿Había conciencia de un género épico, un estilo épico o un verso épico? Es muy sospechoso, por ejemplo, que, a lo largo del siglo XV y en la primera mitad del siglo XVI, permaneciese viva una taxonomía que, en línea con los comentaristas de Dante, limitaba a tres los géneros literarios, y con un significado distinto del que habían tenido en la Antigüedad: el mismo que Occidente fue recuperando a lo largo del Quinientos. Machaconamente, los testigos cuatrocentistas leen *comedia*, *tragedia* y *sátira*; a ellos, de tarde en tarde, se suma *elegía*. El Corpus Diacrónico del Español (CORDE) confirma que *épico* y *épica* entran en avalancha en la lengua española a finales del siglo XVI gracias a la *Filosofía antigua poética* (1596) del Pinciano. En esa obra, se ocultan las tres documentaciones más tempranas del término *epopeya*; por lo que al adjetivo *heroico* se refiere, el *Universal vocabulario* (1490) de Alfonso de Palencia lo empareja con *metro* en una clara alusión al hexámetro latino, virgiliano o épico. Hay que retener ese sentido al leer el *Laberinto de Fortuna*, allí donde Mena distingue seis versificadores (vv. 981-982): «trágicos, líricos, elegíanos, // cómicos, satíricos, con eroístas». No, en los años que importan, no hay rúbrica, prólogo o glosa que etiquete el texto de turno como *poema épico*, menos aún como *epopeya*.

En latín, tenemos el «Epos graece versus et gloria» del *Vocabulista* de Papías (mediados del siglo XI) y, sobre todo, el «*Epos* grece, latine *laus*» del *Catholicon* (1286) de Giovanni Balbi, que induce a buscar una dimensión épica en los panegíricos. ¡Y tantos hay! Sus destinatarios son, junto a los Reyes Católicos, sus capitanes y sus prelados, con arreglo a lo señalado por Du Cange *et al.* en su *Glossarium mediae et infimae Latinitatis* (1678): «Heroes, militum propia appellatio, episcopis tamen aliquando attributa». Entendamos el sentido de la cláusula adversativa: en España y fuera de ella, en latín y en romance, la poesía heroica ensalzó a aquellos príncipes de la Iglesia dispuestos a tomar las armas contra el infiel, a la manera del cardenal Cisneros.

Fuera de la original apostilla de Du Cange, lo esencial de la poesía heroica, en lo que a su contenido respecta, es el relato de las proezas («heroica gesta») realizadas por los grandes

héroes («magnis viris et heroicis»), como reza el *Catholicon*. En lo que se refiere a la forma, queda dicho que los diccionarios y enciclopedias aplican el adjetivo *heroicus* a un metro determinado: el hexámetro dactílico de la épica latina, el mismo de Virgilio en la *Eneida*. En su comento, Servio indica que la epopeya resulta de entretejer la realidad histórica con la ficción poética, de adornar la narración con un estilo elevado y de enriquecerla con moralidades o sentencias. Enrique de Villena lo tuvo presente al redactar el proemio a su traducción de la *Eneida*, donde el español añade un detalle de la mayor importancia: concretamente, lo que Augusto encargó a Virgilio fue una *corónica*. Que esa crónica estuviese en verso implicaba el recurso a la alegoría o *velo* (término con que se traduce el *integumentum* latino) y el sometimiento de todos los ingredientes a una voluntad moralizante (*Traducción y glosas de la Eneida. Libro primero*: 23-24):

> Virgilio introduze virtuosas costumbres, inclinando los oyentes a bien fazer. Onde en las respuestas que Eneas avía de los dioses, siquiera en los votos e sacrifiçios que fazía, inclina non poco a la religión; aprobando las piadosas obras en las afruentas en que se vido Eneas e cómo las pasó syn temor ho flaqueza, inclina a los oidores a esfuerço, siquiere de osar cometer grandes fechos.

La nueva épica de los Reyes Católicos cumplía todos o casi todos los requisitos señalados: los poemas latinos se escribían en hexámetros heroicos; los vernáculos, en coplas de arte mayor. Además, la épica recurrió a espacios inicialmente ajenos, como el dístico elegíaco en la expresión latina y el común verso octosilábico en la castellana. Lo religioso y lo moral cabían perfectamente en la poesía épica, como ya habían notado los comentaristas de Virgilio. ¿Y qué se hizo por fin con la ficción poética?: ¿la observaron a ultranza o se desentendieron de ella?

El presente, inobjetablemente esplendoroso, no necesitaba fábulas. La épica debía ser, más que nunca, historia pura, sin aditivos; sin embargo, los poetas enriquecieron los relatos con escenas mitológicas, vaticinios y construcciones alegóricas estructurales (que constituyen el andamiaje de la obra) o puntuales (que se resuelven en simples detalles u ocupan un determinado pasaje). Se contaba con el aval del cordobés Lucano, un español del pasado que enseñaba a los españoles del presente a hacer una épica a la española. Nada importaba que la discusión sobre la naturaleza de su obra —poesía o historia— continuase abierta. Por ejemplo, Fernán Pérez de Guzmán, en sus *Loores de los claros varones de España*, afirma que Lucano es, a la par, poeta e historiador; en su defensa apostilla que los clásicos nacidos en Italia jamás podrían medir fuerzas con los de cuna española porque aquellos poco más podían ofrecer que un estilo preciosista, pues su mensaje es característicamente insustancial.

Al inicio del siglo VI, Prisciano cita la *Farsalia* en sus *Institutiones grammaticae*, con lo que a cualquier europeo medianamente instruido le era familiar; sin embargo, fue en su tierra natal donde Lucano acabó siendo autor de culto. Esto se ve ya en Alfonso X; sin embargo, fue con Juan II cuando se puso énfasis en la españolidad de su autor y se le aplaudió por su apego a la verdad histórica. Juan de Mena tomó de él su principal aporte al ocuparse de los males de la nación y buscar remedio en Juan II y Álvaro de Luna. Hábilmente, Mena dejó clara la naturaleza poética de su obra al adornarla por medio de la alegoría y la mitología.

Quienes hicieron suyo el patrón de las *Trescientas*, como Pedro Guillén de Segovia en su poema al arzobispo Alfonso Carrillo, dieron una prórroga de más de medio siglo al genial experimento de Juan de Mena: un poema patriótico a la española. Fuera de España, Lucano conservó la estima del lector culto hasta más allá del Barroco, aunque como historiador y no como poeta épico; de hecho, esta etiqueta quedó reservada a un Virgilio que, desde el siglo XVI, tan solo aceptó codearse con Homero.

Los poetas españoles tuvieron en la *Farsalia* un modelo heroico propio, bien que pasado por el filtro de otro español del presente, Juan de Mena. Por desgracia, su caso no contó para la crítica neoaristotélica del Quinientos, que aceptó lo que otros habían dicho a ese respecto (en foros italianos, sobre todo): que Lucano, a pesar de escribir en verso, no era poeta porque no recurría a la ficción. De ese modo, se pasó directamente de un patrón virgiliano a otro aristotélico; de ese modo también, al inicio del siglo XVII, asistido por la autoridad del Estagirita y la praxis de Heliodoro de Emesa, Cervantes se dio a escribir algo radicalmente nuevo: el relato ideal a que alude el canónigo de Toledo en el capítulo 47 de la *Segunda parte del Quijote* o, si se prefiere, la prueba de que «la épica también puede escribirse en prosa como en verso». Así nació el *Persiles*.

Lucano pudo servir de guía —si no en el trazo grueso, sí en detalles— a algunos de esos poetas hispanolatinos. Más razones hay para afirmar que, directa o indirectamente (a través del *Laberinto de Fortuna*), la *Farsalia* dejó su huella en los poetas heroicos en lengua vernácula entre Juan II y los Reyes Católicos. Por el contrario, no hay trazas suyas en los poetas italianos que, con modelo en Virgilio, ensalzaron a la monarquía española y sus legados. Lucano era un hispano y españoles quienes lo tenían por modelo. Menéndez Pidal (1949: 104-105) explicaba el fenómeno en términos de pura idiosincrasia:

> Con su *Farsalia*, Lucano contraría el habitual concepto de la épica: haciendo histórica la poesía que todos los modelos hacían mítica, promueve una verdadera herejía en la dogmática literaria, y así, lo que para él era un poema no fue tenido por poesía, sino por historia, según el veredicto de la crítica romana formulado por Servio. Tal herejía quedó incomprendida y solitaria, prueba de su carácter personalísimo.

BIBLIOGRAFÍA

Gómez Moreno, Ángel, y Teresa Jiménez Calvente (2015), «El reinado de los Reyes Católicos: buenos tiempos para la épica», en José Lara Garrido y Raúl Díaz Rosales, eds., *La épica culta en España*, Málaga, Universidad de Málaga, 1-39.

Menéndez Pidal, Ramón (1949), *Los españoles en la literatura*, Madrid, Espasa-Calpe.

Milhou, Alain (2007), *Colomb et le messianisme hispanique*, Montpellier, Université Paul Valéry-Montpellier III.

Morel-Fatio, Alfred (1882), «Souhaits de bienvenue, adressés à Ferdinand le Catholique par un poète barcelonais, en 1473», *Romania*, 11, 333-356.

Vega Ramos, M.ª José (2010), «Idea de la épica en la España del Quinientos», en María José Vega y Lara Vilà, dirs., *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal),* Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 103-135.

Vilà, Lara (2010), «Fama y verdad en la épica quinientista española. El virgilianismo político y la tradición castellana del siglo XV», *Studia Aurea*, 4, 1-35.

Villena, Enrique de, *Traducción y glosas de la Eneida. Libro primero*, ed. Pedro M. Cátedra, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV-Diputación de Salamanca, 1989, vol. I.

DE NUEVO SOBRE LA FECHA DE *EL VILLANO EN SU RINCÓN*

Luis Iglesias Feijoo

Es cómodo repetir lo consabido. Cada vez que algún estudioso se ha acercado a la notable comedia de Lope de Vega *El villano en su rincón* ha debido plantearse la fecha de su redacción. Pero en los trabajos de los últimos noventa años parece como si todo estuviera resuelto, a falta de ciertos matices o apostillas. Y es posible que la solución no sea tan firme como se viene asumiendo.

Fue José Montesinos, con su aguda pluma, quien en 1926 observó que una breve paráfrasis del «Beatus ille» de Horacio se incluía también en *Pastores de Belén*, y su aparición en la comedia sería posterior. Como *Pastores* se imprime el año 1612, pero tiene aprobaciones de noviembre y diciembre de 1611, supone que «no es probable que los versos acogidos allí se alejen mucho del año 1611». Dado que *El villano* no está en la lista del primer *Peregrino*, pero sí en la del segundo, y se publicó en la Parte VII, que tiene una aprobación de junio de 1616, el abanico de fechas se reduce: «1611-1616, pero nos inclinamos a aproximarla más bien al año 1611» (Montesinos, 1926: 173-174).[1] Su acostumbrada solidez erudita y su fino instinto crítico hicieron esta hipótesis algo plenamente aceptado, con las discrepancias que ahora veremos. Y, sin embargo, él mismo no parece del todo convencido, cuando se ve inclinado a añadir otro argumento bastante endeble: en la paráfrasis cree encontrar un anuncio de la inminente polémica gongorina: «Hay versos en ellas que presagian la lucha contra los culteranos, con tanto encarnizamiento emprendida poco después». Pero ese extraño carácter profético lo desmiente al momento, cuando señala en nota un pasaje similar de la «Epístola a Barrionuevo» de las *Rimas* primeras (1604). Luego volveremos sobre esta teoría.

Nada dice de ella Entrambasaguas (s. f., pero 1929: 10) en su edición de *El villano*, aunque se hace difícil creer que no la conociera; en cualquier caso, no menciona a Montesinos, y se limita a ubicar la obra entre las dos listas del *Peregrino*: «nos inclinamos más a suponerla mucho más próxima a 1618 que a 1604», pero siempre antes de 1616 por la aprobación de la Parte VII.

[1] El artículo se incluyó en Montesinos (1951: 274-275), sin apenas variaciones; solo donde en 1926 había dicho que la coincidencia con *Pastores* «ayuda a precisar la fecha de la comedia» se cambia a «ayuda a determinar la fecha de la comedia». Se repite con cambios mínimos en Montesinos (1967: 244-245).

En cambio, Morley y Bruerton (1940: 159) no solo conocen la propuesta citada al inicio, sino que la aceptan sin rodeos y apuntan la fecha de 1611, por más que señalen que el porcentaje de romances es pequeño para el periodo 1611-1616, al que en principio la adscriben (nada varía en Morley y Bruerton, 1968: 266-267).

En 1946 publicó Marcel Bataillon el primero de sus acercamientos a la comedia lopesca. Inicialmente, en un artículo en que reseña el libro mencionado de los hispanistas americanos propone (1946: 230) el año de 1612 por hallar en el acto tercero alusiones a los matrimonios de las casas reales española y francesa negociados en ese año, que no tienen conexión alguna con el resto de la obra. Tres años más tarde se centra en ella y corrige su propuesta, para ubicarla en el año 1615, en que se produjo el intercambio efectivo de las princesas (Bataillon, 1949). Pero esta tesis mereció casi de inmediato la reserva de Montesinos, quien en un añadido al incorporar su artículo a su libro de 1951 (1951: 323) señala que sus razones «son más ingeniosas que probantes», hijas de lugares comunes «que no creo que nos impongan una convicción» (lo mismo en Montesinos, 1967: 249). Años más tarde, Zamora Vicente (1961: 52-56) resume y pondera todos los argumentos de Bataillon, considerando que «la hipótesis es muy sugestiva», pero «quizá no muy convincente». La autoridad del maestro francés le inclina a tomarla en cuenta («nada grave hay que se oponga a ello»), pero a la vez se resiste a asumirla: «reconoceremos que es muy fugaz, dentro de la estructura total de la comedia, ese paso de las bodas reales» (reitera lo mismo en Zamora Vicente, 1963: lii-lvi). En cambio, el anónimo prologuista de una edición escolar (*El villano en su rincón*, ed. 1961: 14) asume sin ambages que fue «escrita para celebrar el doble convenio matrimonial», que es más de lo que ningún estudioso se había atrevido a afirmar, por considerar la inclusión de tales referencias una especie de añadido de circunstancias.[2]

En 1961 una primera edición de la comedia realizada por José Luis Aguirre (1961: 7) no se esfuerza mucho, pues tan solo la ubica entre 1604 y 1616. Como aquel año se eligió *El villano en su rincón* como tema único para la materia Literatura española del curso Preuniversitario de entonces, menudearon las ediciones. Aparte de las ya consideradas, Entrambasaguas publicó otra suya, acompañada de un volumen de «Estudios». En él muestra conocer ya el trabajo de Montesinos, que le parece «sin fundamento irrefutable» (Entrambasaguas, 1961: 327). Menciona las opiniones de Bataillon y secunda la composición en 1615, pero por otra razón, la de que Lope escribió otra comedia, *El galán de la Membrilla*, con autógrafo fechado el 20 de abril de ese año. Dado que ambas están relacionadas y cree debieron escribirse en el mismo intervalo, por cuestiones de estilo y técnica la primera hubo de ser *El galán*, pues *El villano* es mucho mejor («no admite discusión desde este punto de vista», 1961: 328), e incluso nuestra obra puede ser de «los comienzos del año de 1616» (1961: 329).

[2] Dada la muy escasa relevancia de la supuesta alusión a las bodas, se insiste en ello: «Puede suponerse que la elección del escenario fue motivada por el deseo de rendir homenaje al país con el que se efectuaba ese doble vínculo matrimonial» (p. 15).

Correa Calderón y Lázaro Carreter (1961, II: 10-13), pese a reconocer que las bodas «tienen un eco pequeño», asumen el planteamiento de Bataillon; «con seguridad suma», la fecha es entre febrero de 1614 y octubre de 1615, ahora bien, Lope hace una alusión leve a la pretensión de Sessa de ser el encargado de la comitiva española: actúa «tímidamente, discretamente», porque «barruntaba que no triunfaría la pretensión de su amigo [*sic*]». Y Díaz-Plaja (1961: 26-27) asume asimismo la tesis del hispanista francés, aunque recoja también la reserva de Montesinos de 1951.

Ese mismo año de 1962 aportó una novedad Joaquín Casalduero, al sugerir que en la obra se advierte la influencia ocasional de un verso del *Polifemo* gongorino: Lope quiso «rendir un homenaje» a su autor (Casalduero, 1967: 48).

Fue otro estudioso francés, Noël Salomon (1965) quien intentó aportar nuevos elementos que sirvieran para explicar la redacción de la comedia, también tras los pasos del poeta cordobés. Tras revisar las hipótesis anteriores y aceptar que la de Montesinos es más bien un *terminus a quo* que una fecha probable, acaba por asumir, mal de su grado, la tesis de Entrambasaguas acerca de la relación de la obra con *El galán de la membrilla*, de la que ya se había ocupado en su tesis doctoral, por lo que se inclina por el año 1615. Pero además halla un reflejo de las *Soledades* en una tirada del final del acto primero. No solo le parece que la situación es la misma, sino que hay «ressemblances [que] sont trop précises pour qu'elles soient le fait du hasard» (1965: 53), aunque Lope banalice lo heroico y busque un tono rústico en consonancia con «la note réaliste» de la escena (1965: 57). El Fénix ironiza y bromea sobre lo que había hecho Góngora y cura así lo que cabría considerar su «complexe» respecto a él. Por lo tanto, *El villano* no habría podido escribirse más que a partir del verano de 1613, que es el momento en que comienzan a difundirse las *Soledades* por la corte.

Algo después, Andrews, Armistead y Silverman (1966: 33-35) apuntaron otro indicio, la mención que se hace en el acto primero de los versos iniciales de un romance: «Riyendo se va un arroyo, / sus guijas parecen dientes» (vv. 213-214). En las *Rimas sacras* (Madrid, 1614, ff. 174r-175r) se incluye como Idilio segundo una versión a lo divino que comienza con las mismas palabras. Pero ello no indica nada, pues también recuerdan que en *Primavera y flor de los mejores romances que han salido*, del licenciado Pedro Arias Pérez (véase Montesinos, 1954: 82-84) se incluye la versión profana del romance, que sin duda es de Lope, pertenece al ciclo Belardo-Lucinda y antecede a su versión religiosa. Aunque este romancero se publicó en 1621, el romance es bastante anterior, y es discutible que aluda al fin de la relación con Micaela de Luján. En cualquier caso, es evidente que Lope le tenía gran afecto, pues cita los cuatro primeros versos en una de las novelas a Marcia Leonarda incluida en *La Circe con otras rimas y prosas* (1969: 1120). Por tanto, la mención en *El villano* del inicio del romance no prueba nada respecto a su fecha, pues debe de ser de antes de 1608.

Pocas novedades se aportan en las dos décadas siguientes. Una nueva edición de Aguirre (1974) desconoce los trabajos de Casalduero y Salomon, por lo que no se hace mención de

las supuestas influencias gongorinas. Se adscribe a la tesis de Montesinos, la sitúa, pues, hacia 1611, pero añade que «más tarde fue retocada por Lope para adecuarla a las circunstancias de las bodas reales». Pero lo hizo de manera atropellada: «Las correcciones de Lope fueron tan superficiales y rápidas que caen en la incongruencia» (1974: 69). Es esta una postura que suscribirá años después la edición de Martínez Berbel (2010). Por su parte, Juan María Marín (1987) hace un ceñido resumen de todas las propuestas existentes, pero no toma partido por ninguna.

Alcanzamos así la última propuesta, hasta la presente, digna de consideración, que será seguida por Serés en su edición (*Comedias. Parte VII*, 2008). Se debe al eminente especialista Victor Dixon (1998), y su buen sentido hubiera hecho este trabajo inútil, de haberse atrevido a llevar su razonamiento hasta el final. No cree que la fecha aducida por Bataillon sea determinante, pero sí acepta que la obra se relaciona con el doble matrimonio real de las Monarquías española y francesa, cuyos trámites venían extendiéndose desde el compromiso secreto de abril de 1611. Tampoco cree que existan alusiones, ni en forma de homenaje ni en forma de parodia o broma, a los poemas mayores de Góngora, en lo que le asiste toda la razón. Las semejanzas son tan leves y dependen tanto de tópicos que deben ser olvidadas de una vez por todas, y además Dixon aporta la que probablemente es la fuente más segura de lo que se creía sacado de Góngora. También apunta con agudeza que la canción de las avellanicas reaparece en *La dama boba*, de abril de 1613, pero mientras en esta la copla parece fuera de tono y como si se quisiera aludir a algo ya conocido de antes, en *El villano* es pertinente con el marco campesino, ya que no con el ambiente francés. Por lo tanto, nuestra comedia ha de ser anterior a abril de 1613, en lo que no cabe sino estar del todo de acuerdo. Y por último, Dixon fija también su atención en el tomo en que la obra se publica, la Parte VII, donde cabe hallar la clave de lo que va a exponerse a continuación.

Este es el punto de partida en el que conviene centrarse, pues, aunque las comedias se amontonaban a veces sin ton ni son en una Parte, también era posible a menudo que los editores —y más si eran a la vez los autores de los textos— buscaran un orden o secuencia para disponer sus doce comedias (véase al respecto las sagaces reflexiones de Ramos, en Lope de Vega, *Comedias. Parte VIII*: I, 30-35). No fue Lope quien dispuso la Parte VII, lo sabemos bien, pero eso no quita que Francisco de Ávila hubiera pensado en cierta ordenación. Dejemos en todo caso ese aspecto ahora y recordemos brevemente las circunstancias de la publicación del tomo. Fue, en efecto, este Francisco de Ávila, mercader de paños, quien pidió y obtuvo licencia y privilegio por diez años para publicar las Partes VII y VIII de comedias de Lope.

El astuto comerciante, aficionado al teatro y autor de algunas piezas breves, como loas y entremeses, había estado en los años inmediatos moviéndose en torno a la publicación de las comedias de Lope de Vega. En septiembre de 1614 tenía ya reunidas doce obras que

habían subido a las tablas años atrás, compradas a diversas compañías (Valdés-Granados, de los Ríos, Pinedo…), y las presenta al Consejo de Castilla para obtener el pertinente permiso. El 3 de octubre firma su aprobación el vicario doctor Cetina y el 15 del mismo mes lo hace quien recibió el encargo del propio Consejo, que fue Vicente Espinel. Así, se le concede licencia y privilegio por diez años el 15 de noviembre, para lo que será el libro titulado *Flor de las comedias de España, de diferentes autores. Quinta Parte*, que apareció en 1615. Queda claro que el recopilador, cuyo nombre como tal figura en la portada, deseaba seguir la serie de comedias de Lope, cuya Parte IV había aparecido en 1614. Ahora bien, el avispado comerciante no debió de conseguir obras del Fénix para formar el tomo; de hecho, solo una es suya, *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia* (*Comedias. Parte V*, 2004).

Al autor de *Peribáñez* debió de hacerle muy poca gracia que su nombre se viese mezclado, no ya con los de Tárrega o Mira de Amescua, sino al lado de otros tan poco relevantes como Hurtado Velarde o Juan Grajales. Poco le agradaba que los textos nacidos para ser oídos en las tablas pasasen a ser escrutados por el ojo crítico del lector, aunque en esa postura hay no poco de coquetería y afectación. Pero menos debió de gustarle que en abril del mismo año de 1615 saliese a luz otro libro con el reclamo *El Fénix de España Lope de Vega Carpio […] Sexta Parte de sus comedias*. El privilegio había sido obtenido por el mismo Francisco de Ávila (escrito Dávila) el 24 de diciembre de 1614, aunque su nombre esta vez no aparece en portada. Durante la impresión del tomo el autor de comedias Alonso de Riquelme, que fue quien le vendió a Ávila algunas de las comedias que se editaban, instó pleito contra este —muy probablemente instigado por el mismo Lope—, del que se retiró en marzo de 1615 (González Palencia, 1921: 26, y Giuliani y Pineda en la introducción de las *Comedias, Parte VI*: 11). Sin duda, es un antecedente del otro pleito que hay que considerar de inmediato.[3]

Volvamos, pues, a la Parte VII. El privilegio lleva fecha de 10 de septiembre de 1616, pero en los preliminares del tomo, tal como entonces estaba mandado, se incluyen dos aprobaciones, firmadas el 16 de junio y 26 de julio de dicho año. Ello significa que el original de las veinticuatro comedias que componían ambos volúmenes debió de ser presentado al Consejo de Castilla a principios del mes de junio. Pero el documento que concede el permiso de impresión contiene esta vez un dato sumamente interesante. En él se señala que Ávila había «comprado a Baltasar de Pinedo, autor de comedias, y a María de la O, viuda, mujer que fue de Luis de Vergara, ansimismo autor de comedias, veinte y cuatro comedias de Lope de Vega» (*Comedias. Parte VII*: I, 62). El tenor literal de lo afirmado no es del todo exacto, como se sabe, porque alguna de las obras que se presentan no constaba entre las compradas a ambas compañías y alguna de las compradas no se edita ahí. Lo que importa es que la

[3] Es difícil saber la relación que todo esto puede tener con la aparición en 1616 de otra edición de la Parte VI, con el reclamo en portada de «corregida y enmendada en esta segunda impresión de Madrid por los originales del propio autor». Véase Dixon (2013: 101-103). Para todo este problema debe verse asimismo Moll (1995).

impresión de esas Partes se vio, si no interrumpida, sí algo demorada por la intervención del propio Lope de Vega.

El escritor, como se insinuó, debía de estar muy molesto de que otros obtuvieran el beneficio de editar obras escritas por él, y hacerlo a veces sobre copias poco recomendables. Por ello decidió incoar un pleito el 14 de junio de 1616, es decir, a raíz de que se presentara el original de la Parte en el Consejo (recuérdese que la primera aprobación es del 16 de ese mes); si fue avisado de lo que se planeaba editar por alguien, Espinel o quien fuera, o si la nueva era comidilla en los mentideros de Madrid importa muy poco al caso. Lo cierto es que Lope expresa que ya antes había pedido al Consejo que no diera licencia para publicar sus obras y que ahora se quieren imprimir veinticuatro, esto es, dos Partes, por lo que suplica no se dé permiso, «sin que él al menos las vea y corrija, señalando las que son de su mano» (González Palencia, 1921: 18). La aparición de este pleito, ahora localizado de nuevo por Laplana (2008), permite saber que en efecto, como se decía en el privilegio, Ávila había comprado las comedias a Pinedo y a la viuda de Vergara.

No importa ahora demasiado seguir las curiosas incidencias de la acción legal, que se concluyó dando la razón a Ávila, pues Lope había vendido sus textos a las compañías y estas, tras años de vivir en los corrales, las vendían a su vez a quien desde ese momento era legítimo y único poseedor de todos los derechos sobre ellas, incluido el de su impresión. Muchos detalles sabrosos se derivan de esta reclamación, como la comprobación de lo poco que valían las comedias después de haber agotado su vida en las tablas, pues el comprador abonó solo cincuenta reales por las doce de Pinedo y setenta y dos por el mismo número a la viuda de Vergara, si es que los declarantes son honrados y dicen la verdad en cada caso. Pero ahora no es el momento para detenerse en los alrededores de este pleito, que ha sido bien exprimido en sus detalles principales.[4]

Para lo que nos interesa, importa recordar que dos de las comedias incluidas en la Parte VII no figuran en ninguna de las dos listas de las compradas a los citados autores, y una de ellas es precisamente *El villano en su rincón*. Por tanto, su origen, al igual que el de *El príncipe despeñado*, ha de ser el de su adquisición en otro momento y probablemente a otra compañía, y Dixon (1998: 6) supone que, como las demás, debía de estar ya «inservible en las tablas, por demasiado vieja y conocida». Ahora bien, su periplo podría haberse agotado en tres o cuatro años, por lo que algunas de las hipótesis antes resumidas podrían seguir siendo válidas. Lo que parece del todo imposible es que se trate de un texto representado en 1614, 1615 o incluso 1616. Las alusiones en que se basan sus defensores son sumamente improbables. Ni las huellas gongorinas ni las bodas reales parecen haber dejado rastro alguno en el texto. Las referencias a los enlaces franco-españoles son tan sutiles que, si se leen con calma y se imaginan escritos, por ejemplo, en 1608, no llamarían la atención en absoluto. Y ya que conocemos el enfrentamiento con Ávila, es del todo

[4] Aparte de los trabajos citados en el texto, véase también García Reidy (2007 y 2013: 309-336).

imposible que Lope haya retocado el texto para su publicación, para incluir esas alusiones a las bodas principescas.

¿Podría, pues, mantenerse el año de 1611 para la redacción de *El villano en su rincón*? No es imposible, pero tampoco es forzoso. La base sigue siendo lo expuesto por Montesinos hace noventa años. Pero la inclusión de la paráfrasis de Horacio en *Pastores de Belén*, que debía de estar concluida en otoño de 1611, es tan solo un *terminus ante quem*. El mismo Montesinos proponía que la composición estaba ya compuesta cuando escribió *El villano*, pero añadía: «y aunque no es necesario suponer que todo el contenido de *Los pastores de Belén* [*sic*] fuera redactado a un tiempo, no es probable que los versos acogidos allí se alejen mucho del año 1611». Ahora bien, también señalaba que la paráfrasis de Horacio «fue incluida, algo incoherentemente» en *Pastores*, donde figura en el libro I (véase en las ediciones de Carreño, 1991: 140-144, o 2010: 166-170). Y añade: «Dada la facilidad de Lope, no es probable que tardara más de un año en componer la novela [*sic*]».

De todas estas reflexiones cabe obtener una conclusión bastante probable. El texto inspirado en Horacio debía de estar redactado antes de comenzar la escritura de *Pastores*. Si se introduce ahí, se hace «algo incoherentemente», en efecto, y Begoña López Bueno (1995), en un fino análisis del poema, también asume que disuena bastante la aparición de esos versos en el libro por el simple pretexto de que unos pastores lleguen cantándolos, lo que es un tópico, sin duda, pero «esta integración se percibe como bastante artificial en su relación interna con el contexto» y resulta «un elemento claramente impostado (de muy probable composición anterior al libro)» (López Bueno, 1995: 208 y 209). Es posible que Lope hubiera compuesto *Pastores* a raíz de la publicación de la *Jerusalén conquistada*. Como supone Carreño, su más reciente editor, «Lope proyecta y redacta de un tirón *Pastores de Belén*» (Carreño, 1991: 15; también en Carreño, 2010: 16). Pero la *Jerusalén* estaba muy avanzada ya en 1605, por lo que el abanico de fechas se amplía bastante.

Aunque llegáramos a saber que el autor redactó de una sentada sus *Pastores* entre 1610 y 1611, sigue en pie la muy fundada sospecha de que la paráfrasis horaciana estaba ya compuesta, acaso en un cuaderno en que iba redactando composiciones como los conocidos y posteriores Códices Daza o Durán, ahora Durán-Masaveu. Recuérdese tan solo como en este último, que data de 1627-1631, como muy tarde, se acoge una composición, «A la fuente de Garcilaso», que no se publicaría hasta las *Rimas de Burguillos* en 1634 (*Códice Durán-Masaveu*, ed. 2011: 30 y 563, y f. 25v del facsímil).

De ser ello así, Lope no hubiera tenido que esperar a la publicación de *Pastores* para citar esos versos en *El villano*. Los habría recuperado sin más de un cartapacio de su uso. De esa forma, la fecha de redacción de esta comedia podría ser 1608, 1609 o 1610. Adquiere ahora más importancia la observación de Morley y Bruerton (1940: 159) de que el porcentaje y número de pasajes en romance es pequeño para el periodo 1611-1616, y por ello sugieren respecto a ese metro: «before 1610?» (lo mismo en Morley y Bruerton, 1968: 267). En este momento es necesario echar la vista sobre la fecha del resto de las comedias de la Parte VII.

Es llamativo que buena parte de ellas estén ya en la lista del primer *Peregrino*, y, por tanto, sean anteriores a 1604; alguna hasta fue compuesta en los años finales del siglo XVI. La única que se tenía por tardía era *El gran duque de Moscovia*, pero al escribir un artículo sobre ella, yo mismo (Iglesias Feijoo, en prensa) defendí que, lejos de haber sido escrita en 1613, la comedia parece más bien de 1608.

Todo parece indicar, en fin, que *El villano en su rincón* es de finales de la primera década del siglo XVII. Como el resto de las comedias de la Parte VII, se trata de obras antiguas, que habían «gastado su vida en las tablas» (Di Pastena en la introducción a *Comedias. Parte VII*: I, 13),[5] pues habían corrido por ellas durante al menos ocho años, y alguna tenía veinte de existencia, como *La viuda, casada y doncella*, de 1597. Quizá parezca poco avance adelantar la fecha de nuestra obra dos o tres años, pero es de sumo interés poder precisar el intervalo existente entre la composición de una comedia y su paso a la imprenta y comprobar si es exacto, como se ha sugerido, que solía ser de al menos seis años. Sabemos que en ocasiones este fue menor, como en *La dama boba*, escrita en 1613 y publicada ya en la Parte IX (1617), cuando Lope, escarmentado tras el pleito con Ávila, asumió por sí mismo la faena de editar sus propias obras teatrales. Pero es seguro que en este caso quiso jugarle una mala pasada a Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés, para quien la había escrito. Tras romper con la actriz, no se atrevió a pedirle el autógrafo, como reconoce a Sessa (Amezua, 1941, III: 308), y tuvo que imprimirla por una mala copia, pero, si la obra acaso seguía interesando al público, optó por quitarles la ganancia al autor y su mujer incluyéndola en el libro. Es probable, además, que no fuera ese el único caso en que actuó de esa manera. Pero ello sería ya asunto para otro lugar.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, José Luis (1961), ed. de Lope de Vega, *El villano en su rincón*, Valencia, Estudio y Vida.

Aguirre, José Luis (1974), ed. de Lope de Vega, *El villano en su rincón*, Barcelona, Hijos de José Bosch (col. Aubí).

Amezúa, Agustín G. de (1941), *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, vol. III.

Andrews, J. R., S. G. Armistead y J. H. Silverman (1966), «Two Notes for Lope de Vega's *El villano en su rincón*», *Bulletin of the comediantes*, 18/2, 33-35.

Arias Pérez, Pedro, *Primavera y flor de los mejores romances*, ed. José F. Montesinos, Valencia, Castalia, 1954.

[5] Un primer balance cronológico de la Parte VII puede verse en Salomon, 1961: 25, pero no todas las fechas que ahí les atribuye pueden seguir manteniéndose. Es preferible remitirse a los estudios particulares de cada uno de los editores de Vega, 2008, y aun puede haber mayores precisiones.

Bataillon, Marcel (1946), «La nouvelle chronologie de la *comedia* lopesque: de la métrique à l'histoire», *Bulletin Hispanique*, 48, 227-237.

Bataillon, Marcel (1949), «"El villano en su rincón"», *Bulletin Hispanique*, 51, 5-38. Traducido en José Franciso Gatti, ed., *El teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, Eudeba, 1962; 2.ª ed., 1967, 148-192, y en Bataillon, 1964, 329-372.

Bataillon, Marcel (1964), *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos.

Blecua, José Manuel (1969), ed. de Lope de Vega, *Obras poéticas*, Barcelona, Planeta.

Carreño, Antonio (1991), ed. de Lope de Vega, *Pastores de Belén*, Barcelona, PPU.

Carreño, Antonio (2010), ed. de Lope de Vega, *Pastores de Belén*, Madrid, Cátedra.

Casalduero, Joaquín (1961), «Sentido y forma de *El villano en su rincón*», *Revista de la Universidad de Madrid*, XI, 1962, 547-564. Incluido en su libro *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 2.ª ed., 1967, 47-65, por donde cito; no figura ya en la primera ed., 1962.

Correa Calderón, Evaristo, y Fernando Lázaro (1961), *Lope de Vega y su época*. Vol. I: *Vida y obra del Fénix*. Vol. II: *Estudio especial de «El villano en su rincón»*, Salamanca, Anaya.

Díaz-Plaja, Guillermo (1961), ed. de Lope de Vega, *El villano en su rincón*, Barcelona, La Espiga.

Dixon, Victor (1998), «*El villano en su rincón*: otra vez su fecha, fuentes, forma y sentido», *Bulletin of the Comediantes*, 50/1, 5-20. Incluida en Dixon, 2013: 183-198.

Dixon, Victor (2013), *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*, Madrid, Iberoamericana-Frankfurt a. M., Vervuert (col. Escena Clásica, TC/12).

Entrambasaguas y Peña, Joaquín de (s. f., pero 1929), ed. de Lope de Vega, *Teatro escogido: El villano en su rincón*, Madrid, CIAP.

Entrambasaguas y Peña, Joaquín de (1961), *Lope de Vega y su tiempo. Estudio especial de «El villano en su rincón»*, vol. I, *Estudios*, vol. II, *Textos*, Barcelona, Teide.

García Reidy, Alejandro (2007), «Notas a un problema de repertorios teatrales (Lope de Vega, Pinedo y el difunto Vergara)», en Antonio César Morón Espinosa y José Manuel Ruiz Martínez, eds., *En Teoría hablamos de Literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph*, Granada, Dauro, 462-468.

García Reidy, Alejandro (2013), *Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid, Iberoamericana-Frankfurt a. M., Vervuert (col. Escena Clásica, TC/12).

González Palencia, Ángel (1921), «Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, III, 17-26.

Iglesias Feijoo, Luis [en prensa], «Secretos y supercherías en una comedia de Lope de Vega: *El gran duque de Moscovia*», de inmediata aparición en *Hipogrifo*.

Laplana, José Enrique (2008), «Lope y Francisco de Ávila», *Anuario Lope de Vega*, XIV, 133-154.

López Bueno, Begoña (1995), «*Beatus ille* y Lope (a vueltas con un "Cuán bienaventurado")», *Edad de Oro*, XIV, 197-212.

Marín, Juan María (1987), ed. de Lope de Vega, *El villano en su rincón*, Madrid, Cátedra.

Martínez Berbel, Juan Antonio (2010), ed. de Lope de Vega, *El villano en su rincón*, Madrid, Castalia.

Montesinos, José F. (1926), «Notas sobre algunas poesías de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, XIII, 139-176.

Montesinos, José F. (1951), *Estudios sobre Lope*, México, El Colegio de México, 241-278.

Montesinos, José F. (1967), *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Anaya, 215-249.

Moll, Jaime (1995), «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIV, 213-222.

Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton (1940), *The Chronology of Lope de Vega's* Comedias, New York, The Modern Language Association of America; London, Oxford University Press.

Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

Salomon, Noël (1961), «Sur la date de *San Isidro Labrador de Madrid, comedia* de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 63/1, 5-27.

Salomon, Noël (1965), «À propos de la date de "El villano en su rincón" "comedia" de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 67, 42-62.

Vega, Lope de, *El villano en su rincón*, ed. de Clásicos Ebro, Zaragoza, Ebro, 1961, 1969[2].

Vega, Lope de, *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969.

Vega, Lope de, *Pastores de Belén*, ed. de A. Carreño, 1991 y 2010.

Vega, Lope de, *Comedias. Parte V*, ed. Marie-Françoise Déodat-Kessedjian y Emmanuelle Garnier, Lleida, Milenio, ProLope, 2004.

Vega, Lope de, *Comedias. Parte VI*, coord. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón, Lleida, Milenio, ProLope, 2005, 3 vols.

Vega, Lope de, *Comedias. Parte VII*, coord. Enrico di Pastena, Lleida, Milenio, ProLope, 2008, 3 vols.

Vega, Lope de, *Comedias. Parte VIII*, coord. Rafael Ramos, Lleida, Milenio, ProLope, 2009, 3 vols.

Vega, Lope de, *Códice Durán-Masaveu*, eds. Víctor García de la Concha y Abraham Madroñal Durán, Madrid, Real Academia Española / Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2011.

Zamora Vicente, Alonso (1961), ed. de Lope de Vega, *El villano en su rincón*, Madrid, Gredos; Buenos Aires, José Ferrer.

Zamora Vicente, Alonso (1963), ed. de Lope de Vega, *El villano en su rincón y Las bizarrías de Belisa*, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos).

«DAMAS Y GALANES», TEXTO Y CONTEXTO DE UN JUEGO CORTESANO DE SOR MARÍA DO CEO (1658-1753) PARA LA DUQUESA DE MEDINACELI*

M.ª Carmen Marín Pina

La religiosa francisca sor María do Ceo, en el siglo María Deça Tavora, es una prolífica escritora portuguesa bilingüe, autora de novelas alegóricas y pastoriles, autos sacramentales (escritos en castellano), apólogos, hagiografías en prosa y en verso y de numerosos poemas dispersos por toda su producción, la mayor parte impresa en Lisboa entre 1715 y 1741 (Hatherly, 1990). En España se conoce a través de las traducciones acometidas por el P. Fernando de Setién Calderón de la Barca (pseudónimo de Enrique Flórez), Antonio Ruiz Miñondo (pseudónimo de Mariano Nipho) y Narciso Varela de Castro, aparecidas entre 1744 y 1791.[1] El conocimiento de sor María do Ceo en la Península probablemente se debe a Teresa de Moncada (1707-1756), duquesa de Medinaceli, pues con esta noble dama mantuvo una estrecha relación de amistad con consecuencias literarias. La monja portuguesa encontró en ella una admiradora de su obra y una valedora que impulsó su carrera fuera de Portugal, como había sucedido años antes con la mexicana sor Juana Inés de la Cruz y con Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes. La dedicatoria de las *Obras varias y admirables de la madre sor María do Ceo* (Madrid, imprenta de Antonio Marín, 1744) a la duquesa de Medinaceli por parte del P. Enrique Flórez rinde tributo a dicha vinculación.

El epistolario cruzado entre sor María do Ceo y Teresa de Moncada está compuesto en la actualidad por unas ochenta cartas, editadas y estudiadas por Sousa Ferreira (2012), quien las data entre 1738 y 1745. Las cartas dan cuenta de su amistad y evidencian la existencia de una red de relaciones personales ibéricas que propician la transferencia cultural. Aunque hasta la fecha no se han encontrado las cartas remitidas por la duquesa, las conservadas de sor María do Ceo desvelan pormenores personales de sus vidas, de la intrahistoria silenciada

* Este artículo se inscribe dentro del proyecto BIESES, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2012-32764).

[1] Una descripción detallada de todas ellas ofrece Hatherly (1990). Fernando Setién Calderón de la Barca, O*bras varias y admirables de la madre María do Ceo,* Madrid, 1744*;* Antonio Ruiz Miñondo, *El novelero discreto y piadoso para hacer honestos los estrados y christianas las tertulias, refiriendo dos pequeñas novelas sobre cada una de las obras de Misericordia. Compuestas en portugués por la madre sor Marina Clemencia, por otro nombre llamada sor María del Cielo,* Madrid, 1765; Narciso Varela de Castro, *La Preciosa. Alegoría Moral*, Madrid, 1791 (Marín Pina, en prensa).

y de los intereses que les unieron. A lo largo de, al menos, ocho años, la poesía alimenta y sustenta su amistad. En sus cartas, la duquesa le demanda sistemáticamente versos y la religiosa complace sus requerimientos remitiéndole poemas de temática variada, a veces con la queja de su cansancio, pues se siente ya vieja y desterrada del Parnaso. En las páginas siguientes quiero comentar una de estas peticiones, unos versos por encargo rubricados por sor María do Ceo como «Para umas sortes que mandou pedir a Duquesa» (carta n.º 14, Sousa Ferreira, 2012: 120-125). Bajo tal epígrafe la religiosa le remite veintiséis redondillas compuestas en castellano, precedidas cada una de ellas, y alternativamente, por los términos «Galán» y «Dama». Los versos no van acompañados de ningún texto en prosa en el que se comente su finalidad, pero por su título, «Para umas sortes», se deduce que serían empleados en algún juego de corte en el que intervenía el azar. La temática de estas coplas, que edito en el apéndice de este trabajo, es totalmente profana y versa sobre el amor, con requiebros y reproches cruzados entre las parejas no exentos de agudeza y guiños literarios.

Por su brevedad y contenido, estas coplillas de sor María do Ceo recuerdan los «motes palaciegos» con los que damas y caballeros, desde el otoño de la Edad Media y durante los siglos áureos, entretenían sus saraos y veladas palaciegas. Uno de los primeros testimonios de estos pasatiempos poético-cortesanos lo brinda el delicioso *Libro de motes de damas y caballeros intitulado el juego de mandar* (Valencia, Francisco Díaz Romano, 1535) de Luis Milán, quien nos muestra uno de los diferentes entretenimientos practicados con motes, en este caso un juego en el que, como adelanta el título, las damas mandan a través de versos.[2] La literatura caballeresca renacentista evidencia la importancia que la poesía, y en concreto los motes, tenían en los pasatiempos cortesanos. Fuera de justas y torneos, en el *Cirongilio de Tracia* (Sevilla, 1545), Bernardo de Vargas ofrece un ejemplo de juego con motes: el «a.b.c. de motes», en el que los caballeros, a partir de una cuestión en prosa propuesta por uno de ellos y fijada como cabeza, componen versos que remiten por escrito a sus damas y estas contestan, también por escrito, con otros propios igualmente firmados (González, 2004: 356-358). La ficción caballeresca recrea un juego que, con ligeras variaciones, se sigue practicando todavía a finales del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII, como se puede apreciar en los motes de palacio del conde de Salinas y de su amada Leonor Pimentel (Dadson, 2014: 196-197) o en los remitidos por don Jaime Manuel a doña Antonia de Mendoza y a doña Luisa Enríquez y en los que también participa doña Luisa Manrique de Lara, la abuela de la mecenas de sor Juana Inés de la Cruz.[3] El mecanismo del pasatiempo parece ser en todos los

[2] Algunas de las posibles situaciones cortesanas en las que se crean los motes y sus respectivas glosas las muestra el propio Luis Milán en *El cortesano* (Valencia, 1561); véase López Alemany (2009). La publicación impresa del menino *Libro de motes de damas y caballeros* ejemplifica el desplazamiento de unas prácticas lúdicas, propiamente cortesanas, a un público de más amplio espectro que quiere disfrutar también con los mismos pasatiempos (Ruiz Pérez, 2009: 42).

[3] Los primeros motes de palacio fechados de Salinas son de 1596 y 1598 y los últimos de 1629 (Dadson, 2014: 196). Los mencionados de Jaime Manuel a las citadas damas se recogen en el mss. 3889 (BNE, fols. 73r-91v) y los desglosa por autoras Barbeito (1986). Su autor probablemente sea Jaime Manuel de Cárdenas, marqués de Belmonte, gentilhombre de cámara de Felipe IV y mayordomo mayor de la reina Mariana de Austria. Contrajo matrimonio con Inés María de

casos similar: a partir de la cabeza de mote propuesta, en los casos citados por el conde de Salinas o por don Jaime Manuel, los caballeros con nombres y apellidos dirigen sus motes a damas concretas, que contestan (o no) con sus versos también firmados, dispuestos todos ellos en los manuscritos conservados en doble columna (a la izquierda los de los caballeros y a la derecha los de las damas). A través de este intercambio poético, damas y caballeros entablan un supuesto diálogo donde se repasan motivos y tópicos deudores de diferentes tradiciones poéticas amorosas.

MOTES DE DAMAS Y GALANES PARA LAS SUERTES DE AÑO NUEVO

Los versos demandados por la duquesa de Medinaceli a la religiosa lisboeta han de relacionarse, sin embargo, con otra variante del juego, en concreto con los llamados «motes de damas y galanes» empleados en las «suertes del año» o «suertes de año nuevo», recreo con el que se festejaba la Noche Vieja.[4] El término «suertes» califica ya este entretenimiento como un juego de azar, consistente en emparejar a damas y caballeros a través de unas cedulillas con versos llamados «motes de damas y galanes», papelillos que damas y caballeros sacan al azar y leen en voz alta en presencia de todos los asistentes para dar la bienvenida, de una forma lúdica, al nuevo año. La fortuna forma una pareja que, simbólicamente, permanecerá unida el resto del año.

La nobleza castellana llevó consigo este juego de suertes cortesano a la corte novohispana y sor Juana Inés de la Cruz nos brinda información muy interesante sobre el mismo en uno de sus romances. La escritora mexicana pudo conocerlo de primera mano en su juventud durante su estancia en el palacio de la virreina Leonor Carreto, marquesa de Mancera, y posteriormente, ya en el convento, por los comentarios de Luisa Manrique de Lara, la nueva virreina (1680-1686) y su futura mecenas, pues la religiosa mejicana nunca dejó de pertenecer virtualmente a la corte virreinal (Poot-Herrera, 2011: 191). Sor Juana Inés nos brinda una relación del juego en el romance titulado «Da cuenta una de las Señoras de Tocas del Palacio del Virrey de las suertes de Año Nuevo, al Secretario de su Excelencia, Don Francisco de las Eras, Caballero del Orden de Santiago, que le había cabido en suerte suya» (Méndez Plancarte, 1951: 96-100), incluido en sus *Poemas* de 1690. En dicho romance epistolar explica este pasatiempo palaciego de Año Nuevo que tuvo lugar durante el virreinato de los marqueses de la Laguna y lo hace a través de

Arellano (dama de la reina Isabel de Borbón), quien también participa en el juego y firma alguno de los motes. Para el ámbito portugués, véanse los jugosos comentarios de D. Francisco de Portugal en su *Arte de galantería*, compuesto hacia 1628 y publicado en 1670, con especial atención a las «cartas de motes» (Freitas Carvalho, 2012: 129-173).

[4] El *Diccionario de Autoridades* (1734) se hace eco del pasatiempo en una de las acepciones del lema «galán»: «En término cortesano vale también la persona que se dedica a cortejar, y servir a alguna mujer: y assí en esta significación, en algunas partes, al principio de año se echan suertes de Damas y Galanes».

la relación en verso de una de sus supuestas participantes, una «señora de tocas» a la que le cupo en suerte Francisco de las Heras, secretario del virrey y editor de su *Inundación Castálida*, y al que sor Juana Inés quiere rendir también tributo con este poema. Por sus versos, se deduce que la iniciativa del juego parte de las damas de palacio que «quisieron sacar Galanes / en que cada Venus tenga / a quien amar como Adonis, / quien como Marte la quiera» (Méndez Plancarte, 1951: 97) y para tal fin «cometieron a la suerte / que, compromisaria recta, / a cada Dama le diese / Amante, quiera o no quiera». La suerte empareja («Empezó a sacar las suertes / con tal ajuste y destreza, / que hizo entonces el acaso / más que la elección pudiera») y sor Juana, por boca de esta dama, va identificando las uniones, entre ellas la de Lisi (nombre poético con el que la religiosa se dirigía a la condesa de Paredes). Repasadas las parejas, la señora de la toca se refiere a su suerte, que la ha vinculado a Francisco de las Heras, y se lamenta por tan desigual unión ya que la ciega fortuna «por serme a mí favorable, / anduvo con vos adversa» (Méndez Plancarte, 1951: 99). Una falsa modestia por parte de la dama que encarece las prendas del secretario, que es lo que, en última instancia, pretende sor Juana Inés. El romance hace las veces de relación del pasatiempo, pero faltan los motes compuestos para la ocasión, los versillos de la suerte que no sabemos quién los escribió, aunque surge la duda de si pudieron salir de la pluma de sor Juana, como luego saldrán los de sor María do Ceo para las suertes de la duquesa de Medinaceli.[5]

El juego estaba muy arraigado en el entorno del duque de Medinaceli, como puede comprobarse por los ejemplos reunidos en el mss. 2100 de la Biblioteca Nacional de España, en el que se recogen «Damas y galanes» o «Motes a damas y galanes» de los años 1719 a 1730. El primero lleva por título «Damas y galanes del año 1719 que la excelentísima marquesa de Priego ordenó los escribiese don Juan Vélez de León» (fols. 320r-326r). La peticionaria de los versos es Gerónima Spínola de la Cerda y Colona (1687-1757), marquesa de Priego, duquesa de Medinaceli y futura suegra de Teresa de Moncada. Aunque la marquesa también componía versos, el encargado de crear los motes para la ocasión fue un poeta vinculado a su casa, Juan Vélez de León (1655-1736), a la sazón secretario del X duque de Medinaceli (López Torrijos, 1991: 30). En «Damas y galanes a fin de diciembre de 1722» (fols. 358r-365r), año en el que Teresa de Moncada contrae matrimonio con Luis Antonio Fernández de Córdoba y Spínola, X duque de Medinaceli, la nueva duquesa de Medinaceli entra en el juego y se menciona en dos motes aludiendo a su reciente boda y dándole la bienvenida (fol. 361r).

[5] Méndez Plancarte sugiere que pudo componerlo para la fiesta de Año Nuevo de 1681. Poot-Herrera (2011: 202) indica que sor Juana habla como si fuera ella la dama que le ha tocado al secretario de las Heras. Aunque la expresión «señora de tocas» significa «dueña» o «viuda», y eran quienes ostentaban el cargo de camarera mayor en las cortes, está claro que sor Juana se proyecta de algún modo en ella. Heras fue el editor de la *Inundación Castálida*, pero el romance no figura en este poemario sino en el siguiente.

De todo el corpus mencionado, me interesan especialmente los «Motes de damas y galanes que se leyeron en casa del marqués de Priego, duque de Medinaceli, mi señor, la noche del último día del año de 1729» (fols. 455v-459v). Los motes, compuestos también probablemente por Juan Vélez del León, se leyeron, por tanto, en casa de Teresa de Moncada. Dispuestas en doble columna y encabezadas cada una de ellas por las letras «G» (galán) y «D» (dama), se transcriben y numeran 51 coplas, si bien las dos últimas redondillas «no se leyeron por demasiado claras». Al final del pliego manuscrito figura una décima del autor a los duques, donde tilda sus versos de «métrico disparate», y junto a ella un breve texto en prosa que especifica algunos de los pormenores del juego:

> Los cien motes de damas y galanes que se han de sortear son los que van ya cortados. Y para que se vea la intención con que se han escrito, van copiados por su orden en esos pliegos aparte, lo que servirá de diversión después merecieren su apreciable aprobación. A mi excelentísima, graciosísima y benignísima amazona moderna, ofreciéndome rendido a sus pies. Y se advierte que al mote del galán responde la dama en el de enfrente, [ponien]do entrambos debajo de un mesmo número y así se han de leer los que se siguen (fol. 459v).

La explicación es sumamente interesante porque apenas se conservan indicaciones tempranas sobre la manera de proceder del mismo. Los pliegos con los versos se cortaban en cedulillas, se sorteaban (aunque no se aclara cómo) y se leían en voz alta.[6] Al margen de ello se copiaban para dar fe de los mismos y estos son los pliegos que quedan como único testimonio de este pasatiempo.[7]

Para poder llevar a cabo el juego, los nobles habían de contar, necesariamente, con los motes y si no los componían ellos mismos, como sucede con el marqués de la Rosa en los motes para los años de 1731 y 1732, recurrían a los servicios de poetas de su entorno, como Juan Vélez de León o sor María do Ceo. El pasatiempo se popularizó y se jugó también fuera de palacio, para lo cual poetas de cierto renombre, como Antonio de Solís, José Joaquín Benegasi y Luján o Gerardo Lobo escribieron motes serios y jocosos.[8] Con el tiempo, la de-

[6] Aunque el testimonio es mucho más tardío, relata con detalle la manera de proceder en el sorteo, los posteriores emparejamientos y obligaciones, Juan Eugenio Hartzenbusch, *Eco de Madrid*, Leipzig, 1859: 20-21.

[7] En el ms. 4040 de la BNE, titulado *Poesías jocosas, satíricas y políticas*, se conservan más «Motes de damas y galanes en varios metros para palacio, en las últimas noches de los años 1731 (tachado), 1732 y 1733 (tachado)» (pp. 46-95). En este caso, los motes, compuestos en varios metros (redondillas, seguidillas y décimas, serias y burlescas), están firmados por el marqués de la Rosa, don Fernando de la Cerda y Denti. Se dan a la imprenta, en un pliego suelto *sine notis*, los correspondientes a los años 1731 y 1732. El marqués de la Rosa venía practicando el juego desde años atrás, como confirma la décima titulada «A una dama con quien cayó por suerte de año nuevo», donde explica cómo el emparejamiento es para todo el año. La composición aparece recogida en las *Obras en prosa y en verso del marqués de la Rosa, año 1704* (BNE, ms. 7031).

[8] Entre los versos de Antonio de Solís y Ribadeneyra, *Varias poesías sagradas y profanas* (Madrid, 1692), impresos póstumamente, figuran unos «Motes de galanes y damas» (pp. 305-307). El tono de muchos de ellos es jocoso y burlón. También compondrá José Joaquín Benegasi y Luján, *Motes diferentes en varios metros, assí serios como festivos, proprios de este santo tiempo y no estraños en ninguno, los que sirven para la anual diversión con que muchas comunidades y no pocas*

manda de estos versos aumentó y se devaluaron, se vendían y voceaban por las calles, según recuerda Larra o Antonio Flores,[9] y se anunciaban en los periódicos.[10]

El entretenimiento tiene también su versión religiosa, conocida como «echar suertes de santos por año nuevo», y se jugaba, indistintamente, dentro y fuera de los conventos. Hacia 1734 y 1750, en el convento de religiosas de Nuestra Señora de la Carbonera se practicaba la costumbre de sortear devociones y costumbres, como muestra la obra de Francisco Secretario Martínez Gallego, *Discursos o motes católicos… costumbres* (*sine notis*, pero *ca.* 1734 y 1750) compuesta, sin duda, para tal fin, lo que explicaría que el vuelto de todas las hojas se encuentre en blanco. Alude a este u otro juego de suertes similar la religiosa francisca Ana de San Jerónimo en las coplas «Para las suertes de año nuevo» (pp. 279-282), recogidas en sus *Obras poéticas* (Granada, 1773), poema en el que, en tono imperativo, conmina a las monjas a aceptar lo que les depare el sorteo (Baranda, 2013: 177), aunque no da ninguna explicación del mismo.[11] En el *Flos sanctorum o libro de las vidas de los santos* (Madrid, Francisco García de Arroyo, 1650), Pedro de Ribadeneyra recoge la anécdota de la conversión de un infiel a través de dicho juego, al tocarle en suerte san Isidro Labrador.[12] El ilustrado y sacerdote D. Diego Antonio Cernadas y Castro (1702-1777), conocido como el cura de Fruime, cronista de las costumbres del momento, lo recuerda en una carta suya a un amigo sacristán de la capilla de la Dolorosa, en el Colegio Imperial de Madrid, como juego de corte e inventa uno para celebrar los siete dolores de María Santísima, con las cédulas, paraqués y la lista de los devotos que habían de ser sorteados.[13]

Los versos de sor María do Ceo «para umas sortes» han de explicarse, por tanto, a la luz de la larga y rica tradición de juegos con motes y, en concreto, del pasatiempo conocido

casas se celebra el último día del año y el de los santos Reyes (Madrid, 1760). Eugenio Gerardo Lobo recuerda el juego en su composición «Títulos de comedias que elegían unas damas para motes de la diversión de las suertes de damas y galanes y el autor glosaba cálamo currente en estas décimas», incluida en *Obras poéticas de Eugenio Gerardo Lobo* (Madrid, 1769).

[9] Mariano José de Larra, «Modos de vivir que no dan de vivir. Oficios menudos» (*Revista Española*, 29 de junio de 1835). También alude a ellos José Cadalso en las *Cartas Marruecas* (carta 67), al referirse a la lista de citas clásicas confeccionada para adornar sus escritos, cuya *dispositio* le recuerda la de los «motes de galanes y damas». El juego se siguió practicando en el siglo XIX y lo explican, entre otros, además del citado Hartzenbusch, Juan de Salas Calderón, *Gavinete de antigüedades y humanidades*, Madrid, 1802, pp. 164-165; B. S. Castellanos en el artículo «Del origen de los llamados años y estrechos de Año Nuevo y día de Reyes. Artículo II», *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, Imprenta de D. V. de Lalama, 1845, t. X, pp. 18-20, y Antonio Flores, *Tipos y costumbres españolas*, Sevilla, Francisco Álvarez y C.ª Editores, 1877, pp. 276 y ss. Los testimonios sobre el mismo en el siglo XIX son muy abundantes.

[10] Véase, por ejemplo, el *Diario de Madrid*, 1795, t. XXXVII, p. 2175, o la *Gaceta de Madrid* del sábado 23 de diciembre de 1815, p. 1438. En el *Correo de Madrid* de 1831, a estos «Motes de Damas y Galanes» se le denomina «poesía de portal y callejón», p. 3.

[11] Las religiosas carmelitas descalzas del convento de Jesús, María y José de Vélez-Málaga acostumbraban a echar las suertes de santos todos los meses, implicando al monarca (Fernando VII) y a los infantes, según refiere el *Diario de Madrid*, del lunes 10 de octubre de 1814.

[12] La anécdota la recoge también Fr. Nicolás Joseph de la Cruz, en la *Vida de san Isidro Labrador, patrón de Madrid, adjunta la de su esposa santa María de la Cabeza*, Madrid, Imprenta Real, 1790, 289.

[13] *Obras en prosa y verso del cura de Fruime D. Diego Antonio Cernadas y Castro, natural de Santiago de Galicia*, Madrid, Joachin Ibarra, 1780, tomo VI, 313 y ss.

como «Motes y galanes para las suertes de año nuevo», tan enraizado en la familia de los duques de Medinaceli. Ignoramos si con la demanda de los versos fue alguna indicación más sobre su contenido, pero lo cierto es que la religiosa responde a la petición con conocimiento del juego y con unos versos adecuados para el mismo. En su caso, otorga a galanes y damas nombres poéticos (Fabio, Silvio, Lauro, Filis, Fabia, Celia, Lires, Clori) y en el improvisado diálogo surgido de la lectura en voz alta de estos versos brotan temas tan diversos como los celos, el desdén, las locuras de amor, el amor compartido, las burlas de amor, el requerimiento del pago amoroso, los padecimientos amorosos o el amor entre parejas de desigual edad. Para la religiosa la composición de estas coplas pudo ser también un pasatiempo en sí mismo y practicó en ellas un juego intertextual insertando, adaptando y remedando versos de Lope, de Calderón y de Góngora, el más explícitamente presente en sus motes. En el mote n.º 15, el galán se queja del desdén de Filis con un verso («y ansí lloro con las flores / lo que va de ayer a hoy») de la letrilla gongorina «Aprended, flores de mí», y en los motes 23 y 24 sor María do Ceo repite, sucintamente, pormenores de la historia contada en el romance «Apeose el caballero» (1610), donde el caballero, como el galán del mote, se enamora de una niña.[14]

> [23] Galán: «Muérome por una niña / digo una perla oriental, / mas amor dos veces niño, / ¿qué travesuras no hará?
>
> [24] Dama: Yo la conozco y te afirmo / que en su desvío has de hallar / muchos siglos de desdén / en pocos años de edad».

La religiosa portuguesa hace suyos dos versos gongorinos que tuvieron larga descendencia y que Baltasar Gracián recogió en la *Agudeza y arte de ingenio* (discurso V, «De la agudeza de improporción y disonancia») como ejemplo de la máxima concentración del *dictum*.

El testimonio de sor María do Ceo, junto a los motes recogidos en el citado ms. 2100 y el romance epistolar de sor Juana, nos permiten contextualizar los poemas en su marco de producción y recepción, reconstruir el proceso de preparación y el desarrollo mismo del entretenimiento. En todos estos ejemplos, la poesía cobra el valor de objeto y se integra en la cultura de consumo aurisecular, estableciendo y estrechando relaciones sociales a través de un pasatiempo cortesano ligado a una significativa fecha del año. A su vez, los motes de sor María do Ceo requeridos por la duquesa de Medinaceli muestran la conexión entre espacios diferentes (Portugal y España, el convento y la corte) y la existencia de redes femeninas sostenidas epistolarmente y sustentadas gracias a la poesía. Aunque compuestos en el convento, sus versos tienen una función utilitaria fuera del mismo, están concebidos para la recreación y pasatiempo de un público eminentemente cortesano que mantiene una relación estrecha con los claustros. Insertos en el conjunto de los testimonios conservados, los motes requeridos refrendan también la implicación que las mujeres (Leonor Pimentel, Antonia de

[14] El caballero «vio venir de un colmenar / muchos siglos de hermosura / en pocos años de edad: / con un cántaro una niña, / digo, una perla oriental» (Góngora, *Romances*: II, 212-213).

Mendoza, Luisa Enríquez, Luisa Manrique de Lara, sor Juana Inés, Teresa de Moncada, sor María do Ceo, entre otras) tuvieron en estos entretenimientos cortesanos, organizando y participando activamente en estas diversiones palaciegas en las que la poesía era el alma de la fiesta. Los motes de sor María do Ceo que amenizaron la velada de una Noche Vieja en el palacio de los duques de Medinaceli en la primera mitad del siglo XVIII, forman parte de la cultura material y de una historia de la vida cotidiana en la que tiene cabida la poesía, que no por humilde se ha de ignorar.

BIBLIOGRAFÍA

Baranda, Nieves (2013), «Producción y consumo poético en los conventos femeninos», *Bulletin Hispanique*, 115/1, 165-183.

Barbeito Carneiro, María Isabel (1986), *Escritoras madrileñas del siglo XVII (Estudio bibliográfico-crítico)*, Madrid, Universidad Complutense, Servicio de Reprografía.

Dadson, Trevor (2014), «El conde de Salinas y Leonor Pimentel: cuando se juntan el amor y la poesía», en Jean Andrews and Isabel Torres, eds., *Spanish Golden Age Poetry in Motion. The Dynamics of Creation and Conversation*, Woodbridge, Tamesis, 185-212.

Freitas Carvalho, José Adriano, ed. (2012), D. Francisco de Portugal, *Arte de galantería*, Porto, Centro Inter-Universitário de Historia de Espiritualidade.

Góngora, Luis de, *Romances*, ed. A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, vol. II.

González, Javier Roberto, ed. (2004), *Cirongilio de Tracia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

Hatherly, Ana (1990), *«A Preciosa» de Sóror Maria do Céu. Edição actualizada do Códice 3773 da Biblioteca Nacional precedida dum estudo Histórico*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigações Científicas.

López Alemany, Ignacio (2009), «"Lengua spada" y "buen palacio" en los motes eróticos y burlescos de *El cortesano* de Luis Milán», *La corónica*, 38/1, 315-331.

López Torrijos, Rosa (1991), «Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche», en *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, CSIC-Ed. Alpuerto, 27-36.

Marín Pina, M.ª Carmen [en prensa], «La difusión de la obra de sor María do Ceo en España a través de Teresa de Moncada, duquesa de Medinaceli: redes femeninas y transferencia cultural en el siglo XVIII», en *Mulheres em rede / mujeres en red. Convergências lusófonas*, U. de Gottingen [en prensa].

Méndez Plancarte, Alfonso, ed. (1951), *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz. I. Lírica personal*, México-Buenos Aires, FCE.

Poot-Herrera, Sara (2011), «Galanes y damas de palacio entre las amistades de sor Juana», en Serafín González *et al.*, eds., *Plumas, pinceles, acordes. Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 191-204.

Ruiz Pérez, Pedro (2009), «Días lúdicos, ocio, juego y literatura», en Enrique García Santo-Tomás, ed., *Materia crítica. Formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Madrid, Iberoamericana; Fráncfort, Vervuert, 35-58.

Sousa Ferreira, Maria do Céu de, «Desde el Parnaso os escrivo»: *Cartas de uma Monja Escritora. Edição e Análise da Correspondência Manuscrita de Soror Maria do Céu à Duquesa de Medinaceli*, Porto, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Dissertação de Mestrado, 2012.

APÉNDICE

«Para umas sortes que mandou pedir a Duquesa»[15]

[1] Galán
Muero de amor y de celos,
celos y amor grande achaque,
basta para matar,
Filis, uno de los males.

[2] Galán
A tus espinos, ¡oh Rosa!,
con recelo llegaré,
que merecer tus rigores
aún es mucho merecer.

[3] Galán
Fabia, yo te quiero bien,
mas no es a todo rigor
porque tengo dado a Celia
la mitad del corazón.

[1] Dama
Si mueres de amor y celos,
yo no sé con qué curarte.
Al aire pido remedio,
que celos y amor son aire.

[2]Dama
Despide el recelo, Fabio,
aunque mires mi esquivez,
que recelos en amor
son desaires en la fe.

[3] Dama
No te aceto por galán,
vuélvete con tu pasión
porque es amor de ni[n]guna
aquel que es amor de dos.

[15] Transcribo los versos recogidos en el epistolario localizado en la Biblioteca Nacional de Portugal, Caixa 24, n.º 99. Modernizo las grafías del texto de acuerdo con las normas de la ortografía actual, siempre y cuando no alteren valores fonológicos, así como la acentuación y la puntuación. En el manuscrito portugués se copian las coplas alternativamente Galán / Dama, sin embargo, he optado por la disposición a doble columna, tal y como se presentan en el ms. 2100 BNE los motes del año 1729.

[4] Galán
Lires, yo buscarte quiero,
mas con una condición:
que celos no has de darme,
pues son bastardos de amor.

[5] Galán
Si amor dicen que es locura,
en tan arrojadas miedras,
si llego a tirar piedras,
no estás Clori muy sigura.

[6] Galán
Dicen que amores son burlas.
Yo, por quedar más gentil,
ya me retiro de amarte
por no hacer burla de ti.

[7] Galán
Filis, celoso te amo
y ansí te llego a obligar;
querer con amor es mucho,
querer con celos es más.

[8] Galán
Filis, después de admitirme,
ya tu amor me desdeñó
y ansí lloro con las flores
lo que va de ayer a hoy.

[9] Galán
Celia, trata de pagarme
que he de demandarte, sí,
pues me debes el afecto
y deber es cosa vil.

[10] Galán
Gimo, lloro, peno y ardo
en lo que el amor me da.
Siendo tal el querer bien,
¿dónde queda el querer mal?

[11] Galán
Para quererte nasciera,
mas el cielo me avisó
no ser justo que dejase
por una mujer un Dios.

[4] Dama
Los celos fineza muestran
y no me digas de no,
que aunque es bastardo el querer,
es legítimo el dolor.

[5] Dama
Tu propia vida desamas,
Silvio, en ese frenesí,
pues te pones contra ti
tirando contra quien amas.

[6] Dama
Plega a Dios, ingrato amante,
que a pensamiento tan vil
te mire el Amor llorar,
ya que te ha visto reír.

[7] Dama
No quiero tu amor celoso
puesto que siguro estás,
porque es desaire en la dama
la sospecha en el galán.

[8] Dama
Lauro, el amor de las damas
no tiene más duración.
Ayer te amé como estrella,
hoy te dejo como flor.

[9] Dama
Fabio, pagarte quería,
pero para hacerlo aquí
no hallo en mi voluntad
de amor ni un maravedí.

[10] Dama
El querer en el objeto
toda su gloria ha de hallar
y es el que padece menos
el que se desprecia más.

[11] Dama
A galán de tal vertud
¿qué tengo de decir yo?
sino que mire a la estrella
cuando desprecia la flor.

[12] Galán
Muérome por una niña,
digo una perla oriental,
mas amor dos veces niño
¿qué travesuras no hará?

[13] Galán
Mundo, si el Amor es loco,
¿por qué de él te fías hoy?
que ha de tirarte una piedra
si le pides un favor.

[12] Dama
Yo la conozco y te afirmo
que en su desvío has de hallar
muchos siglos de desdén
en pocos años de edad.

[13] Dama
Porque el Amor con el Mundo
andan a cuesta los dos,
a saber cuál es más loco
entre el Mundo y el Amor.

LA CRONOGRAFÍA TÁURICA EN CAMÕES, RUFO Y GÓNGORA: ASTROLOGÍA Y RETÓRICA

Alberto Montaner Frutos[1]

Sin duda, la cronografía mítico-astral más conocida de la literatura hispánica son los vv. 1-6 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.

La crítica se ha ocupado en detalle de esta *temporis descriptio*[2] y de sus resonancias literarias.[3] Sin contar las de detalle,[4] se evocan aquí a Virgilio, *Georgica*, 1.217-18; a Petrarca, *Rime*, IX, y *Triumphus Cupidinis*, I, 4-5 (*cf. et.* IV, 130-131) y sobre todo a Camões, *Os Lusíadas* II, 72:[5]

> Era no tempo alegre, quando entrava
> No roubador de Europa a luz Febeia,
> Quando um e o outro corno lhe aquentava,
> E Flora derramava o de Amalteia;

[1] El presente artículo se inscribe en el Proyecto de I+D FFI2015-64050-P: *MEHHRLYN* (MINECO / FEDER).

[2] Este sentido es una innovación humanística; en griego χρονογραφία era un término historiográfico: «relation par ordre des temps, chronique, annales» (Bailly, 1963: 2156*a*; *vid. et.* Liddell y Scott, 1968: 2008*b*).

[3] Alonso (1935: 152-153 y 276-78; 1968: 7-15), Marasso (1943: 33-35), Spitzer (1939: 232, n. 1; 1940: 152), Carilla (1968: 39-74), Cisneros (1982-1983), Molho (1987), Jammes (1994: 194-98 y 590-91), Beverley (1979: 75-76), Roses (1995: 39-40), Blanco (2012*a*: 305-13 y 2012*b*: 175-78) y, en particular, Méndez (2012).

[4] Añádase, para el v. 2, a Mena, *Laberinto de Fortuna*, 42a-b: «E vimos aquella que Europa dixeron, / de la que robada en la taurina fusta». No citado por los gongoristas, lo trae a colación Faria, *Lusiadas comentadas*, vol. I, col. 496. Hay que subrayar también el importante influjo de Nono de Panópolis (*vid.* Hernández de la Fuente, 2006 y 2016: 726-28). Respecto del poema de Lope de Salinas (en Espinosa, *Flores*, n.º 187, vv. 4-14) que señaló Alonso (1935: 277), hay que añadir que la cronografía da también paso a una escena de desamor, lo que acentúa la cercanía.

[5] Como señaló ya Alonso (1973, reed. 1974: 20) y recuerda Blanco (2012*b*: 176), Góngora conocía al menos la traducción de Gómez de Tapia, en cuyos preliminares consta su canción «Suene la trompa béllica» (*La Lusíada*, ff. ¶¶ 1v-2v; *vid. et.* Millé, 1932: 583-84, n.º 383, y Carreira, 2000: 3-4, n.º 1).

A memória do dia renovava
O pres[s]uroso Sol, que o Céu rodeia,
Em que Aquele a quem tudo está sujeito
O selo pôs a quanto tinha feito.

Entre los antecedentes de Góngora, sus estudiosos no han recogido *La Austriada* de su coterráneo y amigo Juan Rufo, en la que se publicó su soneto «Cantastes (Rufo) tan eroycamente» (f. ¶ 7v).[6] Sin embargo, hay allí una octava que guarda obvias semejanzas:

El más claro planeta ya llegaba
a la rica cerviz del blanco toro,
y los amenos prados matizava
de esmeralda, rubí, de plata y oro;
Filomena cantando renovava
la justa causa de su antiguo lloro,
y entre los verdes árboles floridos
formava dulcemente sus quexidos.[7]

Aquí se establece, con un vocabulario concomitante, igual sincronismo que en *Os Lusíadas* y las *Soledades*, que Méndez expresa así: «cuando en la casa de la constelación de Tauro ocurre el orto del Sol» (2012: 32). La indicación no es, sin embargo, correcta, porque involucra conceptos astrológicos diferentes. La *casa* es cada una de las doce secciones angulares en que se divide el Zodíaco a partir del ascendente y en los sistemas de cálculo más usuales no coincide con un signo (que no una constelación),[8] por lo que su equiparación es errónea (*cf.* Camões, 1989: 126-29, y figs. 2 y 3). Tampoco resulta pertinente la apelación al orto solar,[9] porque, durante el período correspondiente el Sol se halla en Tauro en todo momento. Al traerlo a colación, se combinan dos signos distintos, el solar y el ascendente. Este es el signo zodiacal que aparece en el horizonte en un momento

[6] Cito *La Austriada* por Ciccheti (2011), quien, sin embargo, prescinde de los preliminares, por lo que remito aquí a la primera edición (1584). El soneto gongorino es recogido por Millé (1932: 466, n.º 236), Ciplijauskaité (1975: 53, n.º 1) y Carreira (2000: 47, n.º 39), quienes lo fechan en el año de la edición (mientras que el ms. Chacón I = BNE Res 45, p. 24, lo data en 1585), pero seguramente es anterior, pues la aprobación de *La Austriada* fue firmada el 22.03.1582 (f. * 8r) y la licencia el 3.10.1583 (f. * 3r-v). Góngora dedicó otro soneto al mismo Rufo en 1583: «Culto Jurado, si mi bella dama» (Millé, 1932: 467, n.º 234; Ciplijauskaité, 1975: 133, n.º 68; Carreira, 2000: 41, n.º 34). De entre los demás poemas liminares a *La Austriada*, ha de destacarse el soneto de Cervantes «O venturosa levantada pluma» (ff. ¶ 7v-8r; *vid et.* Sáez, 2016: 28-29 y 159-160), pues es bien conocido el elogio que le dedicó, junto a *La Araucana* y *El Monserrate*, en el *Quijote*, I, VI (vol. I, p. 94).

[7] Rufo, *La Austriada*, VI, 38. Ciccheti (2011: 59-69) relaciona el léxico poético de Rufo y el de Góngora, pero no cita este paralelo.

[8] Debido a la precesión de los equinoccios, los signos zodiacales no se corresponden, desde antiguo, con las constelaciones homónimas (Tester, 1990: 72-73 y 194-95).

[9] Sugerida (aunque no exigida) por la paráfrasis de Jammes (1994: 195 y 197): «el toro celeste […] sale a los campos azules al mismo tiempo que el sol, haciendo desaparecer las estrellas», la cual depende de su interpretación del v. 6 (pp. 590-91), inexacta en términos astronómicos (*cf.* Tester, 1990: 194). El propio Méndez (2012: 57-64) rechaza esta exégesis y ofrece diversos paralelismos que abonan la de Alonso (1935: 152 y *cf.* 1968, reed. 1982: 293-97).

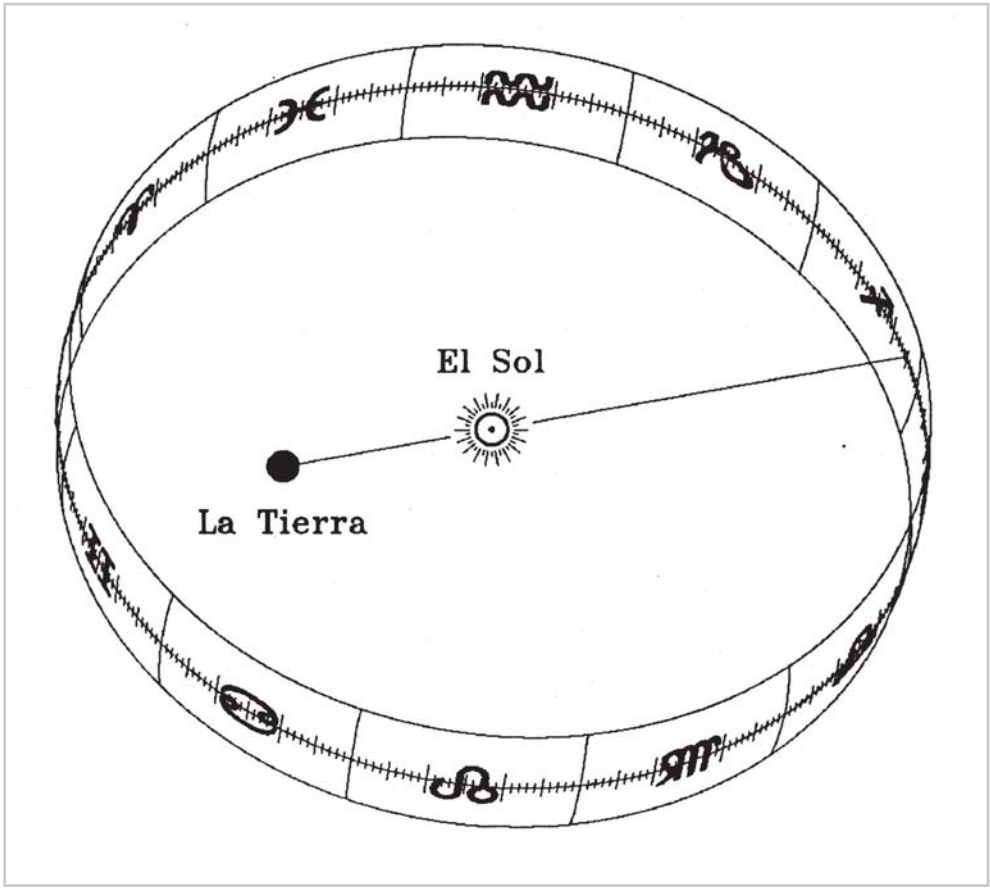


Figura 1. Movimiento aparente del Sol sobre la banda zodiacal; *apud* García Ferrández (1994: 20).

dado, coincida o no con la salida del Sol. En cambio, el signo solar es aquel sector de la eclíptica en el cual el Sol se halla durante la duodécima parte del año trópico (Tester, 1990: 16-22; fig. 1).

Adviértase a este respecto que el otro sentido clásico de χρονογραφία en griego era 'descripción de las χρονοκρατορίαι', es decir, los cuerpos celestes dominantes en un período dado (Liddell y Scott, 1968: 2008*b*). Por ello, la cronografía se basa primordialmente en el sincronismo con ese dominio astral, que es ante todo el del signo solar:

> El Sol es lumbrera del cielo, gouuernador del mu[n]do. […] Con el reciben vida los signos, y qualquiera dellos teniendo por huesped al Sol se auentaja sobre los demás, y quando alumbra, viuifica, fortalece, y da calor con su presencia al tal signo, aplica el calor, fortaleza, y virtud de tal signo a la tierra, porque su naturaleza y obras resplandecen en todas las cosas animadas della. Y quando

> sale del signo en que estaua queda aquel a semejança de cuerpo muerto, que ni tiene espiritu ni mouimiento.[10]

Tal acción se debe al poder intrínseco del astro rey:

> Nihil est equidem omnium, quæ aspectu sentiuntur, præclarius, admirabilius, & diuinæ potestatis ac magnificentię illustrius monumentum, quam Sol, dux & moderator cunctorum syderum omniumque caducarum rerum procreator, & conseruator.[11]

Esto permite abordar con mayor justeza la cuestión de si, en el v. 4 de la *Soledad* primera, la alusión al Sol es metafórica o no. La interpretación predominante ha sido la de Jáuregui: «Parece rasamente que el planeta luna también llegaba, como el sol, a este signo; y no es sino que a los cuernos del toro llama V. m. *media luna*, y del sol lo hemos de entender propiamente, porque el mismo planeta sol llegaba entonces a aquella parte del zodíaco» (*Antídoto*: 48). Así entiende también estos versos Salcedo, *Soledades comentadas*, f. 14r, mientras que Díaz de Rivas, apostillando el *Antídoto*, consideró que Góngora «No quiso decir eso, sino para encarecer el esplendor del pelo del toro que era un sol» (ed. Joiner, 1960: 117, n. 60),[12] es decir, entendió ambas alusiones de forma metafórica. Sin entrar a discutir ahora el problema de la Luna (que espero abordar en otra ocasión), el Sol se encuentra por definición en el signo de Tauro. Es también lo que expresa Camões: «quando entrava / No roubador de Europa a luz Febeia» (*Os Lusíadas*, II, 72.1-2).[13] Lo mismo se aplica a los versos de Rufo: «El más claro planeta ya llegaba / a la rica cerviz del blanco toro» (*La Austriada*, VI, 38.1-2). Además, si este es blanco, como corresponde a la pálida luz de las estrellas,[14] el tono leonado solo puede otorgárselo la luz solar. Así se aprecia también, aunque en referencia solo a los cuernos, en el arquetipo de la cronografía táurica: «candidus auratis aperit cum cornibus annum / Taurus» (Virgilio, *Georgica*, 1.217-218).[15]

Siendo, pues, irrefutable que la base de estas tres cronografías es que el Sol está en el signo de Tauro, resulta más congruente con la construcción gongorina entender que el pelaje del toro celeste está constituido por el Sol mismo, en lugar de superponer una elusión en sentido literal (el Sol, no mencionado, se halla en Tauro) y una alusión en sentido figurado

[10] Sánchez de Viana, *Anotaciones sobre Ovidio*, I, n. 58, f. 48v.

[11] Casmann, *Astrologia, Chronographia et Astromanteia*, I, xi, 2, pp. 455-56.

[12] Con más detalle en las *Anotaciones y defensas*, f. 112r: «Elegantissimam.te Pinta el Poeta el Toro, signo de el çielo, vistiendolo de los rayos de la Luna, y de el Sol, pues dize, que sus cuernos parecian una media Luna, y los pelos de su piel eran […] tan luçientes como el Sol, porque son de estrellas».

[13] Lo glosó ya Faria, a propósito de *Os Lusíadas*, IV, 27.7: «Entra em Astreia [= Virgo] o Sol, no mês de Agosto», señalando que «dize mil vezes bien el Poeta, que quando se dio esta batalla, avia el Sol entrado en esse signo: i por esso con providencia dixo aquí *entra*, que es aver empeçado a entrar; i allà [= II, 72.1] dirà *entrava*, que es ir a entrar» (*Lusiadas comentadas*, vol. I, col. 282; *cf. et.* Alonso, 1968, reed. 1982: 293).

[14] Su blancura también es achacable a la tradición que explica Tauro como catasterismo del «robador de Europa», el cual, según Ovidio, «quippe color nivis est» (*Metamorphoses* II, 852; *cf.* Méndez, 2012: 38-39).

[15] Otros ejemplos de cronografía táurica en que es el sol el que dora al toro celeste ofrecen Alonso (1968, reed. 1982: 293-97) y Méndez (2012: 36-37).

(el toro tiene el pelaje fulvo). Todo ello justifica la preferencia de Jammes (1983: 101-102; 1994: 197) y Carreira (2000: 366) por la *lectio plurimum codicum* «el solo *todo* los rayos de su pelo»,[16] en lugar del *todos* estampado por Alonso (1935: 63), Millé (1932: 662) o Beverley (1979: 63). Además, «*Sol todo* se opone a *media luna*» (Jammes, 1994: 196), jugando con el contraste y el paralelismo. Por consiguiente, frente a la atracción contextual del plural, la variante singular es *lectio difficilior* y, en consecuencia, *potior*. La explicó muy acertadamente Salcedo: «Para significar que auia entrado en este Signo, dize, que cada pelo era vn rayo de luz, y que todo el Sol estaua diuidido en ellos» (*Soledades comentadas*, f. 14r). Esta irrefutable base astrológica impide aceptar la conclusión de Méndez (2012: 80):

> la coalescencia nominal entre el Sol y el pelo del Toro ha extraviado la imaginación crítica llevándola a proponer una improcedente identidad entre ambos que deriva en una trastocada interpretación general. En realidad, el apunte de Díaz de Rivas es en lo fundamental correcto, al leer ambos versos [3 y 4] «figuradamente» y cancelar la interpretación literal «astronómica» de Jáuregui.

El caso es que, sin esa interpretación literal, el arranque de la *Soledad* primera carece de sentido, porque aquí no estamos ante una «posible pincelada cronográfica» reducida al v. 4 (ibídem, p. 81), sino, según muestra la serie literaria en que se inserta, ante una cronografía cabal. Sin ella, el pasaje carece de sentido y de función, ya que esta no radica en sugerir una teoría sobre la constitución de Tauro como catasterismo del «robador de Europa», ni como la suma (gráfica o mítica) del Sol y la Luna (en tanto que expresión del símbolo astrológico ☌ o por asociaciones místéricas), ni en plantearse la naturaleza nutricia de las estrellas o indagar sobre el *mysterium coniunctionis*. Su misión fundamental es contribuir a un cronotopo eglógico al que se subordinan el resto de las indicaciones temporales del poema (*vid.* Roses, 1995). Sin duda, mediante esa *temporis descriptio* mítico-astrológica se catalizan evocaciones míticas, literarias y astrológicas,[17] aunque —a mi juicio— involucrar demasiados aspectos puede llevar a la sobreinterpretación. Sin embargo, esa catálisis no posee una función epistémica, sino estética, que radica en la ἐναργεία o 'vividez' que ha de proporcionar toda écfrasis, haciendo de ella una hipotiposis (*cf.* Lausberg, 1966-1968: II, 224-31). Esta deviene así, en sí misma y por su engarce, una *virtus narrationis*, como habrá ocasión de comprobar.

En definitiva, el núcleo referencial de las cronografías citadas es que el Sol se encontraba en el signo de Tauro, centro de la primavera. A diferencia del cronotopo fictivo de las *Soledades*, los referentes históricos de Camões y Rufo hacen posible precisar las fechas aludidas mediante el cómputo astrológico, que es a lo que alude la tercera acepción de χρονογραφία 'método de cálculo' (Liddell y Scott, 1968: 2008*b*), en la que se enraíza su concepción moderna como *ratio temporum* (*cf.* Von Mayenberg, *Chronographia*, f. [ ] 2v). Esto es, además, coherente con su función retórica: «*Chronographia* es descripcion del tiempo, quales son las

[16] Sobre la cual, véase además Alonso (1968, reed. 1982: 291) y Rico García (2002: XCIII y 113-14).

[17] Este último, el menos explorado por Méndez (2012) es, a mi juicio, uno de los más obvios e importantes, desde una perspectiva coetánea.

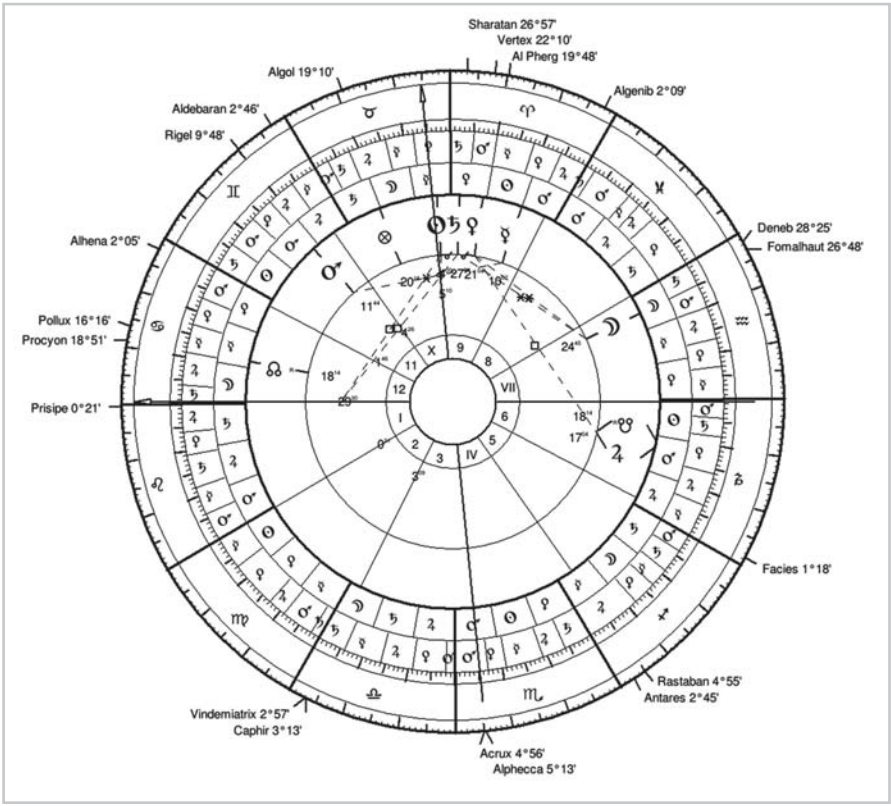


Figura 2. Carta astral a las 12:00 h del 15.05.1498 en Malindi (elaborada con el programa Morinus).

perí̇phrases que los Poétas hacen, assi de los del año, como de la menór, como son dias, y noches, y sus partes».[18]

En el caso de Camões, el suceso narrado es la llegada de Vasco de Gama a Melinde (la actual ciudad keniata de Malindi),[19] que tuvo lugar el Domingo de Resurrección de 1498, que ese año cayó el 15 de abril.[20] Esto puede sorprender al lector actual, pues es bien sabido que el Sol recorre Tauro (en términos de años trópicos) entre el 21 de abril y el 20 de mayo. La explicación la dio ya Faria (tratando de otra cronografía astral en *Os Lusíadas*, V, 2): «Però esto està bien, como todo; porque conviene saber, que por la reformación Gregoriana

[18] *Autoridades*, vol. II, p. 336*a*, que atribuye la cita a la *Eloqüencia española* de Jiménez Patón, donde no aparece. El mismo autor da una definición parcialmente coincidente en su *Mercurius trimegistus*, f. 263v: «Chronographia est temporis descriptio. […] Et huiusmodi descriptiones ad Periphrasim pertinent». Similar en Faria, *Lusiadas comentadas*, vol. I, col. 496.

[19] *Os Lusíadas*, II, 73.1-4.

[20] Faria, *Lusiadas comentadas*, vol. I, col. 496; Pimpão (1989: 93), Ames (2009: 63-64). Para la fecha de la Pascua, *cf. et.* Cappelli (1988: 84).

se quitaron onze dias, […] de modo que antes desta reformacion, que fue el año de 1582, las entradas del Sol en los signos, eran a las once de cada mes poco mas a menos» (*Lusiadas comentadas*, vol. I, cols. 446-47). Así lo señalaba Chaves: «Entra el sol en este signo [*i. e.* Tauro] comunmente a los diez dias de Abril» (*Chronographia*, II, xxvi, f. 84v). En efecto, la carta astral correspondiente (por convención) a la hora sexta o meridiana del domingo 15 de abril de 1498 muestra al Sol en los 4° 0' 18" de Tauro (fig. 2).

En el caso de Rufo, el suceso aludido es la llegada a Granada de don Juan de Austria, también un Domingo de Resurrección (*La Austriada*, VI, 39). En 1569, la Pascua correspondió al 10 de abril (Cappelli, 1988: 74),[21] en el que el Sol ingresaba en Tauro, de modo que la carta astral lo muestra en sus 0° 3' 3" (fig. 3). De ahí que Rufo, por metonimia del signo a la constelación, diga que el Sol «llegaba / a la rica cerviz» (VI, 38.1-2), pues el toro celeste se representa dimidiado (fig. 4).

A la vista de estos casos, parece que la cronografía táurica de las *Soledades* alude al mes de abril (así Salcedo, *Soledades comentadas*, f. 11r; Alonso, 1935: 152; Beverley, 1979: 72). Sin embargo, como queda dicho, la adopción del calendario gregoriano (que en España se efectuó en 1582, *vid*. Cappelli, 1988: 28-29) supuso un reajuste, en virtud del cual «Es Tauro Signo fixo: porque quando el Sol entra en el, que es a ·xx· de Abril, el tiempo del verano [= 'la primavera'] perseuera en su estado y esta en toda su fuerça» (Tornamira, *Chronographia a lo moderno*, xix, p. 52). Por tanto, a mayo le corresponde el 65% del tránsito solar por Tauro, lo que hace preferible identificarlo con el mes aludido. Refuerza esta opinión la cronología interna de las *Soledades*, pues al menos los dos últimos días (de los cinco que dura la acción) son de mayo (Roses, 1995).

Ahora bien, las cronografías no se reducen a una elegante perífrasis temporal y van más allá del *ornatus*. Constituyen formas de hipotiposis amplificatoria multifuncional que «mantienen la arquitectura novelesca, potencian la variedad, acogen remansos líricos, renuevan tópicos mitológicos, definen por contraste» (Roses, 1995: 39). Precisamente como *descriptio temporis*, no son una mera notación (propia del *quando* entre los *elementa narrationis*, *cf.* Lausberg, 1966-1968: I, 287-88), sino que proporcionan información complementaria. En consecuencia, la cronografía tiende a participar del *argumentum a tempore*, donde *tempus* puede ser continuo, como χρόνος o 'tiempo (histórico)', o discreto, como καιρός u 'ocasión (concreta)' (ibídem, I, 327), pero admite una articulación más compleja:

> Tempus quot modis consideratur? publicis tribus, aut præterito aut præsenti aut futuro. Ex his quodcumque fuerit, quibus modis invenimus? aut naturali, ut die nocte: aut legitimo vel stativo, ut festo nefasto: aut accidenti, ut fame lue: aut communi, ut messis vindemiæ: aut singulari, ut

[21] En rigor, Rufo no dice que don Juan entrase en Granada ese día, sino que «se acercava» (VI, 39.7), para aprovechar las connotaciones de la fecha, sin traicionar la realidad histórica. Según el memorial del marqués de Mondéjar, don Juan llegó el día 11 (ed. Morel-Fatio, 1878: 49), pero concuerdan en el día 13 la anónima *Historia de la casa de Mondéjar*, xxvi (ed. Morel-Fatio, 1878: 90-91) y Mármol, *Historia*, VI, v, f. 134r*b*. No especifica la fecha Hurtado de Mendoza, *Guerra de Granada*, I, p. 217.

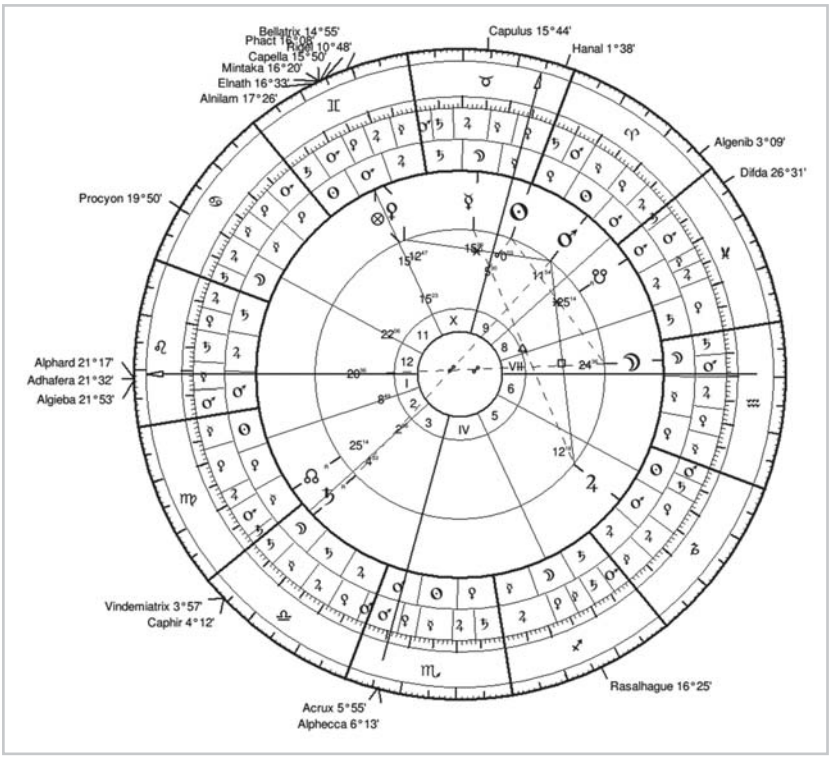


Figura 3. Carta astral a las 12:00 h del 10.04.1569 en Granada (elaborada con el programa Morinus).

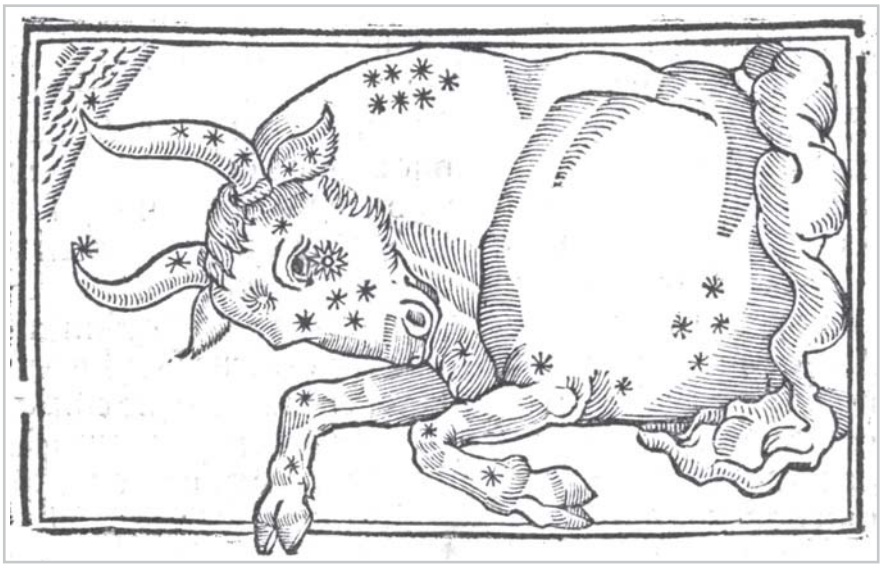


Figura 4. La constelación de Tauro en la *Chronographia* (II, xxvi, f. 84v) de Chaves.

> quando ille togam virilem accepit, quando ille duxit uxorem: aut proprio, ut cum damnatus est, cum abdicatus est: aut opportunitate, quam εὐκαιρίαν Græci vocant.[22]

Los textos analizados remiten al *tempus commune*, consistente aquí en un período del año identificado astrológicamente,[23] que a su vez encuadra un *tempus proprium*, el del suceso concreto. Así, en las cronografías citadas se dan, a la vez, la localización general y los detalles particulares de cada suceso. En esto, el planteamiento retórico se adecua al historiográfico coetáneo:

> Chronologia est nuda breuisque temporum commemoratio, non plena scriptio; historiarum imago, non rerum descriptio. Chronographia autem, aliquanto latior. […] Non enim res tantum signat, computat, λογίζει [= 'calcula'], verum etiam effatur, vtcunque describit & explicat.[24]

Como señala Lausberg, de las consideraciones de los rétores, «arrancan a través del *genus* epidíctico estrechas conexiones con la pintura literaria de coyunturas temporales, por ejemplo, pintura de las estaciones en las poesías amorosas» (1966-1968: I, 330). Esto es aplicable a nuestras tres cronografías, pese a que dos de ellas son épicas, pues las tres describen un *tempus amœnum*, el de la primavera triunfante, tan propicio al amor, como estudió Caro Baroja (1979). Esta vinculación estacional queda reforzada por las virtudes del signo:

> Tauro imprime en la tierra frialdad, y sequedad, templadamente, porque haze poco o ningun impedimento, de manera que con este temperamento se haze la generacion de muchas cosas sensitiuas, y de las especies, y augmento de las vegetatiuas. […] Es el gozo de la mesma Venus, y detrimento de Marte.[25]

Resulta paradójico que dos poemas heroicos coincidan en una *descriptio temporis* con «detrimento de Marte». La razón de este tratamiento es doble; por un lado, el sincronismo con la mayor fiesta litúrgica, la Pascua de Resurrección; por otro, el carácter gozoso de sendos eventos. Así, la cronografía suma aquí a los valores retóricos vistos un factor encomiástico: la *laudatio ex tempore speciatim* (*cf.* Lausberg, 1966-1968: I, 217). Por el contrario, la cronografía de las *Soledades*, aunque inicio de una égloga, no introduce un *locus amœnus*, sino un *locus horroris* (el mar embravecido), ni una historia de amor, sino de desconsuelo, si bien se incorpora luego el componente epitalámico.

Se da, finalmente, otro importante contraste. En los textos épicos hay más cronografías semejantes, porque su recurrencia pauta el transcurso de la acción. Según se ha visto, en *Os Lusíadas* se encuentra también en IV, 27 y en V, 2. En cuanto a *La Austriada*, la cronografía

[22] Fortunaciano, *Ars rhetorica*, 2.3.

[23] Existen, sin embargo, otras formas de cronografía, en particular la mitológica, como el célebre *topos* del amanecer (Lida, 1946). De ellas son las demás que ofrecen las *Soledades* (*vid.* Roses, 1995 y López Plaza, 2013).

[24] Génébrard, *Chronographiae libri IV*, f. * 5v.

[25] Tornamira, *Chronographia a lo moderno*, XIX, p. 52.

es tan frecuente que, si bien era un recurso usual en la épica renacentista,[26] se convierte en un rasgo propio del *usus scribendi* de Rufo.[27] Esta predilección se ve acompañada de una precisión técnica superior a la habitual, en virtud de su competencia astrológica.[28] Por su parte, la cronografía estacional de las *Soledades* es única, porque cumple una función inaugural y fija la parte temporal del cronotopo poético mediante un *initium a re*, «la introducción de un lugar, de un paisaje, de una estación» (Lausberg, 1966-1968: I, 330).[29] Además, los ecos épicos generan unas expectativas de desarrollo narrativo que el poema confirma, como ha subrayado Jammes (1994: 35-43).[30] Se trata, pues, de una más de las concomitancias épicas apuntadas ya por Cruz Casado (1990) y abordadas por Blanco (2012*b*), aunque, a este respecto, hay que matizar que los motivos narrativos o argumentales que aparecen en la épica no son necesariamente característicos de la misma (so pena de incurrir en un *paralogismus secundum consequens*). Es preciso, además, deslindar lo heroico de lo ética o estéticamente sublime, pues lo épico desborda lo genérico narrativo (incluidos ocasionales motivos comunes), para entrar en la especificidad temático-argumental:

> ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγῳδίᾳ μέχρι μὲν τοῦ μετὰ μέτρου λόγῳ μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν· τῷ δὲ τὸ μέτρον ἁπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτῃ διαφέρουσιν.
>
> Ahora bien, la epopeya es análoga a la tragedia en tanto que, además de estar en verso, es la representación, en un argumento, de alguien esforzado; pero se diferencia de ella por mantener un metro uniforme y ser narrativa.[31]

En suma, el recurso analizado conforma un intertexto común, debido a influjo directo y generado por analogía o semejanza formal que, sin embargo, no se relaciona mecánicamente con la homología o semejanza funcional. En este caso, la primera es obvia, pero no la segunda, que permite aprovechar de modo diverso las connotaciones vinculadas al sincronismo establecido con el período primaveral, bajo Tauro regido por Venus (fig. 5). En ambos poemas épicos, la cronografía táurica establece un cierto contraste con la temática general, pero se acomoda perfectamente a las circunstancias particulares del evento referido, siendo pues *concinna rei* (*cf.* Lausberg, 1966-1968: I, 233). Por su parte, en la silva gongorina se establece

[26] Blanco (2012*b*: 175) lo considera incluso un estilema épico. *Cf. et.* Ercilla, *La Araucana*, XII, 299-303 o XV, 513-520, y Balbuena, *El Bernardo*, IV, 89, 154, 177-79, 198-99 (por censar un solo canto). No obstante, la cronografía es también un rasgo genérico de la égloga, dado que suele enmarcarse entre el amanecer (*Bucolicæ*, 8.17) o el mediodía (1.4, 2.8-9) y el ocaso (1.84, 6.85, 10.77). Y ya se ha visto que el arquetipo de la cronografía táurica está en *Georgica*, 1.217-18.

[27] Solo la cronografía estacional aparece en IV, 56; V, 72.3-4; VI, 38; XIII, 68 y 72-73; XIX, 10; XX, 54.1-4 y 97.

[28] Señalada ya por Vilà (2014: 479-80) y analizada por Montaner [en prensa].

[29] Desde esta función inaugural, proporciona también algunos elementos recurrentes (Blanco, 2012*a*: 305-10 y *cf.* 315-40).

[30] Si bien, pese a la opinión del afamado gongorista, su carácter narrativo no se opone al eglógico o pastoril, ya que aquel es consustancial, si no a la bucólica en verso, sí a la égloga en prosa o novela pastoril, que en las *Soledades*, cuyo protagonista es un «peregrino», se hibrida con la bizantina (aspecto que apunta Blanco, 2012*b*: 135-37).

[31] Aristóteles, *Ars Poetica*, 1449b9-11. Obsérvese que (pese a lo que podría deducirse de Blanco 2012*b*: 135-46) lo que caracteriza la narración (ἀπαγγελία) épica no es una fábula o relato (μῦθος), sino un λόγος o argumento.

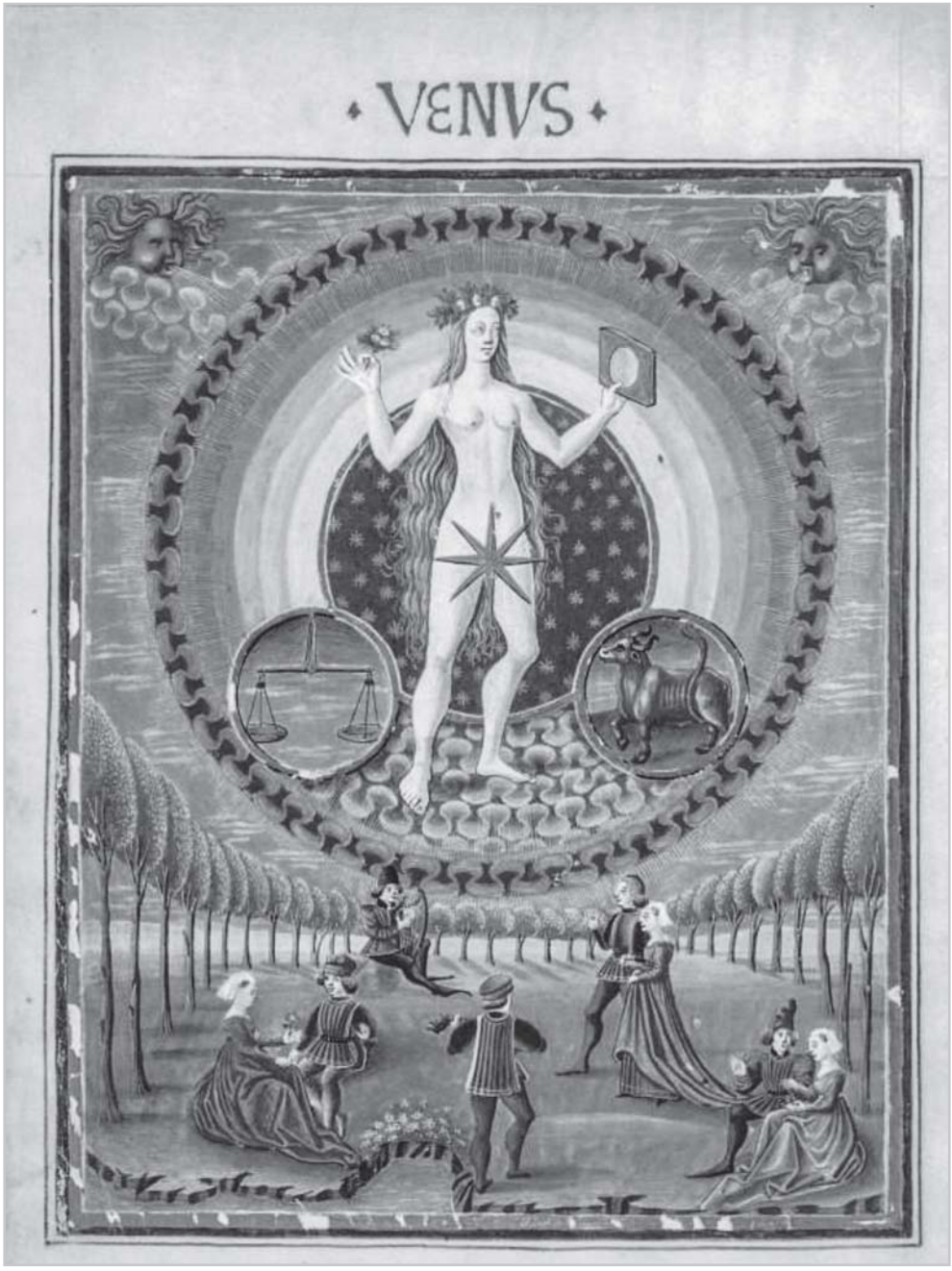


Figura 5. Venus en *De Sphæra*, Módena, Biblioteca Estense, ms. α.x.2.14, f. 9v.

también una contraposición, pero de sentido contrario, entre la cronografía y el suceso concreto, mientras que aquella armoniza con el conjunto poético, de modo que el *narrationis initium* contribuye a la *concinnitas* global. En todos los casos, pues, se ha rehuido la sintonía entre forma y función, prefiriendo derivar la operatividad poética de una *discordia concors* que se resuelve por antiperístasis.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Dámaso (1935), ed., Luis de Góngora, *Las Soledades*, [2.ª ed.], Madrid, Eds. del Árbol.

Alonso, Dámaso (1968), «Góngora y el toro celeste. Las constelaciones y la designación del tiempo del año en la poesía de Góngora», en Hans Flasche, ed., *Litterae Hispanæ et Lusitanæ,* München, Max Hueber, 7-15; reed. en sus *Obras completas, VI,* Madrid, Gredos, 1982, 289-301.

Alonso, Dámaso (1973), «La recepción de *Os Lusíadas* en España», *Boletín de la Real Academia Española*, vol. LIII, n.º 198, 33-62; reed. en sus *Obras completas, III,* Madrid, Gredos, 1974, 7-40.

Ames, Glenn J. (2009), *Em nome de Deus: The Journal of the First Voyage of Vasco da Gama to India, 1497-1499*, Leiden, Brill.

Aristóteles, *Ars Poetica*, ed. Rudolph Kassel, Oxford, The Clarendon Press, 1965.

Autoridades = Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Castellana*, Madrid, Francisco del Hierro, 1726-1739, 6 vols.

Bailly, Anatole, *Dictionnaire Grec-Français*, 26.ª ed. rev., Paris, Hachette, 1963[26].

Balbuena, Bernardo de, *El Bernardo, o victoria de Roncesvalles*, ed. Martín Zulaica, México, Frente de Afirmación Hispanista [en prensa].

Beverley, John, ed. (1979), Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Cátedra.

Blanco, Mercedes (2012*a*), *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad.

Blanco, Mercedes (2012*b*), *Góngora heroico: Las* Soledades *y la tradición épica,* Madrid, CEEH.

Camões, Luís Vaz de, *Os Lusíadas*, ed. Pimpão, 1989.

Cappelli, Adriano (1988), *Cronologia, Cronografia e Calendario Perpetuo*, 6.ª ed., Milano, Ulrico Hoepli.

Carilla, Emilio (1962), «Notas gongorinas», *Revista de Filología Española*, vol. XLV, 31-55.

Caro Baroja, Julio (1979), *La estación del amor: (fiestas populares de mayo a San Juan)*, Madrid, Taurus.

Carreira, Antonio (2000), ed., Luis de Góngora, *Obras completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.

Casmann, Otto, *Astrologia, Chronographia et Astromanteia*, Francofurti, in Officina M. Zachariæ Palthenij, 1599.

Cervantes, Miguel de, *Poesías*, ed. Sáez, 2016.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dir. por Francisco Rico, Madrid, RAE (Biblioteca Clásica, 47), 2015, 2 vols.

Chaves, Jerónimo de, *Chronographia o reportorio de los tiempos*, Sevilla, Martín de Montesdoca, 1554.

Ciccheti, Ester (2011), ed., Juan Rufo, *La Austríada*, Como; Pavia, Ibis.

Ciplijauskaité, Biruté (1975), ed., Luis de Góngora, *Sonetos completos*, 2.ª ed., Madrid, Castalia.

Cisneros, Luis Jaime (1982-1983), «Sobre Espinosa Medrano: el Toro celeste y Góngora», *Boletín del Instituto Riva-Agüero,* vol. 12, 61-66.

Cruz Casado, Antonio (1990), «Hacia un nuevo enfoque de las *Soledades* de Góngora: los modelos narrativos», *Revista de Literatura,* vol. 52, 67-100.

Díaz de Rivas, Pedro, *Anotaciones y defensas a la Primera Soledad de Don Luis de Góngora*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/3726, ff. 104r-179r.

Díaz de Rivas, Pedro, *Anotaciones* [al *Antídoto* de Jáuregui], ed. Joiner (1960).

Ercilla, Alonso de, *La Araucana*, ed. Isaias Lerner, Madrid, Cátedra, 1993.

Espinosa, Pedro, comp., *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España: (Valladolid, 1605)*, ed. Inoria Pepe Sarno y José-María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2006.

Faria y Sousa, Miguel de, *Lusiadas de Luis de Camoens comentadas*, Madrid, Juan Sánchez, 1639, 2 vols.

Fortunacianus, Consultio, *Ars rhetorica*, en *Rhetores Latini Minores*, ed. C. Halm, Lepizig, Teubner, 1863, 81-134.

García Ferrández, Miguel (1994), *Astrología personal*, Madrid, Factoría Kepler.

Génébrard, Gilbert, *Chronographiae libri quatuor*, Parisii, apud Martinum Iuuenem, 1580.

Gómez de Tapia, Luis, *La Lusiada* […] *traduzida en verso castellano*, Salamanca, Joan Perier, 1580.

Góngora, Luis de, *Soledades*, ed. Jammes (1994), ed. Carreira (2000: 365-421).

Góngora, Luis de, *Soledades: primitiva versión*, ed. Alonso (1935: 309-428); ed. parc. Jammes (1994: 194).

Hernández de la Fuente, David (2006), «Nonno y las *Dionisíacas* en España», *Faventia*, vol. XXVIII, n.º 12, 147-74.

Hernández de la Fuente, David (2016), «The influence of Nonnus on Baroque and Modern Literature», en *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*, ed. Domenico Accorinti, Leiden, Brill, 714-54.

Hurtado de Mendoza, Diego, *Guerra de Granada*, ed. Bernardo Blanco-González, Madrid, Castalia, 1970.

Jáuregui, Juan de, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. Rico García, 2002.

Jammes, Robert (1983), «Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora», *Edad de Oro,* vol. II, 99-118.

Jammes, Robert (1994), ed., Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia.

Jiménez Patón, Bartolomé, *Eloqüencia española en Arte*, Toledo, Tomás de Guzmán, 1604.

Jiménez Patón, Bartolomé, *Mercurius trimegistus, sive de triplici eloquentia Sacra, Española Romana*, Baeza, Pedro de la Cuesta Gallo, 1621.

Joiner Gates, Eunice (1960), ed., *Documentos gongorinos: Los «Discursos apologéticos» de Pedro Díaz de Rivas. El «Antídoto» de Juan de Jáuregui*, México, Colegio de México.

Lausberg, Heinrich (1966-1968), *Manual de retórica literaria: Fundamentos de una ciencia de la literatura*, vers. esp. J. Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 3 vols.

Lida de Malkiel, María Rosa (1946), «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española», *Revista de Filología Hispánica*, vol. VIII, 77-110; reed. en *La tradición clásica en España,* Barcelona, Ariel, 1975, 119-64.

Liddell, H. G., y R. Scott (1968), *A Greek-English Lexicon,* Oxford University Press.

López Plaza, Angélica (2013), «Perífrasis gongorina del amanecer», *La Colmena*, vol. 79 (07-09.2013), 87-93.

Marasso, Arturo (1943), «Góngora y el gongorismo», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, vol. XI, 7-67.

Mármol Carvajal, Luis del, *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del reyno de Granada*, Málaga, por Juan René, 1600.

Mayenberg, Wilhelm A. W. G. von, *Chronographia ex principiis astronomicis ad usum vitæ civilis accommodata*, Heidelbergæ, Andreas Höth, 1725.

Mena, Juan de, *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. Carla de Nigris, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 14), 1994.

Méndez, Sigmund (2012), «*Sensus mythologicus atque astrologicus*: La alegoría del Toro celeste de Góngora», *Studia Aurea*, vol. 6, 31-98; accesible en línea en <http://studiaaurea.com/article/view/v6-mendez > (consultado el 10.08.2016).

Millé y Giménez, Juan e Isabel [1932], eds., Luis de Góngora, *Obras completas*, Madrid, Aguilar.

Molho, Maurice (1987), «Una variante de Góngora: *dehesas azules/campos de zafiro* (Apuntes para una teoría de la escritura barroca)», *Dispositio*, XII, n.º 30/32, 157-163.

Montaner Frutos, Alberto, «Rufo astrólogo en *La Austriada*», en *Adivinos, médicos y profesores de secretos en la España áurea*, ed. Folke Gernert, Toulouse, Méridiennes; Presses Universitaires du Midi [en prensa].

Morel-Fatio, Alfred (1878), *L'Espagne au XVI^e et au XVII^e siècle: Documents historiques et littéraires*, Paris, E. Denne.

Ovidio, *Metamorphoses*, ed. W. S. Anderson, Lepizig, Teubner, 1981.

Pimpão, Álvaro Júlio da Costa (1989), ed., Luís de Camões, *Os Lusíadas*, 2.ª ed., pres. Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, Instituto Camões.

Rico García, José Manuel (2002), ed., *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades por Juan de Jáuregui*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

Roses Lozano, Joaquín (1995), «El género de las *Soledades* y las descripciones cronográficas», en Francis Cerdán y Marc Vitse, eds., *Autour des «Solitudes». En torno a las «Soledades»*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 35-50.

Rufo, Juan, *La Austriada*, Madrid, Alonso Gómez, 1584; ed. Ciccheti (2011).

Sáez, Adrián J. (2016), ed., Miguel de Cervantes, *Poesías*, Madrid, Cátedra.

Salcedo Coronel, García de, *Soledades de don Luis de Góngora comentadas,* Madrid, Imprenta Real, 1636.

Sánchez de Viana, Pedro, *Anotaciones sobre los quinze libros de las Transformaciones de Ovidio*, Valladolid, Diego Fernandez de Córdova, 1589.

Spitzer, Leo (1939), «Una construcción favorita de Góngora», *Revista de Filología Hispánica*, vol. I, 230-36.

Spitzer, Leo (1940), «La *Soledad primera* de Góngora. Notas críticas y explicativas a la nueva edición de Dámaso Alonso», *Revista de Filología Hispánica*, vol. II, 151-76 y 389.

Tester, Jim (1990), *Historia de la astrología occidental*, trad. Lorenzo Aldrete, México, Siglo XXI.

Tornamira, Francisco V. de, *Chronographia, y repertorio de los tiempos, a lo moderno,* Pamplona, Tomás Porralis de Savoya, 1585.

Vilà, Lara (2014), «*Han escrito cosas prodigiosas fuera de toda verdad*: Magia y maravilla en la épica española del Renacimiento», en A. Montaner y E. Lara, coords., *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 465-88.

Virgilio, *Georgica*, ed. Gian Biagio Conte, Berlin, De Gruyter, 2013.

PERSONAJES DE LA FARSA RENACENTISTA: EL POTRERO, EL SANTERO Y EL MELCOCHERO

Miguel Ángel Pérez Priego

Uno de los soportes principales de la farsa renacentista eran los personajes. Sobre ellos descansaba el efecto satírico y risible, pero también la propia condición especular del género. Hay en las farsas una trasposición dramática de la colectividad y, por tanto, un abigarrado desfile de personajes, por medio de los cuales la colectividad se reflejaba en el tablado. A medida que el teatro dejó de formar parte del oficio litúrgico y salió del recinto sagrado, la comunidad sintió la necesidad de verse a sí misma en la ficción creada. Pronto intervinieron en el mantenimiento del espectáculo diversos «oficios» y agrupaciones menestrales, que se hacían cargo de la fiesta y de la representación. En el teatro castellano, en los comienzos del siglo XVI, como muestran las farsas de Sánchez de Badajoz, los herreros, los albañiles, los pescadores, los labradores, los colmeneros y los hortelanos, además de actuar como personajes, eran celebrados como promotores o destinatarios de la fiesta.

Debido a esa necesidad que siente la colectividad de verse en escena, los personajes que traspone a la farsa son propiamente tipos que carecen de individualidad, abstracciones de comportamientos sin complejidad anímica que se vaya configurando en el transcurso de su vivencia dramática. Incluso están desprovistos del rasgo más elemental de caracterización individual, que es la asignación de un nombre propio, por lo que aparecen simplemente mencionados por su oficio o condición: el Pastor, el Fraile, el Soldado, el Labrador, el Ciego. En contadas ocasiones alguno lleva nombre propio: Antón, Menga, Perico. Pero se trata de nombres convencionales, de etiquetas fijadas por la tradición folclórica y teatral, que se mantendrán en el teatro prácticamente desde Juan del Encina, a veces con las connotaciones de comicidad o ridículo que llevaban asociadas esos nombres «parlantes».

Algunos de estos personajes, aun con fundamento cierto en la realidad, proceden más bien de un fondo imaginario colectivo, folclórico o literario. Son creaciones de la propia colectividad, que pueblan las esferas de su pensar común (refranes, cuentos, facecias) y que en ocasiones afloran a la obra teatral. Estos personajes poseen unas características genéricas que los convierten en símbolos de un determinado comportamiento y de una manera de ser social. Este aspecto, es decir, sus rasgos y condición estereotipados, será lo que de modo especial resalte la farsa al caracterizarlos dramáticamente. De algunos de ellos, como el Ciego y el Lazarillo o la Hechicera celestinesca, he tratado en trabajos aparte (Pérez Priego, 2009 y 1993), y de muchos, de manera más genérica, en mi libro sobre Diego Sánchez de Badajoz (1982). Aquí quisiera referirme solo

a tres personajes que he estudiado últimamente al revisar textos y preparar nuevas ediciones de piezas dramáticas del siglo XVI. Son el Santero, el Melcochero y el Potrero.

El personaje del Potrero lo incorpora Diego Sánchez de Badajoz a su *Farsa del matrimonio*, una de las piezas teatrales publicadas en su *Recopilación en metro* (Sevilla, 1554), que hubo de gozar de éxito, pues también se editó en suelta «para representar en bodas». En ella, el bachiller extremeño, aparte de difundir la doctrina de época sobre el matrimonio cristiano, lleva a cabo una acerba sátira del Fraile incontinente y carnal. La situación que plantea es la del clérigo amancebado con consentimiento del marido, circunstancia que, a pesar de la legislación en contra, no debía de ser infrecuente en la época, como bien sabemos por el caso notorio de Lázaro de Tormes, casado con la criada del arcipreste de San Salvador, con quien consiente compartirla.

El Fraile de nuestra farsa propone un negocio semejante a su criado Martín, a quien pretende casar con Menga, la hija del Pastor y su Muger. Así lo trama en la escena siguiente:

Vase marido y muger por la mano, y queda el Fraile solo y llama a su criado que estava en el suelo dormido

FRAILE Martín, hijo, ven acá.
¿Duermes, necio? Ecce, ecce.
MARTÍN ¿Qué es?
FRAILE ¡O, qué lance se ofrece!
MARTÍN ¿Qué?
FRAILE Una moça que verná.
Padre y madre la traerá
para que se la freilemos,
y en fin, llavársela hemos.
¿Parécete bien?
MARTÍN Mirá…
FRAILE Pues mira: si esto se trama,
¿sabes qué hemos de hazer?
Tú, de comer y bever;
yo, servirla de la cama (…) (Sánchez de Badajoz: vv. 513-524)[1]

Aunque aquí no llegará a llevarse a efecto tal operación, la denuncia del comportamiento del clérigo es manifiesta en la obra. El Fraile resulta ciertamente un tipo poco recomendable, aunque no deja de ser un hombre de Iglesia. Su pecado es la carnalidad, la incontinencia, que queda abiertamente denunciado.

Pero, aparte de esa carga crítica, el Fraile es sobre todo una figura risible y ridícula. Es apaleado por el Pastor cuando lo ve «en calças y en jubón abraçado con su hija»; queda luego

[1] Todas las referencias a esta obra corresponden a la edición de Frida Weber de Kurlat, 1968.

burlado y desenmascarado cuando se descubre que es profeso y, por tanto, no es válido el casamiento propiciado por la madre:

ELLA Tien, que yo los he casado.
ÉL ¿Pues cómo?
MARTÍN ¡Dios, Dios me vala!
El fraile y ella casada,
¿cómo pudo ser aqueso?
FRAILE No soy yo fraile profeso.
MARTÍN ¡O, qué maldad tan provada!
ELLA Luego, yo hu la engañada.
MARTÍN Yos digo que eis dir al papa.
FRAILE Daca mi sayo y mi capa.
MARTÍN Anda, vellaco, sin nada. (vv. 677-687);

y queda ridiculizado cuando se revela que padece dos potras o hernias que le impedirían toda relación carnal:

MARTÍN ¿Pues piensan que han bien librado
con el fraile las hermanas?
Desprivarse os han las ganas,
que, ¡par Dios!, el es quebrado
de ambas vinces; anda atado,
gimiendo, siempre achacoso.
FRAILE ¿Qué dize?
ÉL Que sois potroso.
ELLA ¡Bien avemos negociado! (vv. 696-704)

Su desapostura quedará aún más rebajada, pues resulta cobarde y melindroso cuando se desmaya a la vista del curandero, el Potrero, al que han mandado llamar para sanarle.

Este nuevo personaje añade todavía el punto último de extravagancia y ridiculización a la farsa. El Potrero es el maestro de sacar potras, el sanapotras, como se le llama en otros textos, un personaje del folclore y la mentalidad colectiva, de incierta existencia real. Es más bien uno de los nombres despectivos que se dan al curandero y, en general, al médico. Así aparece registrado en algunas obras jocosas del siglo XVI, como las *Cartas de las setenta y dos necedades* o la *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, de Francesillo de Zúñiga. En ambos casos, por cierto, el oficio se vincula a la villa de Curiel, de la provincia de Valladolid, famosa por sus vinos de la ribera y al parecer también por sus curanderos de potras. Con ese sentido despectivo lo utiliza Cervantes, cuando don Quijote responde airado a Cardonio que, en sus delirantes lecturas de libros de caballerías y de *Amadís*, se había atrevido a afirmar que el médico Elisabat estaba amancebado con la reina Madásima: «la reina Madásima fue muy principal señora, y no se ha de presumir que tan alta princesa se había de amancebar con un sacapotras» (I, 24).

Diego Sánchez lo incorpora a su farsa de manera muy efectista y teatral. Irrumpe en escena saludando y presumiendo de su arte, quizá con un tono de voz característico, arrastrando las palabras con cierto engolamiento y entonación especial:

POTRERO Buena gente, sálveos Dios.
¿Es el señor el quebrado?
FRAILE Yo lo soy, por mi pecado.
POTRERO ¿De qué vince?
FRAILE De ambas dos.
Si sabéis sanarme vos,
yo os sabré satisfazer.
POTRERO Señor, haré mi poder.
ÉL También pagaremos nos.
POTRERO Bien os podéis confiar,
que de mi arte os digo
que maestro igual comigo
oy no se puede hallar;
tengo sciencia singular
en potras y pedregosos
y he hecho casos famosos
en qualquier cosa cular. (vv. 769-784)

De igual modo, su apariencia y caracterización está bien cuidada por el dramaturgo, pues lo muestra con un rasgo caracterizador muy propio y efectista, cual es un llamativo collar de piedras que lleva colgado al cuello, como describe la acotación: «Aquí viene el Pastor con el Maestro con su hilo de potras y piedras al cuello». Ante esa visión, el Fraile se siente sobrecogido y más cuando pregunta por la procedencia de aquellas piedras y el Potrero le informa de que son las potras que ha ido extrayendo a otros tantos enfermos, de los cuales pocos han logrado sobrevivir:

FRAILE ¡O, cosa tan empecible!
¿Es posible que vivió
donde tal cosa salió?
POTRERO No, vivir no fue posible.
FRAILE ¡O, qué cosa tan terrible!
¿Pues de qué venís cargado?
POTRERO Estos tres me han escapado.
FRAILE ¿Y aquesotros?
POTRERO Fue imposible.
FRAILE Señores, no me abriré… (vv. 785-793)

Ante esa perspectiva, el Fraile se niega a someterse a la operación, pero cambia de opinión cuando le amenazan con devolverlo al monasterio y al prior. Luego de acceder a abrirse de piernas, los preparativos del Potrero («Trayan aquí los amaños. / Estopas, huevos y paños, / y trayan dos escaleras, / dos guindaletas cerreas / para atar piernas y braços») acaban por infundirle pavor hasta el punto de caer desmayado. Del resto de la cura, que se llevó a cabo

fuera de la vista del espectador, nos da cuenta el Pastor («dos potras tamañas / le sacó de cada lado») que narra el final de la farsa, que acaba con el feliz casamiento de Martín y Menga, y con el Fraile devuelto a su monasterio inútilmente curado y cosido de sus pasiones:

> Luego, como lo cosieron
> al triste con sus passiones
> sacados ambos botones,
> seis frailirones vinieron,
> y os digo que vos lo asieron
> con arengas y reñilla,
> y a nuestra hija Menguilla
> al moço Martín la dieron. (vv. 825-837)

Los personajes del Santero y el Melcochero aparecen en la *Égloga nueva, en la qual se introduzen las personas siguientes: una Pastora, un Santero, un Melcochero, un Fraile y dos Pastores*, s. l., s. i., s. a. (pero Burgos, Juan de Junta, h. 1540?). No se ha conservado ningún ejemplar de esta obra, pues se hallaba en el volumen facticio de piezas dramáticas que reunió el banquero Jakob Fugger, custodiado luego en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich y desaparecido al término de la Segunda Guerra Mundial. La égloga es conocida por las ediciones anteriores de Eugen Köhler (1911) y Urban Cronan (1913). Por nuestra parte, hemos podido disponer de algunos fotogramas de aquel volumen, a partir de los cuales hemos llevado a cabo una nueva edición (Pérez Priego, 2014).

La obra tuvo una versión anterior, que menciona Hernando Colón en su *Regestrum*, titulada *Farsa de una Pastora y un Hermitaño* y atribuida al desconocido Diego Durán. La *Égloga*, que también registra ya H. Colón, sería una versión ampliada y modificada, que ha cambiado el título de farsa por el de égloga, ha eliminado el nombre de autor y se presenta como «nueva», ha añadido los personajes del Melcochero y el Fraile, y ha cambiado el nombre del Hermitaño por el de Santero. Esta *Égloga* volvería a ser editada años más tarde en los talleres de Juan de Junta.

En su diseño general, viene a ser una parodia cómica de las églogas a la manera de Encina, con una fuerte carga de crítica clerical. También aquí el tema es el poder del amor, como reza el villancico inicial («¿Quién podrá estar sin temor / de las fuerças del amor?»), pero un amor concupiscente, tal como siente de manera irrefrenable el Santero por la Pastora. Ese planteamiento es el que creará una serie de situaciones ridículas y grotescas en que se verá envuelta esta figura del clérigo licencioso.

El personaje del Santero es en realidad el del Hermitaño, que venía teniendo notable presencia en el teatro de la época, aunque casi siempre como personaje piadoso y respetado.[2] Dos ermitaños, padre e hijo, que van camino del sepulcro y se encuentran con la Verónica protagonizan la *Representación a la Pasión,* de Juan del Encina; en la *Égloga de*

[2] Puede verse Lovett (1951), que lo estudia más como figura piadosa y no parece conocer la obra que aquí comentamos.

Cristino y Febea, del mismo Encina, el ermitaño se debate ante la elección de la vida retirada o la más libre del pastor y su entrega al amor. En la *Égloga o farsa del Nascimiento*, de Lucas Fernández, aparece ya el motivo de la chanza de los pastores al ermitaño, aunque en este caso, Macario, que así se llama, será quien les explique los misterios de la Encarnación y la Redención. Semejante papel doctrinal desempeñará en la *Farsa del Mundo y moral*, de Hernán López de Yanguas, en la que un ermitaño tratará de persuadir al Apetito de los engaños del Mundo.

En nuestra pieza, Hermitaño era, como decimos, el personaje de la farsa primitiva, sobre la que luego se construyó la égloga. El cambio de nombre por el de Santero resulta seguramente más expresivo y acertado, aunque el personaje sigue siendo el mismo y sigue desempeñando idéntica función («hermitaño» lo llama la Pastora, v. 38, y él mismo habla de su «hermita», v. 51). Sin embargo, el personaje del Santero está mejor construido y caracterizado. Es, en efecto, el *ermitaño* que se ocupa del mantenimiento de su ermita, en la que seguramente se custodiaba la imagen de un santo, para cuyo culto andaba pidiendo limosna (vv. 158-159). Pero es también muy dado a abandonar el convento y a andar en asuntos mundanos (vv. 38-39, 363-364). Aquí entra en escena, con sus hábitos característicos («los hábitos que traéis», v. 240, de los que extraerá un navajón que pondrá en fuga al Melcochero), visiblemente tonsurado («cabizmordido» dice el v. 51), requebrando de amores a la Pastora, con un lenguaje cortés y refinado, aunque enseguida deja ver sus verdaderas intenciones de forzarla, lo que provocará el rechazo airado de aquella:

Santero	¡Mis ojos, estad quedita!
	Y vámonos a mi hermita,
	que es lugar desierto y solo.
Pastora	¡Está quedo, fray Bartolo,
	si no, por Dios, que dé grita! (…)
Santero	¡Señora, no ayáis pesar!
	¿Vida, queréisme abraçar?
Pastora	¡Vete, traidor! No, me mientes.
	¡O Señor! ¿Cómo consientes
	este falso, irregular? (…)
Santero	¡Vida, socorredme vos!
Pastora	¿Cómo no te hunde Dios
	dos mil estados so tierra? (vv. 52-82)

Un Melcochero, que se incorpora a escena, le afea su conducta y con él también se enzarza en una grotesca riña, aunque terminan abrazándose y jugando una partida de naipes en la que apuesta toda la limosna recaudada. Aparecerá después el Fraile, otro personaje de iglesia, que viene a recriminarle la conducta y a reconducirle a la vida del convento, pero que en realidad es tan carnal y vicioso como él, y tiene amoríos con la hija de Martín Cremente. Viene luego el Pastor, que también le recrimina que quisiera forzar a la zagala, que es su espo-

sa Bartolilla, y llama a Gil Cestero para entrambos escarmentar al Santero. Tras intercambiar reproches, le hacen participar en un juego de habilidad, el de «posa la mariposa», en el que se burlan de él y recibe una buena caponada.[3] Al final, sin embargo, todos celebrarán un gran festín carnavalesco con gran derroche de comida y bebida.

Personaje incidental, pero muy característico de la farsa es el mencionado Melcochero, aquí añadido en la nueva versión de la obra. Se trata de un personaje folclórico, con existencia en la realidad, trasladado en ocasiones a la literatura cómica y festiva. En sus rasgos caracterizadores esenciales, con sus cascabeles, naipes y golosinas, entre muchachos, lo describe Francisco de Osuna en la *Segunda parte del Abecedario espiritual* (Sevilla, 1530): «No seamos como los mochachos, que, oyendo el sonido de los caxcabeles, se van tras el melcochero engolosinados, el qual, con sus naipes falsos, los combida a jugar». Como máscara cómica, junto a otras figuras e invenciones de general aceptación, aparece en los desfiles y fiestas que se celebraron con ocasión de las bodas de los duques de Sesa en 1541. Según describe la *Relación de las fiestas y regocijos que se han hecho en las bodas del duque y la duquesa de Sesa*, entre las máscaras e invenciones que salieron en la fiesta que se celebró la víspera de ese casamiento, hubo una precisamente de un melcochero: «Otras muchas y muy buenas máscaras hubo particulares y de muy donosas invenciones, como fue un Melcochero con su tabaque de melcochas y cascabeles, y otro que salió como pastor (…)» (Simón Díaz, 1982).[4] Esa inconfundible caracterización externa, con su tabaque o cestillo de melcochas, sus cascabeles y la baraja de naipes, que siempre le acompañaba, hacían de él un personaje pintoresco y llamativo, de chafarrinón, muy propio del universo de la farsa.

En nuestra obra, aparece también recriminando al Santero su acoso a la Pastora y enzarzándose enseguida en un intercambio de insultos y pullas:

Melcochero	¡Dios os salve, padre honrado!
Santero	Vos vengáis mucho en buen ora.
Melcochero	Por Dios que es caso donoso a un hombre religioso: queréis, la muger, forçar; pues yo hos haré castigar d'un yerro tan criminoso (…)
Santero	No vengáis tan sobervioso, a vos digo, el Melcochero, si no, por Dios verdadero, que vais d'aquí muy quexoso.

[3] El juego de «posa la mariposa» sería un juego de los de movimiento físico y acertijo. Inspirado en la imagen del amor como la mariposa que se siente atraída por la llama y quiere posar en ella hasta quemarse, tendría un sentido erótico y apicarado. El juego consistiría en una especie de corro o rueda, en que cada uno va haciendo posar en el siguiente un objeto (un capón o bolsa de ceniza), al tiempo que van formulando la pregunta de sobre quién posa la mariposa. El que se equivoque en el orden de intervención, pierde y es condenado a pagar con ocho caponadas, como le ocurrirá al Santero.

[4] Para estos datos, me he servido de Real Academia Española: Banco de datos (CORDE). Corpus diacrónico del español.

MELCOCHERO Voto a Dios, don Frailejón,
que si habláis más razón
por donde más m'alborote,

La Pastora pone paz entre ellos y, una vez abrazados, el Melcochero invita a jugar una partida de cartas al Santero, que de inmediato acepta jugarse la limosna recaudada. Allí despliegan ambos toda su afición y destreza en el juego de naipes, informándonos de una variedad de juegos poco conocidos, como el anequín, la dobladilla o el torillo, e incluso nos hacen asistir en directo a una animada partida de «torillo», que interpretan con gran expresividad y movimiento dramático:

MELCOCHERO A la mayor le den mano.
SANTERO Rey alçaste, a ti la den.
Una blanca has de poner.
MELCOCHERO Que me plaze, dame mano;
daca, alçaré.
SANTERO Alça, hermano.
MELCOCHERO Da cartas sin detener.
SANTERO Toma. Esta a mí,
y esta otra para ti.
¡O, si ganasse!
Habla.
MELCOCHERO Digo passe.
Échame otra carta aquí.
SANTERO Toma, hermano.
MELCOCHERO Dos embido.
SANTERO Que yo digo que los quiero
y otros dos te hecho de vero.
MELCOCHERO Yo los tengo y dos recibo.
Ea, pues ¡Sus! ¿Qué tenéis?
SANTERO Vos sois mano y hablaréis.
MELCOCHERO Seis cinquitria acudió.
SANTERO Tres, dos y has tengo yo,
desta hecha perderéis.
MELCOCHERO ¡O bendito el divinal,
Dios y hombre verdadero,
que un vellaco d'un sanctero
m'a de llevar mi caudal! (…) (vv. 181-204)

Contra todo pronóstico, ganará la partida el Santero (seguramente más tramposo y fullero), lo que provocará gran enfado del Melcochero, que tratará de arrebatarle los hábitos con las ganancias, pero las amenazas del Santero lo pondrán en huida.

Como vemos, los personajes analizados (y otros varios de su condición) son todos tipos curiosos, pintorescos, de existencia real un tanto incierta, pero bien identificados por la

mentalidad colectiva. Esa visibilidad es seguramente la que propicia su incorporación a la literatura festiva y, en particular, a la farsa. Aquí podrán ser objeto de toda suerte de burlas y escarnio como portadores de vicios y pecados, sobre los que descargará su risa la colectividad.

BIBLIOGRAFÍA

Cronan, Urban (1913), *Teatro español del siglo XVI*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 367-389.

Köhler, Eugen (1911), *Sieben Spanische Dramatische Eklogen*, Dresden, Gesellschaft, 176-179 y 297-316.

Lovett, Gabriel H. (1951), «The Hermit in the Spanish Drama before Lope de Vega», *Modern Language Journal*, 5, 340-355.

Pérez Priego, Miguel Ángel (1982), *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura (Anejo núm. 3 del *Anuario de Estudios Filológicos*).

Pérez Priego, Miguel Ángel (1993), «Celestina en escena: el personaje de la vieja alcahueta y hechicera en el teatro renacentista», en Ivy A. Corfis y Joseph T. Snow, eds., *Fernando de Rojas and Celestina: Approaching the Fifth Centenary*, Madison, Seminary of Medieval Studies, 295-319.

Pérez Priego, Miguel Ángel (2009), «La escena del Ciego y el Lazarillo en la *Farsa del molinero*, de Diego Sánchez de Badajoz (Comentario de un texto teatral)», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1089-1110.

Pérez Priego, Miguel Ángel (2014), «*Égloga nueva* (de Diego Durán)», en Marta Haro Cortés y José Luis Canet, eds., *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, Valencia, PUV (Colección Parnaseo), 187-214.

Real Academia Española, Banco de datos (CORDE). *Corpus diacrónico del español.*<http://www.rae.es> [consultado: 22/05/2014].

Sánchez de Badajoz, Diego, *Recopilación en metro (Sevilla, 1554)*, ed. Frida Weber de Kurlat, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso), 1968, 329-353.

Simón Díaz, José (1982), *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.

«Y CALZAS ATACADAS UN ROMANO»: LOPE Y LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

Maria Grazia Profeti*

Para indicar una ruptura macroscópica de la praxis teatral en los Siglos de Oro, Lope subraya:

> es de las cosas bárbaras que tiene
> la comedia presente recebidas:
> sacar un turco un cuello de cristiano,
> y calzas atacadas un romano.[1]

Y en todo el *Arte nuevo* los nombres imprescindibles de la Antigüedad clásica se presentan con constancia, con el recuerdo de las Academias de Grecia y de Roma: el «platónico Liceo», el *Puteolanum* donde Cicerón redactaría las *Academicae* (vv. 4-7); y con las menciones de Atenas, Aristóteles, Epicarmo, Magnetes, Aristófanes, Tespis, Homero, Ateneo, Platón, Jenofonte, Calípides, Arístides, Sófocles, Valerio Máximo, Julio Pólux (vv. 119, 189, 226, 77-82, 85, 87, 88, 226-227, 229, 257, 291, 352, 356), Menandro, Terencio, Plauto,[2] Séneca, Elio Donato, Horacio, Plutarco, Vitruvio (vv. 104, 106, 109-110, 166-167, 169, 175, 83-88, 353, 169, 351).[3] Para terminar con diez versos en latín (vv. 376-386). Pero no falta una amonestación:

> si ha de imitar a los que hablan
> no ha de ser por Pancayas, por Metauros,
> Hipogrifos, Semones y Centauros. (vv. 266-68)

* Para Aurora, recordando los bonitos momentos de nuestras charlas.

[1] Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 358-61. Véanse las notas relativas en mi edición (1999*a*).

[2] Profeti (2006).

[3] Y hay que subrayar también las citas «doctas» de Dante Alighieri (vv. 94-95), Robortello (vv. 142-44), Pietro Crinito (v. 353).

Así la Antigüedad clásica está siempre presente, a lo mejor como aspecto negativo, del cual alejarse con un arte *nuevo*.[4] Sin embargo, analizando la presencia de los clásicos en el teatro de Lope, no podemos limitarnos a un repertorio de temas «utilizados»; muchas veces se trata de recorridos *nuevos* por líneas trilladas, y es justo esta «novedad» lo que parece interesante.

Naturalmente, una fuente y un argumento clásico son lo más adecuado a destinatarios nobles y cultos, como parece evidente en *El vellocino de oro*,[5] preparada para una puesta en escena prevista para el 17 de mayo de 1622, en los jardines de Aranjuez, con damas de la corte como actrices; Lope la publica dos años más tarde en su *Parte XIX* de comedias.[6]

Ahora bien: una comedia de Lope titulada *El vellocino de oro* formaba parte del repertorio de Pedro de Valdés, que en un documento de 28 de mayo de 1614 se obliga a representarla en Toledo.[7] El texto poseído por el director de la compañía podía ser el mismo *Vellocino de oro* citado en el segundo listado de comedias, que Lope inserta en el *Peregrino en su patria* de 1618.[8] El *Vellocino* de 1614, probablemente en tres jornadas, sería distinto del que conservamos, incluso porque su destino para el *corral* no podía prever tramoyas elaboradas; lo sugiere también el análisis métrico de Morley y Bruerton.[9]

Lope tuvo que proceder con cierta rapidez preparando el texto para Aranjuez, ya que en 1622 se repiten los encargos: como los de *La juventud* y *La niñez de San Isidro*, y la misma relación de las fiestas que Madrid dedicó a la canonización de su patrono;[10] lo que «justifica» un reciclaje de materiales preexistentes. El *Vellocino* de 1622 da amplio espacio a las tramoyas de Giulio Cesare Fontana, menos imponentes sin embargo que las utilizadas para *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana, representada dos días antes, el 15 de mayo; Lope prepara largos fragmentos para las muchas damas, presentes en escena en sus trajes más lucidos, sin el riesgo del diálogo, que requiere la habilidad de actores profesionales.[11]

El texto escenifica los episodios mitológicos de los príncipes Friso y Helenia, hijos de Atamante, que la madrastra Erifile manda que se arrojen al mar, pero que se salvan porque

[4] Naturalmente, hasta los autores más innovadores de los Siglos de Oro tienen que echar cuentas con la tradición clásica: *cf*. Barnés Vázquez (2009).

[5] Véase Lope de Vega, *El vellocino de oro* (ed. M.ª G. Profeti, 2007).

[6] *Parte XIX y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio,* Madrid, Juan González-A. Pérez, 1624.

[7] San Román (1935: 188-159, documento 373).

[8] Véase Morley (1930). Véase también Lope de Vega, *El peregrino en su patria* (ed. J. B. Avalle-Arce, 1973: 57-64, especialmente 62b). Los dos listados han sido publicados en facsímil en Tubau (2004: 197-202). Véanse aquí, como comentario, los artículos de Luigi Giuliani, Donald McGrady, Thorton Wilder.

[9] Morley y Bruerton (1968: 401).

[10] Lope de Vega, *Relación de las fiestas a la canonización de San Isidro*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1622: descripción y ejemplares en Profeti (2002: 270-275).

[11] La actuación fue interrumpida, como se sabe, a causa de un incendio: *cf*. las cartas de los embajadores florentinos, y el apéndice que recoge las relaciones relativas en Lope de Vega, *El vellocino de oro* (ed. M.ª G. Profeti, 2007: 26-28).

Júpiter les envía un carnero alado; al llegar a la Cólquide, Friso sacrifica el vellocino a los dioses y cuelga su piel de oro en un bosque; el «vellocino de oro» motivará la expedición de los Argonautas, a la cual se dedica la segunda parte.

Habitualmente como «fuente» de Lope se indican las *Metamorfosis* de Ovidio,[12] donde se reestructura el mito de los Argonautas, subrayando la fuerza del amor:[13] el poeta latino da relieve al tema utilizando la confesión en primera persona de Medea, después de un sintético resumen de los acontecimientos míticos. Sin embargo, la fuente directa de Lope son textos contemporáneos suyos, como la *Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya;[14] y sobre todo las *Transformaciones* de Jorge de Bustamante.[15] Berbel demuestra que Lope sigue este último tratado, publicado unos veinte años antes: como siempre el comediógrafo tiene un único texto sobre su mesa de trabajo, efectuando una poética paráfrasis.[16] La mirada de Lope coloca el mito *hic et nunc*, en la «dichosa [edad] del gran Felipe cuarto»; obviamente ya ha terminado la guerra de Troya, Alejandro Magno ha conseguido sus éxitos bélicos, y el carro del sol va del Oriente a las Indias americanas: es el delicioso anacronismo de todos los textos clásicos y míticos de Lope. Teresa Ferrer ha observado que el texto no se concluye;[17] probablemente este final inconcluso se debe al reciclaje de materiales preexistentes, y quizás un hipotético tercer acto, cortado en esta versión, concluiría las historias de Jasón y Teseo, y Helenia y Friso.

Que Lope prepara un espectáculo no solo muy adecuado a una representación cortesana, sino a jóvenes damas (después de la malograda actuación de 1622, interrumpida como se sabe a causa de un incendio),[18] lo atestiguan varias puestas en escena palaciegas, antes en Viena en 1633, y posteriormente en Milán en 1649.[19]

El caso de *El vellocino de oro* nos permite detectar una serie de características de los textos mitológicos o «clásicos» de Lope, destinados prevalentemente a los festejos cortesanos, a veces con un reciclaje de los materiales: y este es el dato más interesante.

[12] Martínez Berbel (2003*a*: 278).

[13] Ovidio, *Metamorfosi* (ed. 2000: VII, 322-373). Ovidio vuelve a proponer el mito también en *Heroides*, XII.

[14] Pérez de Moya (1580: lib. IV, cap. VI, 185-187; lib. IV, cap. LII, 241-242; lib. IV, cap. LIII, 242-243); he consultado el ejemplar R-31599 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

[15] Bustamante (1595: 96a-98b); he consultado el ejemplar R-8927 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

[16] Martínez Berbel (2003*a*: 301, 319).

[17] Este final inconcluso recuerda el de otra obra de Lope de las mismas características, *El premio de la hermosura*, en la que la acción queda sin resolver al verse inmovilizados los personajes por la intervención de la maga Cirsea: véase Ferrer Valls (1996: 53). Para los aspectos musicales véase Pacheco (2009).

[18] Véanse en Lope de Vega, *El vellocino de oro* (ed. M.ª G. Profeti, 2007: 26-28) las cartas de los embajadores florentinos y el apéndice que recoge las «relaciones» relativas.

[19] No sé por qué Martínez Berbel (2003*b*: 484) afirma que de *El vellocino de oro* «ni siquiera ha quedado constancia de que se representase de hecho», cuando tantos pormenores tenemos de su puesta en escena en Aranjuez, interrumpida por el famoso incendio; y sucesivamente en Viena y en Milán: véase *El vellocino de oro* (ed. M.ª G. Profeti, 2007: 30-41).

Es cierto que no faltan en la producción del Fénix para el corral temas «romanos» o mitológicos:[20] baste pensar en *El esclavo de Roma*, que recuerda el episodio de Andronio y el león, y *Los locos por el cielo*, sobre los primeros cristianos perseguidos por los romanos, textos publicados en la última *parte* impresa fuera de su control, la *Parte VIII* de 1617. Una *parte* que tanto disgusto había acarreado a su autor, por el pleito que había puesto, y perdido, contra el impresor Francisco de Ávila;[21] como bien se sabe solo posteriormente, con la *Parte IX*, Lope consigue publicar directamente sus comedias «sacadas de sus originales por él mismo», como declara ufano en la portada.

No parece una casualidad que en 1621 Lope reúna en su *Parte XVI* una serie relevante de obras de argumento o de fondo «clásico», nada menos que ocho textos: *El premio de la hermosura*, *Adonis y Venus*, *Las mujeres sin hombres*, *La fábula de Perseo*, *El laberinto de Creta*, *Las grandezas de Alejandro*, *La Felisarda* y *Lo fingido verdadero.*

La segunda de ellas, *Adonis y Venus*, se sitúa entre 1597 y 1603,[22] y aparece entre los primeros sesenta títulos de *El peregrino en su patria*, edición de 1604;[23] un espectáculo pensado para la corte, del cual se ha subrayado la novedad experimental.[24] Aquí también Lope trabaja sobre Bustamante y Pérez de Moya, con innovaciones que han sido destacadas por Martínez Berbel.

Igualmente, la *Fábula de Perseo* se remonta probablemente a los años 1611-1613;[25] y de nuevo es la reelaboración de la materia «clásica» lo que es interesante; aunque a veces la crítica, sobre todo de marca positivista, parece mirar extrañada estos textos que cambian los datos y las estructuras transmitidos por la tradición. Pongo el ejemplo de *Las grandezas de Alejandro*, publicada en la misma *Parte XVI*.[26]

Una de las piezas más «extravagantes» en este sentido, *El premio de la hermosura*, abre la *Parte XVI*: en ella el comediógrafo efectúa un mestizaje entre la Antigüedad grecorromana y la tradición italiana, ya que utiliza también la materia de su poema «ariostesco», *La hermosura de Angélica*.[27] El resultado es un espectáculo de gran envergadura, donde actuaron los

[20] Una reseña de las intervenciones críticas sobre Lope y la materia clásica y mítica puede verse en Escobar Borrego (2006).

[21] González Palencia (1921: 18).

[22] Morley y Bruerton (1968: 236) la definen lapidariamente como «libreto para una ópera».

[23] *Cf.* «Las listas de comedias de *El peregrino en su patria*», en Tubau (2004: 197-202).

[24] McGaha (1983: 71-72).

[25] Morley y Bruerton (1968: 322). Lope incluye en la comedia dos sonetos enviados al duque de Sessa en 1611. Obviamente, aparecen los habituales cambios respecto a la versión de Ovidio, que parecen obsesionar a los estudiosos modernos de los textos lopianos; hasta que McGaha subrayó la importancia de Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria: véase Vega (1985: 11-13).

[26] Jatziemanuil Gigantes (2006).

[27] Véanse Trambaioli (2003) y Del Conte (2003).

príncipes, como aclaran con minucia varias «relaciones».[28] No hace falta recordar que Lope formaba parte del entorno de Lerma desde que, como secretario del marqués de Sarria, yerno y sobrino de Lerma, había escrito *Fiestas de Denia*, poema-relación de las dobles nupcias de Felipe III e Isabel Clara Eugenia con Margarita de Austria y el archiduque Alberto.[29] Aparecen así evidentes las estrategias de dignificación de su propio trabajo literario que Lope efectúa, como bien aclaran las dedicatorias tanto de la *Parte XVI* como de las distintas piezas; y se comprende por qué reúne en la misma *parte* tantos textos que utilizan argumentos de la Antigüedad clásica.

Después de la fuerte presencia del mundo grecorromano en la *Parte XVI*, Lope seguirá insertando en sus sucesivas «entregas» comedias de argumentos clásicos. Recuerdo en la *Parte XVIII El honrado hermano* (quizás de 1596-1603) y *La pastoral de Jacinto*; en la *Parte XIX* el propio *Vellocino de oro*;[30] en la *Parte XX*, de 1625, *El marido más firme Orfeo*[31] y *Roma abrasada*, que se remontaría a los años 1594-1603.[32]

Finalmente, en el período de prohibición de imprimir libros de comedias, Lope insertará *La selva sin amor* en el *Laurel de Apolo*; y *El amor enamorado* en la *Vega del Parnaso*. La edición de Eleonora Ioppoli de esta última, basándose en la correspondencia de Bernardo Monanni, «residente» florentino en Madrid, permite identificar en la comedia de Lope la representada el 31 de mayo y el 2 de junio de 1635 en el Buen Retiro.[33]

Una de las sorpresas más llamativas que se detecta en muchas de dichas obras «clásicas» de Lope es la posible reelaboración de los textos, evidente en el caso de *El vellocino de oro*; pero que se ha subrayado también en *La pastoral de Jacinto*, publicada en Córdoba diez años antes de la *Parte XVIII*:[34] como indica el propio Lope, dedicando la comedia a doña Catalina Maldonado, comendadora de Torres y Cañamares, se trata de una comedia

[28] Véase mi cit. edición de *El vellocino de oro* (2007: 5-10). La fama del acontecimiento llega hasta la corte de Florencia, como atestiguan las informaciones de los embajadores florentinos al gran duque Cosme II entre septiembre y octubre de 1614: véanse los documentos conservados en el «Archivio di Stato di Firenze», Mediceo del Principato, legajo 5975, c. 102*r*, carta fechada «di Madrid, a 2 di settembre 1614», y firmada por Alessandro Bartolini; legajo 4944, c. 391*r*, carta fechada «Di Corte cattolica de 22 d'ottobre 1614». *Cf.* también Testaverde (1999).

[29] Veáse Lope de Vega, *Fiestas de Denia* (ed. M.ª G. Profeti, 2004). Para las diferencias entre el texto tal como lo describen las dos relaciones y como Lope lo publica *cf.* Wright (2002).

[30] Lope de Vega, *El vellocino de oro* (ed. M.ª G. Profeti, 2007: 28). Siguiendo la praxis de las dedicatorias «importantes» Lope dedica el *Vellocino* a doña Luisa Briceño de la Cueva, mujer de Antonio Hurtado de Mendoza, que había efectuado la *relación* del acontecimiento.

[31] Lope afirma: «es fábula que escribí tres años antes que el licenciado Juan Pérez de Montalbán su *Orfeo*», o sea, hacia 1617-1621: *cf.* Castro y Rennert (1969: 474). Sobre la reelaboración de Lope *cf.* Martínez Berbel (1999).

[32] Morley y Bruerton (1968: 390-391).

[33] Lope de Vega, *La selva sin amor* (ed. M.ª G. Profeti, 1999*b*) y *El amor enamorado* (ed. E. Ioppoli, 2006).

[34] *Cuatro comedias famosas de don Luis de Góngora y Lope de Vega Carpio*, Córdoba, F. de Cea, 1613. Véase Lope de Vega, *La pastoral de Jacinto* (ed. Paola Ambrosi, 1997).

juvenil.[35] Siguiendo las palabras de Montalbán en la *Fama póstuma*, Paola Ambrosi subraya que el texto podría fecharse cuando el poeta era «non ancora ventenne o addirittura adolescente».[36]

También *Las mujeres sin hombres*, sobre el mito de las Amazonas, puede ser una reescritura de *Justas de Tebas y reina de las Amazonas*, posiblemente *La Abderite* mencionada en la primera lista de *El peregrino* (1604), que, como subraya Marcella Trambaioli, «coincide con el nombre de la protagonista», mientras que «no denota a ninguna de las Amazonas que protagonizan las fábulas antiguas».[37]

Esta praxis de retoques y «arreglos» choca con la tradicional figura de un Lope «descuidado» y escasamente interesado en la publicación de sus textos teatrales, una tesis ya bastante discutida, y que creo se tendrá que perfilar mejor.

No me parece una casualidad que la *Parte XVI* se concluya con *Lo fingido verdadero*: la noble materia de la Antigüedad clásica ahora constituye el fondo del triunfo de la santidad, precedida —en la dedicatoria a Tirso— por las citas de Ovidio, Horacio, Séneca, san Jerónimo y Marcial, opuestos a «Edipos y Tiestes». Y las citas se repiten en el texto, pintando un mundo romano en decadencia, con un emperador empeñado en una campaña en Mesopotamia, para «rendir los Persas» mientras su hijo «Está hecho un Nerón de vituperios, / y un sátiro en la bodas de Hipodamia».[38] Cuatro soldados hablan entre sí, con citas de Júpiter, el Olimpo, Alejandro Magno, Semíramis, Alcides; no faltan vaticinios acerca de uno de los presentes, que se llama Diocleciano, y que por lo menos una parte del público identificaría como futuro emperador; el emperador en funciones morirá en el escenario, quemado por un rayo, mientras siguen las referencias a Júpiter, Hércules, Augusto,[39] puro decorado verbal.

La siguiente ronda nocturna nos recuerda la del duque en *El castigo sin venganza*: Lope utiliza su sistema, aplicándolo a los ambientes y tiempos más distintos, ahora con toques de ambientación romana en la «nómina» de comedias que el actor Ginés podría representar: se mencionan la *Andria* de Terencio, el *Mílite glorioso* de Plauto, *La contienda de Marsias y de Apolo* de Corintio, la *Electra* de Leonicio («aventajada a Sófocles»), la *Sofonisba* de Heraclio, la *Tisbe* de Cornelio, «gran filósofo / español y pariente de Lucano».[40] Y la ambientación «antigua» prosigue con la intervención de los músicos que cantan las empresas de Diocleciano.

[35] Lope afirma: «ofrece mi corto caudal esta comedia, escrita en los años de mi juventud, con título de *Pastoral de Jacinto*»; véase Case (1975: 198).

[36] Lope de Vega, *La pastoral de Jacinto* (ed. P. Ambrosi, 1997: 19-24).

[37] Trambaioli (2006: 243).

[38] Lope de Vega, *Lo fingido verdadero* (ed. Mª T. Cattaneo, 1992: 57, vv. 5-6).

[39] Ibídem: 66-67.

[40] Ibídem: 98-99.

Pero obviamente el fondo comportamental no puede ser sino el aurisecular: las quejas de amor de Ginés son típicas de un amante del Siglo de Oro; el actor «recita» una loa, que es un elegante soliloquio, entre dos fragmentos musicales. La representación y la realidad se mezclan en la actuación de Ginés, que llama a la actriz por su nombre, y no por el de Fabia, papel que interpreta en la comedia: Lope entreteje así «aparecer» y «ser», hacia la última realidad de la conversión y del martirio, mientras el fondo clásico parece borrarse, aunque siguen las referencias a lugares y personajes «clásicos» (Marte, Alejandro Magno, Atenas, Tebano, Sócrates, Elena y Paris, Euripo y Scilas, Césares, Adonis y Venus, Virgilio, Escauro, Pompeyo, Pegaso…).[41] Hasta que, como se sabe, «fingiendo» ser cristiano en la pieza recitada, el actor llega a la verdadera fe y al martirio; y en sus reflexiones aparecen ahora referencias bíblicas y a los Evangelios: el arcángel Gabriel, Salomón, Sansón, Luzbel, Amós, Lázaro, Jonás, Emaús, la Virgen María, san Pedro, Judas, san Pablo, san Cristóbal, san Ildefonso e incluso un san Francisco incongruente.[42] El decorado cristiano sustituye al clásico, diríamos.

La dificultad de situar cronológicamente los textos y la práctica de reelaborarlos, que en algunos casos podemos documentar, no permite detectar si hay cambios temporales en la forma de utilizar temas clásicos por parte de Lope. Por ejemplo, he mencionado los dos textos «clásicos» publicados en las legítimas *Parte XVIII* y *Parte XX*: *El honrado hermano* y *Roma abrasada*, ambos, según parece, anteriores a 1603. En ellos el decorado clásico sigue utilizando una serie de referencias a una antigüedad formularia,[43] mezcladas con conceptos cristianos; en *El honrado hermano* las menciones se colocan dentro de un enredo amoroso paralelo y opuesto, casi diría de comedia de capa y espada, con Julia, hermana de romanos Horacios, que se enamora del mayor de los albanos Curiacios, mientras que el mayor de los Horacios está enamorado de Flavia, hermana de los Curiacios. Con escenas dignas de una comedia de puro enredo madrileño: recuerdo una carta de Flavia, que ella hace pedazos y «Échales por el vestuario»; al poco rato, como los espectadores se esperarían, «Sale Horacio con los papeles» y declara sus celos.[44] Con fragmentos que son verdaderas muestras de habilidad de los actores, como una serie de endecasílabos, que repiten en su terminación las palabras «dueño, dichoso, desdichado, piedras, lágrimas, alma».[45] Y no falta un soneto «caudato» que «describe» la ciudad de Roma: «Muros de Roma, plazas, teatros, cuevas».[46]

[41] Ibídem: vv. 1488, 1490-91, 1945-46, 1997, 2034, 2155-56, 2173, 2184, 2203.

[42] Ibídem: vv. 2745-55, 3000-45.

[43] Lope de Vega, *El honrado hermano* (ed. 1966*b*); para las referencias clásicas véase Caco, Hércules, Marte, Apeles, p. 10b; Palas, Teseo, p. 13a, etc.

[44] Ibídem: 15.

[45] Ibídem: 20.

[46] Ibídem: 37.

En *Roma abrasada* lo que se pinta es la locura de Nerón; repitiendo escenas predilectas de Lope, por ejemplo, la de la ronda nocturna, prototipo de la falta de control del poderoso,[47] que hemos visto en *Lo fingido verdadero*, y que Lope vuelve a proponer en *El castigo sin venganza.* Naturalmente, con referencias contemporáneas, como la crítica a la «seta» de los poetas nuevos, o sea, a los secuaces de Góngora,[48] y con referencias gratas a los espectadores (y lectores), como las alabanzas de España, y de Lucano y Séneca.[49]

Si utilizamos un texto publicado fuera del control de su autor, como *El esclavo de Roma* (*Parte VIII*, 1617), el perfil del fondo clásico no cambia: citas de personajes y episodios para connotar la Antigüedad clásica, y al mismo tiempo escenas típicas de Lope, como la separación de los amantes, o un soneto, para que el actor pueda lucirse.[50] Se perfilaría así una «manera» de Lope, dirigida al corral, distinta de la cortesana, que el examen del tema clásico nos permite detectar de otra forma.

Y los temas «clásicos» de Lope se irán retomando sucesivamente para representaciones palaciegas: recuerdo como ejemplo las *Fortunas de Andrómeda y Perseo* de Calderón, puesta en escena el 18 de mayo de 1653 en el Coliseo del Buen Retiro, que vuelve a proponer el tema de la *Fábula de Perseo* de Lope: la materia clásica ya otorga a la representación una elegancia y dignidad indudables, imprescindibles en la función cortesana.[51]

BIBLIOGRAFÍA

Barnés Vázquez, Antonio (2009), «*Yo he leído en Virgilio»: La tradición clásica en el* Quijote, Vigo, Academia del Hispanismo.

Bustamante, Jorge de, *Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio, repartidas en quince libros, con las alegorías al fin dello con sus figuras para provecho de los artífices*, Amberes, P. Bellero, 1595.

Case, Thomas E. (1975), *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Madrid, Hispanófila-Castalia.

Castro, Américo, y Hugo A. Rennert (1969), *Vida de Lope de Vega*, Madrid, Anaya.

Del Conte, Laura (2003), «*Salvajes* nel *Premio de la hermosura* di Lope de Vega», en Maria Grazia Profeti, ed., *L'altra riva* / *La otra orilla*, Florencia, Alinea, 71-99.

[47] Lope de Vega, *Roma abrasada* (ed. 1966*c*: 87).

[48] Ibídem: 90.

[49] Ibídem: 75.

[50] Lope de Vega, *El esclavo de Roma* (ed. 1966*a*: 149).

[51] Véanse Rich Greer (1991) y Neumeister (2000).

Escobar Borrego, Francisco (2006), «"Amor, de propio amor herido": la materia mítica en *El amor enamorado* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, XII, 81-112.

Ferrer Valls, Teresa (1996), «*El vellocino de oro* y *El amor enamorado*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería, Diputación Provincial.

González Palencia, Ángel (1921), «Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, III, 17-26.

Jatziemanuil Gigantes, María (2006), «*Las grandezas de Alejandro* de Lope: entre la historia y la ficción», *Anuario Lope de Vega*, XII, 156-157.

Martínez Berbel, Juan Antonio (1999), «El mito de Orfeo y su recepción en la literatura española: Lope, Quevedo y Calderón a través de Juan Pérez de Moya», en Irene Pardo Molina *et al*., eds., *En torno al teatro de los Siglos de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 149-166.

Martínez Berbel, Juan Antonio (2003*a*), *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Martínez Berbel, Juan Antonio (2003*b*), «"Puso el honor dragones de Medea". Sobre esta y otras Medeas en el teatro de Lope», *Criticón*, 87-89, 479-492.

McGaha, Michael (1983), «Las comedias mitológicas de Lope de Vega», en Á. González, T. Holzapfel, A. Rodríguez, eds., *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. McCurdy*, Madrid, Cátedra, 67-82.

Morley, S. Griswold (1930), «Lope de Vega's *Peregrino* Lists», *University of California Publications in Modern Philology*, XIV, 5, 346-366.

Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

Neumeister, Sebastian (2000), *Mito clásico y ostentación*, Kassel, Reichenberger.

Ovidio, *Metamorfosi*, ed. Nino Scivoletto, Torino, Utet, 2000, VII.

Pacheco, Alejandra (2009), «"Para que descansen con alguna música". Función musical en el *Vellocino de oro* de Lope de Vega», en Maria Grazia Profeti, ed., *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, Florencia, Alinea, 95-118.

Pérez de Moya, Juan, *Philosophia secreta*, Madrid, Francisco de Sánchez, 1580.

Profeti, Maria Grazia (2002), *Per una bibliografia di Lope de Vega. I. Opere non drammatiche a stampa*, Kassel, Reichenberger.

Profeti, Maria Grazia (2006), «Plauto, Lope y el teatro áureo», en *Lope de Vega y los clásicos*. *Anuario Lope de Vega*, XII, 191-210.

Rich Greer, Margaret (1991), *The Plays of Power*. *Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton University Press.

San Román, Francisco de B. (1935), *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Imprenta de Góngora.

Testaverde, Anna Maria (1999), «Le feste di Lerma nelle lettere degli ambasciatori fiorentini», en Maria Grazia Profeti y Augustin Redondo, eds., *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, París-Florencia, Publications de la Sorbonne-Università di Firenze, 87-105.

Trambaioli, Marcella (2003), «De las octavas reales al tablado real: la figura del indio salvaje en *La hermosura de Angélica* y *El premio de la hermosura* de Lope de Vega», *AION, Sezione romanza*, XLV, I, 155-177.

Trambaioli, Marcella (2006), «La figura de la amazona en la obra de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, XII, 233-262.

Tubau, Xavier (2004), ed., *Lope en 1604,* Barcelona, Prolope-Milenio.

Vega, Lope de, *El esclavo de Roma*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Atlas (BAE, XV), 1966*a*.

Vega, Lope de, *El honrado hermano*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Atlas (BAE, XV), 1966*b*.

Vega, Lope de, *Roma abrasada*, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Atlas (BAE, XV), 1966*c*.

Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973.

Vega, Lope de, *La fábula de Perseo o La bella Andrómeda*, ed. Michael D. McGaha, Kassel, Reichenberger, 1985.

Vega, Lope de, *Lo fingido verdadero,* ed. Maria Teresa Cattaneo, Roma, Bulzoni, 1992.

Vega, Lope de, *La pastoral de Jacinto*, ed. Paola Ambrosi, Kassel, Reichenberger, 1997.

Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Maria Grazia Profeti, Nápoles, Liguori, 1999*a*.

Vega, Lope de, *La selva sin amor*, ed. Maria Grazia Profeti, Florencia, Alinea, 1999*b*.

Vega, Lope de, *Fiestas de Denia*, introducción y texto crítico de Maria Grazia Profeti; apostillas históricas de Bernardo García García, Florencia, Alinea, 2004.

Vega, Lope de, *El amor enamorado*, ed. E. Ioppoli, Florencia, Alinea, 2006.

Vega, Lope de, *El vellocino de oro*, ed. Maria Grazia Profeti, Kassel, Reichenberger, 2007.

Wright, Elisabeth R. (2002), «Recepción en el palacio y decepción en la imprenta: *El premio de la hermosura* de Lope de Vega», en Enrique García Santo-Tomás, ed., *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Madrid, Iberoamericana, 97-114.

EL «CABALLERO DE LA TRISTE FIGURA» ENTRE ACCIDENTES DENTALES Y ORACIÓN A SANTA APOLONIA. CONSIDERACIONES SOBRE DOS EPISODIOS DEL *QUIJOTE* (I, 18 Y II, 7)

Augustin Redondo

En la primera parte del texto cervantino, al final del episodio de los rebaños de ovejas que el caballero tomara por ejércitos, matando algunas reses (I, 18), los pastores despiden con sus hondas varias piedras voluminosas contra el héroe, rompiéndole en particular unos cuantos dientes y muelas. Don Quijote queda muy mal parado y con dolor de quijada a raíz del lance.

Al principio de la segunda parte, el protagonista está decidido a emprender su tercera salida (II, 7). Al darse cuenta de ello, el ama va a solicitar la ayuda del bachiller Sansón Carrasco para que este intente disuadir a su señor de marcharse. Se asiste entonces a un diálogo no fácil de interpretar entre los dos personajes, relacionado con la oración a santa Apolonia, rezada normalmente contra el dolor de muelas.

Estos dos episodios, tan diferentes a primera vista, tienen un denominador común: los dientes. Pero, más allá, existen otros vínculos entre los dos trozos, y además, nuestro recorrido investigador permite solucionar el problema interpretativo señalado.

* * *

Desde tiempos antiguos, los dientes, además de su función masticatoria, han tenido otra característica: ser el símbolo de la fuerza vital y reproductiva, del ímpetu juvenil, apareciendo la pérdida de la dentadura como señal de decrepitud e impotencia, anuncio de la muerte (Cazeneuve, 1996: 193; Mozzani, 1996: 586-587). Por ello, se pensaba que los dientes se hallaban vinculados mágicamente al cuerpo del que los había perdido (Mozzani, 1996: 586). De ahí que en diversos hechizos del Siglo de Oro los dientes desempeñaran un papel importante, figurando entre los ingredientes utilizados por las brujas; asimismo, varios conjuros amatorios se hacían por «las muelas de Lucifer» o «las muelas de Barrabás» (Cirac Estopañán, 1942: 110-111, 118, 133).

Por otra parte, al ir asociados los dientes al poder de engendrar, al estar relacionados con el universo amoroso, el «mal de muelas» venía a ser la metáfora del «mal de amor», de la pasión erótica, como lo ilustran varios textos, entre ellos *La Celestina* (West, 1979; Gómez Moreno y Jiménez Calvente, 1995; etc.). Más allá, en un contexto «marcado», las muelas podían remitir directamente al acto sexual (Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1984: 92).

No es pues extraño que Francisco Martínez Castrillo, de quien se ha podido decir que era el autor del primer libro de odontología impreso, no haya vacilado en escribir en la segunda edición (1570) de su *Tratado*:

> [Son necesarios los dientes] para el bien parecer y hermosura y forma del hombre, que por cierto sin ellos difforme parece, y assí los hizo naturaleza menudos y blancos. […] Ni la dama se puede llamar hermosa sin ellos, ni el galán gentilhombre (Martínez Castrillo, 1570: 15r-v).

Evocación esta del galán y de la dama acorde con lo que Castiglione indicaba en *El Cortesano* traducido por Boscán en 1534 (libros I-II y III, respectivamente). Si bien la dama no puede ser sino hermosa, entre sus diversos atractivos, figura una dentadura completa y blanca. Es lo que don Quijote señala acerca de Dulcinea en ese exaltado retrato hecho por él ante Vivaldo y sus compañeros, en que se unen todos los tópicos de la tradición del amor cortés y también de la poesía cancioneril y petrarquista: «… sus ojos [son] soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, *perlas sus dientes*…» (Cervantes, *Quijote*, ed. 2015, I, 13: 155).[1]

Paralelamente, en su *Viaje entretenido* de 1603, Agustín de Rojas habla de una mujer «de muy buen talle, buena cara y *hermosísimos dientes*», comentando esta última particularidad de la manera siguiente: «Bastaba eso para que fuera hermosa» (ed. 1972: 295). Por ello, a continuación, dedica buena parte de una loa a la dentadura, a sus características y a los cuidados para conservarla sana. Insiste en las «treinta y dos piezas» de que ha de componerse y en la «blancura» que ha de tener (ibídem: 298). Resume lo dicho en dos versos que hacen pensar en lo escrito por Francisco Martínez Castrillo: «Y para bien parecer / y bien hablar, dientes blancos» (ibídem: 299).

Esa importancia de los dientes conducía a quienes los habían perdido a ponerse dientes postizos, y a ello alude Martínez Castrillo (1570: 40r). Eran dientes de marfil o dientes humanos que se sujetaban a los demás con alambres de oro o de plata (Arqués Miarnau, 1945: 130). A esa prótesis se refiere el *Galateo español* de Lucas Gracián Dantisco, libro tan manejado por los cortesanos de finales del siglo XVI y de principios del siglo XVII, al evocar a una mujer codiciosa que se había casado por poderes con un señor rico. Cuando fue la hora de ir a acostarse, el marido empezó por quitarse la nariz falsa, el guante que cubría una mano manca «y finalmente, echando mano a la boca, tiró de ella una sarta de dientes postizos»

[1] Citaremos siempre por esta edición. Nótese que los mismos tópicos aparecen para caracterizar la hermosura de Leonisa en *El amante liberal* (*Novelas ejemplares*: 114).

(ed. 1968: 139). El autor no comenta el desengaño / castigo de la señora, en este episodio muy quevedesco, pero bien se supone que la noche no correspondería a sus esperanzas, si no se olvida lo indicado acerca del vínculo entre los dientes y la sexualidad.

Volvamos ahora al *Quijote.* En el capítulo de los rebaños de ovejas, el caballero, después de haber descrito a Sancho las particularidades de los ejércitos / manadas y de sus jefes, tales como los veía en su imaginación (Redondo, 1998: 341-346), toma partido por uno de los dos bandos y empieza a alancear a los soldados / reses del otro (*Quijote*, I, 18: 211-212). Al ver los daños causados en su rebaño, los pastores le dan voces pero como no tienen ningún efecto, con sus hondas despiden contra él «piedras como el puño» (212). Una de ellas le rompe dos costillas y el protagonista quiere curarse con el bálsamo de Fierabrás. Levanta pues el recipiente para beber un trago, pero «llegó otra almendra y diole en la mano y en el alcuza tan de lleno, que se hizo pedazos, llevándole de camino tres o cuatro dientes y muelas de la boca y machacándole malamente dos dedos de la mano» (212).

A causa de los golpes recibidos, el pobre don Quijote cae al suelo, maltrecho. Entonces, Sancho baja de la cuesta donde se había puesto a salvo y viene a verle, reconviniéndole. El héroe, después de haber atribuido la culpa de lo que le había pasado a su enemigo el encantador, le pide ayuda al escudero: «… llégate a mí y mira cuántas muelas y dientes me faltan, que me parece que no me ha quedado ninguno en la boca» (213).

Ello ha de provocar un lance asqueroso en que cada uno vomita sobre el otro, recuerdo de lo ocurrido en el *Lazarillo*. Poco después, don Quijote se levanta, «puesta la mano izquierda en la boca, porque no se le acabasen de salir los dientes» (214). A raíz de un diálogo entre amo y servidor acerca de la aventura, el caballero le indica a Sancho: «Pero dame acá la mano y atiéntame con el dedo y mira bien cuántos dientes y muelas me faltan deste lado derecho, de la quijada alta, que allí siento el dolor» (215).

El escudero, después de examinarle la dentadura, sentencia: «en esta parte de abajo no tiene vuestra merced más de dos muelas y media; y en la de arriba, ni media ni ninguna, que toda está rasa como la palma de la mano» (216).

Don Quijote le había dicho a Sancho, anteriormente, que antes de lo ocurrido tenía todas las muelas enteras y muy sanas. Ahora añade: «en toda mi vida me han sacado diente ni muela de la boca, ni se me ha caído ni comido de neguijón ni de reuma alguna» (216). Por ello, no puede menos de lamentarse: «¡Sin ventura yo! […] más quisiera que me hubieran derribado un brazo […], que la boca sin muelas es como molino sin piedra, y mucho más se ha de estimar un diente que un diamante» (216).

De resultas de esta aventura, don Quijote queda disminuido. Antes de su segunda salida, y a pesar de ser un cincuentón, el ímpetu juvenil que se había apoderado de él estaba en consonancia con el aspecto de su rostro: poseía todos sus dientes, los tenía sanos y es de suponer, blancos. Esta particularidad, positiva, estaba en conformidad con la exaltación amorosa que había experimentado.

Como consecuencia del episodio, hay una verdadera inversión. Ya le quedan pocos dientes al protagonista y si bien él parece quejarse de la pérdida de buena parte de su capacidad masticatoria, el dicho que utiliza, «mucho más se ha de estimar un diente que un diamante», va mucho más allá. Su aspecto es diferente. Nada de galán subsiste en él: el proceso de «desvirilización» ha comenzado ya. El ardor suyo no puede ser el mismo que antes y su enamoramiento no cabe que sea más que platónico, según lo indicado en el prólogo: «fue el más casto enamorado […] que de muchos años a esta parte se vio en estos contornos» (*Quijote*, Prólogo: 20).

De ahí que el dolor de muelas de que se queja el héroe no tenga nada que ver con el «mal de amor». En realidad, el texto dice: «el dolor de las quijadas de don Quijote no le dejaba sosegar» (216). Se trata de un guiño hecho al lector, pues el autor juega con uno de los nombres del protagonista, tal como figura al principio de la obra: «Quieren decir que tenía el sobrenombre de "Quijada" o "Quesada"…» (I, 1: 39). Luego, en el mismo capítulo, después de la elección de su nuevo nombre (don Quijote) por el protagonista, apunta el narrador: «… de donde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores desta verdadera historia que sin duda se debía de llamar "Quijada"…» (46). O sea que quien es encarnación viva de la quijada se halla corroído por un dolor de quijada. De manera burlesca, se pone así de relieve el juego con los apelativos, tan característico de la obra, así como la reversibilidad del héroe, otra de las peculiaridades del texto cervantino.

Por otra parte, no hay que olvidar lo que decía ya Alfonso de Valdés, en su *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* de hacia 1527, acerca del poder curativo especializado atribuido a los santos en la religión cristiana: «Mirad cómo avemos repartido entre nuestros santos los officios que tenían los dioses de los gentiles .[…] Sanct Cosme y Sanct Damián tienen cargo de las enfermedades comunes; Sancta Lucía, de los ojos; Sancta Polonia, de los dientes…» (ed. 1956: 139). El Concilio tridentino había confirmado la doctrina de los santos, a pesar de su deseo de acendramiento, manera esta de diferenciar a los católicos de los protestantes. De este modo, entre la mayoría de la población, se siguió invocando a esos santos que tenían el poder de sanar las dolencias que les correspondían (Christian, 1991).

Extraña pues que Sancho, tan apegado a las formas de religiosidad popular, refiriéndose por ejemplo a santa Lucía (II, 3: 714), no acuda a santa Apolonia o Polonia (así se decía muchas veces entonces) para intentar aliviar a su señor, con arreglo a lo indicado por Valdés. Es que a Apolonia, según varios relatos hagiográficos antiguos, le habían roto los dientes con una piedra durante su martirio, si bien según otras narraciones legendarias posteriores, que cuajaron en las *Flores sanctorum*, se los habían arrancado con tenazas, representación esta que vino a ser mayoritaria (Réau, 1958: I, 128; Nux, 1947: 3-5; Díaz González, 1997: 185-186; Castelló Torres *et al.*, 1999: 21-22 y 50; etc.). Para el caballero que, salvando las distancias, sufre un "martirio" que hace pensar en el de la santa, hubiera sido saludable que se invocara el auxilio de Apolonia…

No es lo que va a ocurrir y, sin embargo, esta santa ha de aparecer en la segunda parte de la obra, con relación a don Quijote, pero no por mediación del escudero.

Antes de llegar a este episodio, es necesario subrayar hasta qué punto el sobrenombre que ha de llevar el héroe, *Caballero de la Triste Figura,* va unido al accidente dental del cual acabamos de hablar. En efecto, poco después del episodio de los rebaños de ovejas, ocurre la aventura nocturna de los encamisados que acompañan a un cuerpo muerto para ir a enterrarle en Segovia (I, 19). Don Quijote embiste contra la comitiva por creer que llevan a un caballero malherido a quien desea vengar. Al darse cuenta del error, a la luz de una antorcha, el héroe entabla un diálogo con el bachiller / clérigo a quien ha lisiado. Sancho le revela entonces a este el nombre del que ha realizado tal "proeza": «… dirales vuestra merced [a sus compañeros] que es el famoso don Quijote de la Mancha, que por otro nombre se llama el *Caballero de la Triste Figura*» (I, 19: 223). Como su señor le pregunta por qué le llama así, el escudero le indica: «… verdaderamente tiene vuestra merced la más *mala figura*, de poco acá, que jamás he visto; y débelo haber causado, o ya el cansancio deste combate, o *ya la falta de las muelas y dientes*» (ibídem: 224).

Covarrubias, en el artículo «Figura» de su *Tesoro* de 1611, señala que tal término «vale talle, parecer, semejança», pero «*tómase principalmente por el rostro*» (ed. 1943: 593b). Sancho se refiere pues directamente al *rostro* de don Quijote. Es lo que corrobora posteriormente cuando su señor, que ha adoptado el apelativo, le indica que quiere hacer pintar una triste figura en su escudo. Efectivamente, el escudero le advierte de que no es necesario gastar dineros: basta que «… vuestra merced descubra la suya y dé *rostro* a los que le miraren, que sin más ni más y sin otra imagen ni escudo, le llamarán el de la *Triste Figura*» (I, 19: 224). Como si esto no bastara, el escudero remacha lo que acaba de decir: «… le hace tan mala *cara* el hambre y *la falta de las muelas* que, como ya tengo dicho, se podrá muy bien escusar la triste pintura» (ibídem). Bien se comprende que, en casa de los duques, se le pueda describir «seco, alto, tendido, *con las quijadas que por de dentro se besaba la una con la otra*…» (II, 31: 964). Estamos muy lejos de ese hombre nuevo, de ese Cortesano delineado por Castiglione: «… que sea gentil hombre de *rostro* y de buena disposición del cuerpo…» (ed. 1942: 44). La parodia, iniciada desde los paratextos de la obra,[2] sigue en marcha…

Don Quijote tiene conciencia de la degradación que ha sufrido, de la mala cara que ya es la suya, sobre todo a causa de la pérdida de los dientes. Asume esa degradación al aceptar el apelativo forjado por Sancho,[3] con todas las consecuencias que esto supone.

* * *

En los primeros capítulos de la segunda parte, don Quijote va preparando su tercera salida. Al darse cuenta de ello, el ama viene a pedirle ayuda al bachiller Sansón Carrasco,

[2] Véase, por lo que hace al título, lo que hemos escrito: Redondo (2011: 16-26 y 30-35).

[3] Poco importa que dicho apelativo proceda de un libro de caballerías anterior, *Don Clarián de Landanís.* Lo fundamental es el proceso de degradación que hemos puesto de relieve.

instándole a que se esfuerce por apartar a su señor de ese proyecto. Se asiste entonces a un extraño diálogo:

> —Pues no tenga tanta pena —respondió el bachiller— sino váyase enhorabuena a su casa y téngame aderezado de almorzar alguna cosa caliente, y de camino vaya rezando la oración de Santa Apolonia, si es que la sabe, que yo iré luego allá y verá maravillas.
>
> —¡Cuitada de mí! —replicó el ama—. ¿La oración de Santa Apolonia dice vuestra merced que rece? Eso fuera si mi amo lo hubiera de las muelas, pero no lo ha sino de los cascos.
>
> —Yo sé lo que digo, señora ama: váyase y no se ponga a disputar conmigo, pues sabe que soy bachiller por Salamanca, que no hay más que bachillear —respondió Carrasco (II, 7: 740).

La doble contestación del bachiller resulta enigmática. Los editores, dejando de lado alguna excepción, no se han planteado el problema del sentido de este trozo ni el del significado de la referencia a santa Apolonia. Siguiendo a Clemencín (*Quijote*, ed. 1980: 1548) y a Rodríguez Marín (*Quijote*, ed. 1947: IV, 157-158), se nos dice que esa santa es abogada de los dientes y muelas y se reproducen algunas oraciones populares para pedir su auxilio con ocasión del dolor de muelas, como la siguiente, recogida oralmente en el pueblo de Esquivias, tan vinculado a Cervantes:

> A la puerta del cielo
> Polonia estaba,
> y la Virgen María
> allí pasaba.
> Diz: Polonia, ¿qué haces?
> ¿Duermes o velas?
> —Señora mía, ni duermo ni velo,
> que de un dolor de muelas
> me estoy muriendo.
> —Por la estrella de Venus,
> y el sol poniente,
> por el Santísimo Sacramento
> que tuve en mi vientre,
> que no te duela más ni muela ni diente (Clemencín, 1980: 1548; Castillo de Lucas, 1943: 37; etc.).

La referencia al dolor de muelas, al sol (siendo Apolo[4] el joven, hermoso y brillante dios) y sobre todo a Venus, diosa del amor,[5] ha podido conducir, en situaciones específicas, a

[4] Verdad es que el nombre de Apolonia está vinculado al de Apolo.

[5] Hemos visto en Francia, en los Alpes, una ermita de santa Apolonia que se había construido sobre un pequeño templo dedicado a Venus. Por otra parte, en Inglaterra, en el condado de Norfolk, al mal de dientes se le llamaba «mal de Venus» (según Lilian Lindsay en un artículo de 1933, «The Sun, the Toothdrawer and the Saint», citado por Nux, 1947: 12).

transformar una alusión a la oración de santa Apolonia en un mensaje amoroso. Es lo que ocurre en el auto IV de *La Celestina* (ed. M.ª E. Lacarra, 1995: 44) en que la célebre alcahueta se refiere a tal oración (sabida por Melibea), como algún crítico lo ha captado más o menos (López Ríos, 2008: 69-70).

Los editores del *Quijote* añaden pues que Celestina remitía ya a esa oración, pero sin sacar de ello ninguna explicación sobre lo indicado en el pasaje citado del texto cervantino.

Un editor contemporáneo ha intentado resolver el problema. Adelanta que se trata de un chiste del bachiller, quien alude a sus propios dientes con los cuales piensa comer lo que ha de preparar el ama, mientras que esta se figura que la oración es para el caballero enfermo de la cabeza, «cuyo dios protector es Apolo, que ella entiende como masculino de Apolonia» (*Quijote*, ed. 2015: II, 551). En realidad, es difícil aceptar tal interpretación. El ama sabe perfectamente que Apolonia se invoca *contra el dolor de muelas* y debe de conocer perfectamente la oración relacionada con la santa (la que hemos citado u otra parecida), que corría por tierras manchegas. Al contrario, no debe de saber quién es Apolo y cuáles son sus atributos, si no se olvida que su cultura es fundamentalmente una cultura de la oralidad, una cultura de corte popular.

Se ha propuesto también otro tipo de interpretación, basándose en una posible intertextualidad entre el *Quijote* y *La Celestina.*[6] Sansón Carrasco le pediría al ama que rezara la oración de santa Apolonia con el fin de que el caballero continuara enamorado de Dulcinea y, de tal modo, poder utilizar la hermosura de la dama como incentivo para combatir con don Quijote (Lozano Renieblas, 2001: 701-702). Así, mientras el héroe siguiera enamorado, la empresa se podría conducir hasta el éxito final.

Esta manera de enfocar el problema es más convincente que la precedente. No obstante, surgen asimismo algunas dudas. En efecto, don Quijote no puede existir sin el amor por una dama, como ya lo indica desde los albores del texto de 1605: «… el caballero sin amores [es] árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma» (I, 1: 46). El protagonista lo vuelve a reiterar unos capítulos después: «digo que no puede ser que haya caballero andante sin dama porque tan propio y tan natural les es a los tales ser enamorados como al cielo tener estrellas» (I, 13: 153).

Esa relación con Dulcinea, presente a lo largo del texto de 1605, persiste en el de 1615. Ya aparece al principio de la segunda parte, cuando el narrador expresa la preocupación del héroe al enterarse de que el libro de sus aventuras, escrito por Cide Hamete Benengeli, ha salido de las prensas:

> Temíase no hubiese tratado [Cide Hamete] sus amores con alguna indecencia que redundase en menoscabo y perjuicio de la honestidad de *su señora Dulcinea del Toboso*; deseaba que hubiese declarado su fidelidad y el decoro que siempre le había guardado… (II, 3: 704-705).

[6] En varios trozos del *Quijote* se rastrean ecos de *La Celestina.* Véase, por ejemplo, Redondo (1998: 350-351).

Después de haber decidido su partida, el caballero le pide al bachiller que escriba unos versos acerca de la despedida que iba a hacer de su dama, al modo de las de los caballeros andantes (II, 4: 721). Es que Dulcinea no deja de estar presente en su mente, pero la deja en su "palacio", al salir él en busca de nuevas aventuras.

Por otra parte, la profecía relacionada con el héroe, enunciada al final de la obra de 1605, profecía que hemos estudiado en otro trabajo (Redondo, 2011: 63-85), implica que don Quijote siga vinculado a Dulcinea, lo que ha de manifestarse rápidamente en la segunda parte.

Asimismo, si se le pidiera al ama que rezara para que el caballero continuara enamorado de su dama, esto supondría que Sansón Carrasco ya había planeado toda la empresa, antes de concertarse con el cura y el barbero y nada en el texto permite afirmarlo. Es en el capítulo 15 donde se nos dice que dicha empresa se ha preparado entre los tres, después de haber deliberado juntos: «de cuyo consejo salió, por voto común de todos y parecer particular de Carrasco, que dejasen salir a don Quijote […] y que Sansón le saliese al camino como caballero andante…» (II, 15: 815).

De todas formas, cuando el bachiller está ya en casa del protagonista y la salida del héroe se perfila verdaderamente, no se ve por qué motivo Sansón Carrasco le pediría al ama de «no rezar más la oración de Santa Apolonia» (II, 7: 744), dado que no se ha mentado a Dulcinea y que el amor del protagonista por ella es indispensable para hacer efectivo el combate entre el Caballero del Bosque o de los Espejos (alias Sansón Carrasco) y don Quijote.

Tenemos que confesar que esta interpretación tampoco nos satisface.

Cabe pues intentar resolver el problema de otra manera.

Es preciso observar que en *La Celestina,* durante el diálogo entre la alcahueta y Melibea, esta última habla varias veces de *locura* para calificar el mal de Calisto: «De locura será el mal» (ed. 1995: 43); «¿Querrías condenar mi honestidad para dar vida a un loco?» (ibídem); «No oiga yo más mentar ese loco…» (ibídem). Poco después, Celestina se refiere a «Una oración, señora, que le dijeron que sabías de Santa Apolonia para el dolor de muelas» (44).

Es decir que el mal de amor va asociado primero a la locura y luego al dolor de muelas. Bien sabido es, en efecto, por lo que hace al primer aspecto, que el mal de amor acarrea una verdadera melancolía erótica que conduce al enamorado desdeñado a la locura y más allá, a la muerte. Es lo que en el *Quijote* le ocurre a Grisóstomo rechazado por Marcela (I, 12) y a Cardenio, el loco de amor, persuadido de que Luscinda le ha traicionado (I, 23-24 y I, 27), etc. (David-Peyre, 1982; Gendreau-Massaloux, 1981; etc.).

Lo que deseamos poner de relieve es esa relación que existe, por un lado, entre locura y mal de amor y, por otro, entre mal de muelas y mal de amor, como ya lo hemos subrayado.

Hay pues un vínculo entre locura y dolor de dientes, o sea, entre la cabeza trastornada y el mal de muelas. Ya lo decía Arnau de Vilanova en su *Breviarium practicae medicinae* del

siglo XIII. Indicaba en efecto que el dolor de dientes se origina alguna vez en un vicio del cerebro porque los humores fríos destilados de la cabeza bajan por los nervios de los dientes y producen esta clase de dolor, que se acompaña de pesadez de cabeza (Arqués Miarnau, 1945: 94). Es lo que repite Martínez Castrillo en el siglo XVI (1570: 67v).

La oración a santa Apolonia podía pues también referirse a esta particularidad. Efectivamente, al romperle a la santa los dientes con una piedra, durante su martirio, no pudo sino resultar también lisiado el rostro y, de manera general, la cabeza. Este tipo de relación es el que ha existido en bastantes zonas geográficas en la oración a Apolonia, cuyo culto se desarrolló por Europa sobre todo entre los siglos XV y XVII (Nux, 1947: 8-23).

Así, en Alemania, se invocaba a esta santa no solo contra el dolor de muelas, sino también contra el de cabeza. Es lo que atestiguan un viejo breviario de Colonia y otros de Maguncia de 1495 y 1507. En estos últimos, especialmente, se le pedía a la santa protección contra los dolores del cuerpo, de los dientes y de la cabeza (ibídem: 11-12). Algo parecido pasa en el de Ratzburg de 1506 en que se indican las dolencias siguientes: los dientes, el cuerpo y el espíritu (ibídem: 12).

Del mismo modo, en varias partes de Francia, por ejemplo en la región de Toulouse, se invocaba a Apolonia contra el dolor de muelas y el de cabeza (ibídem: 16-17).[7] Es lo que ocurría también en varios lugares de la provincia francesa de Flandes, como en Hem, donde el auxilio pedido era contra los dolores de dientes y de cabeza (ibídem: 18).

Sabemos que lo mismo ha existido en España. Por ejemplo, en un misal para la iglesia de Segovia del año 1500, la oración a santa Apolonia indicaba lo siguiente:

> Oh Dios que por el honor de tu Santísimo nombre, Santa Apolonia, Virgen y mártir, sufrió un amargo y horrible golpeamiento de los dientes, cabeza y otros miembros, te rogamos concedas que todos los que solemnizan su venerable conmemoración con piadoso culto los guardes de la debilidad y enfermedad de los dientes, cabeza y otros miembros… (Castelló Torres *et al.*, 1999: 37).

Paralelamente, una oración sacada de un antiguo breviario señala igualmente: «Te suplicamos [oh Dios] te dignes preservar del dolor de muelas y de cabeza a cuantos imploren su protección [de Santa Polonia]» (ibídem: 37).

Algo semejante figura en unas estrofas tomadas de diversos tratados en que la santa, al pie de un árbol, dialoga con Cristo y le dice: «Yo estoy aquí, Divino Maestro, por dolor y no por disgustos. Yo estoy por mi cabeza, por mi sangre y por mi dolor de dientes…» (ibídem: 37).[8]

[7] Castillo de Lucas ha recogido una vieja oración francesa a santa Apolonia en que esta, sentada al pie de un árbol, dialogando con Cristo, le dice que está doliente a causa de su cabeza, de su sangre y de sus dientes (1943: 15).

[8] Probablemente, es la versión española de la oración a la cual nos hemos referido en la nota precedente.

Asimismo, se han recogido los textos de unas novenas en honor de la santa. En una de ellas, se pide que aquellos que imploren la intercesión de Apolonia «sean libres de males de dientes y de cabeza» (ibídem: 38).

Es probable que a la oración recogida en Esquivias (la hemos citado anteriormente) le haya correspondido en varias partes una oración similar en que se hablara de «un dolor de muelas *y de cabeza*» y al final, se dijera: «no te duela más ni muela *ni cabeza* [en vez de: "ni dientes"]».

Ahora, consideremos de nuevo el trozo del *Quijote* aludido antes.

Sansón Carrasco desempeña en él un papel primordial, anticipación de su actividad posterior. No hay que olvidar que ha estudiado en la famosa Universidad de Salamanca, conocida también por la célebre cueva que había en la ciudad. La tradición consideraba esa cueva como un centro de conocimientos esotéricos y de artes mágicas (García Blanco, 1961; Rodríguez de la Flor, 1987; etc.). Esta tradición bien la conocía Cervantes, ya que escribe el entremés de *La cueva de Salamanca* (publicado en 1615) y Sansón Carrasco no podía sino estar al tanto de ella. El bachiller debía de saber pues esas oraciones populares que eran más ensalmos que oraciones —como lo observa Martínez Castrillo (1570: 65r)—, en particular las de santa Apolonia, que se referían a los dientes y a *la cabeza*.

Sansón Carrasco, que está perfectamente enterado de la próxima salida de don Quijote, a quien le ha prometido el secreto (II, 4: 722), es consciente de que el único remedio inmediato para contrarrestar la partida del protagonista sería que este recuperara el juicio. Por ello, como clérigo de órdenes menores, le pide al ama que rece la oración a santa Apolonia, refiriéndose a la que está relacionada con los dientes y *la cabeza*. De ahí que añada: «si es que la sabe», es decir, si conoce dicha versión, pero, para ella, esa oración se recita contra el mal de muelas: «Eso fuera si mi amo lo hubiera de las muelas, pero no lo ha sino de los cascos».[9] Se comprende que él afirme: «Yo sé lo que digo» y corte el paso a toda discusión.

Sin embargo, no le dice al ama que no rece la versión que ella sabe. ¿Creerá el bachiller medio clérigo que, dado el vínculo que existe entre mal de dientes y mal de cabeza, pedir por lo uno sirve también para lo otro? O, al ser «gran socarrón» (I, 3: 705), ¿pensará que eso poco importa, que no ha de servir para nada sino para que el ama se vaya tranquila y que es necesario encontrar otra solución? Efectivamente, como buen estudiante tracista (Chevalier, 1982: I, 7), en cuanto se ha marchado el ama, él va a reunirse con el cura y el barbero para planear otro remedio, que nosotros, lectores del capítulo 15, ya sabemos en qué consiste.

[9] Ya un viejo profesor de español, al comentar este pasaje con Henri Nux (1947: 13-14), parecía sugerir lo que vamos indicando.

Por ello, cuando ha vuelto a casa de don Quijote y empieza a poner en obra el plan adoptado, facilitando la salida del caballero, le dice al ama: «Bien puede la señora ama no rezar más la oración de Santa Apolonia…» (II, 7: 744).

* * *

Los dos episodios considerados, en el centro de los cuales está el personaje de don Quijote (de manera directa o indirecta), tienen varios vínculos entre sí y cobran una dimensión diferente al examinarlos a la luz de las tradiciones médicas, culturales y religiosas, pero asimismo de la lógica interna del relato, lo que da la posibilidad de resolver el problema interpretativo del segundo lance.

BIBLIOGRAFÍA

Alzieu, Pierre, Robert Jammes e Yvan Lissorgues (1984), *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

Arqués Miarnau, Ramón (1945), *Historia anecdótica de la odontología*, Barcelona-Buenos Aires, Salvat Editores.

Castelló Torres, Benito, *et al.* (1999), *Santa Apolonia en España. Iconografía,* Valencia, Colegio Oficial de Odontólogos y Estomatólogos de Valencia.

Castiglione, Baltasar, *El Cortesano,* trad. del italiano por Boscán, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, CSIC, 1942.

Castillo de Lucas, Antonio (1943), *Folklore médico-religioso,* Madrid, Avis Aurea-Morata.

Cazeneuve, Michel, dir. (1996), *Encyclopédie des symboles,* Paris, La Pochothèque.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Diego Clemencín, reproducida en Valencia, Alfredo Ortells, 1980.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha,* ed. Francisco Rodríguez Marín, 10 vols., Madrid, Atlas, 1947.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha,* ed. dirigida por Francisco Rico, 2 vols., Madrid, Real Academia Española (Biblioteca clásica de la RAE, 47), 2015.

Cervantes, Miguel de, *El amante liberal,* en *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, 109-159.

Chevalier, Maxime (1982), *Tipos cómicos y folklore, siglos XVI-XVII,* Madrid, EDI-6.

Cirac Estopañán, Sebastián (1942), *Aportación a la historia de la Inquisición española. Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva (Tribunales de Toledo y Cuenca),* Madrid, CSIC.

Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española,* ed. Martín de Riquer, Barcelona, Horta, 1943.

Christian Jr., William A. (1991), *La religiosidad local en la España de Felipe II,* Madrid, Nerea.

David-Peyre, Yvonne (1982), «Deux exemples du mal d'amour dit "héroïque" chez Cervantès», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé,* 41, 383-404.

Díaz González, Joaquín (1997), «Santa Apolonia y los dientes a la luz de la tradición», *Revista de Folklore,* 35, 185-189.

García Blanco, Manuel (1961), «Cervantes y el entremés de la cueva de Salamanca», en *Seis estudios salmantinos,* Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 69-104.

Gendreau-Massaloux, Michèle (1981), «Los locos de amor en el *Quijote.* Psicopatología y creación cervantina», en Manuel Criado de Val (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo,* Madrid, EDI-6, 687-691.

Gómez Moreno, Ángel, y Teresa Jiménez Calvente (1995), «A vueltas con Celestina-bruja y el cordón de Melibea», *Revista de Filología Española,* 75, 85-104.

Gracián Dantisco, Lucas, *Galateo español,* ed. Margherita Morreale, Madrid, CSIC, 1968.

López Ríos, Santiago (2008), «La oración a santa Apolonia de *La Celestina* a la luz del folklore médico-religioso», *Theatralia. Revista Poética del Teatro,* 10, 59-76.

Lozano Renieblas, Isabel (2001), «La oración de santa Apolonia y las intenciones de Sansón Carrasco: *La Celestina* en el *Quijote*», en Antonio Bernat Vestarini, ed., *Volver al «Quijote»,* Palma, Universitat de les Illes Balears, 2 vols., I, 699-704.

Martínez Castrillo, Francisco, *Tratado sobre la maravillosa obra de la boca y dentadura: en el qual hay muchos remedios y cosas muy experimentadas, de que redundará gran provecho y utilidad a los que dellos se quisieren valer y aprovechar*, 2.ª ed. corregida, enmendada y añadida por el mismo autor, Madrid, Alonso Gómez, 1570. BNE: R/12005.

Mozzani, Éloïse (1996), *Le livre des superstitions. Mythes, croyances et légendes,* Paris, Robert Laffont.

Nux, Henri (1947), *Sainte Apolline, patronne de ceux qui souffrent des dents. Étude historique, folklorique et iconographique*, Paris, L'expansion scientifique française.

Réau, Louis (1958), *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints,* 3 vols., Paris, Presses Universitaires de France.

Redondo, Augustin (1998), *Otra manera de leer el «Quijote»,* 2.ª ed., Madrid, Castalia.

Redondo, Augustin (2011), *En busca del «Quijote» desde otra orilla,* Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

Rodríguez de la Flor, Fernando (1987), «Introducción» a Francisco Botello de Moraes, *Historia de las cuevas de Salamanca,* Madrid, Tecnos.

Rojas, Agustín de, *El viaje entretenido,* ed. Jean-Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1972.

Rojas, Fernando de, *La Celestina,* ed. María Eugenia Lacarra, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd., 1995.

Valdés, Alfonso de, *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma,* ed. José F. Montesinos, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos castellanos, 89), 1956.

West, Geoffrey (1979), «The Unseemliness of Calisto's Toothache», *Celestinesca,* 3-1, 3-10.

DE SUBVENTIONE PAUPERUM: UNA LUZ SOBRE EL ROSTRO DEL POBRE EN EL TEATRO BARROCO

M.ª Pilar Sánchez Laílla

De la maestra mano de Artemia[1] peregrinamos entre el elenco de pobres sin rostro que representaban su papel en el gran teatro áureo. «La pobreza no tiene rostro pero sí sus protectores». Así daba comienzo Aurora Egido el exhaustivo registro de máscaras sociales bajo las que se disfrazaba la pobreza, entre ellas las alegorías de la Caridad y la Misericordia, los santos o el propio Cristo. La imagen del bienaventurado evangélico dio pie a un dilatado legado tratadístico sobre el prójimo cristiano («lo que hicisteis con uno de estos, a mí lo hicisteis»).[2]

Especialmente a partir de la doctrina erasmista proliferan las obras dedicadas a la figura del pobre en Cristo, desde la medieval *Imitación de Cristo* de Kempis,[3] hasta los tratados humanistas como el *De subventione pauperum* de Luis Vives (1526),[4] la obra de fray Juan de Medina titulada *De la orden que en algunos pueblos de España han puesto en la limosna: para remedio de los verdaderos pobres* (1545), el *Remedio de pobres* (1579) de Miguel Giginta o los *Discursos del amparo de los legítimos pobres* (1598) de Cristóbal Pérez de Herrera.

Los pobres verdaderos son dignificados en todas estas obras precisamente por la imitación de Cristo, «que se hizo pobre por el bien del hombre», tal y como lo recoge el bilbilitano Matías de Aguirre del Pozo y Felices en su obra, ya en el Barroco, titulada *Consuelo de pobres y remedio de ricos* (1664).[5]

[1] Egido (2004: 151-193).

[2] Se trata del famoso pasaje del Juicio Final recogido en el Evangelio según san Mateo (25, 40). Cito por la traducción de la *Biblia vulgata* realizada por el padre Felipe Scío (Valencia, José y Tomás Orga, 1791). Manejo la edición de 1824.

[3] Aunque no es propiamente un tratado exclusivo sobre el amparo de pobres, en esta obra tiene especial importancia la imitación de la pobreza como atributo de Jesucristo y la consiguiente crítica al rico avaricioso: «El soberbio y el avariento nunca huelgan; el pobre y humilde de espíritu vive en mucha paz». (Kempis, *De la imitación*: 14).

[4] La traducción al castellano de esta obra fundamental fue realizada de manera casi coetánea por Bernardo Pérez de Chinchón en torno a 1532 (Vives, *Tratado del socorro de pobres*).

[5] Esta obra contó con una gran aceptación entre el público, según corroboran los 26 ejemplares conservados de las cuatro ediciones que esta obra tuvo: tres en el XVII (Huesca, 1664; Madrid, 1677; Huesca, 1695) y otra a comienzos del XVIII (Barcelona, 1704). De la edición oscense de 1664 se conservan el mayor número de ejemplares: dos en Huesca (Archivo-Biblioteca Barones de Valdeolivos, signatura R.1132; Biblioteca Pública, B-56-8554). Este último ejemplar se encuentra digitalizado y disponible para su consulta a través de internet en la Biblioteca Virtual de Aragón (Aguirre,

El título completo con el que presenta la obra es *Consuelo de pobres y remedio de ricos. Dividido en tres partes en que se prueba la excelencia de la limosna*. El subtítulo «en que se prueba la excelencia de la limosna» está muy ajustado al contenido, como dice el censor en la exposición de motivos para autorizar la publicación, puesto que esta «ha de ser para los ricos […] eficacísimo remedio y para los pobres, consuelo más extremado». El contenido del libro es, por tanto, única y exclusivamente, una piadosa reflexión sobre la caridad para con los pobres y desvalidos. Son una serie de sencillas historias para reflexionar sobre la piedad, escritas por un sacerdote con gran espiritualidad precisamente cuando ejercía como hermano de la Fundación de la Santa Escuela de Cristo, dedicada a la caridad de los pobres y la limosna, cuyo oratorio se encontraba en el claustro de San Pedro el Viejo en Huesca,[6] ciudad en la que nuestro autor ostentaba por aquellos años los cargos de arcediano de la catedral y rector de la Universidad Sertoriana allí ubicada.

La caridad debida con el hermano pobre es recompensada por Dios a través de su propio hijo que también practicó la caridad y la limosna según Matías de Aguirre.[7] De ahí que los santos, al igual que Cristo, sean sujetos que encarnen la caridad misma, como san Martín de Tours partiendo su capa con el mendigo, san Juan de Dios llevando sobre sus espaldas a un inválido y cuidando a los pobres, san Francisco de Asís, hermano de los pobres o santa Isabel de Hungría lavando la cabeza a un tiñoso. Destaca especialmente la figura de estos dos últimos; el primero, por su vinculación con los anacoretas, pobres voluntarios para dedicar su vida a Cristo; la segunda, por ser la plasmación hagiográfica de la mujer como benefactora de enfermos y pobres.[8]

La tradición, no obstante, hunde sus raíces en la iconografía clásica y dibuja la pobreza junto a la calamidad y la miseria, amparadas, cual las tres gracias, por la Caridad, la Benignidad y la Misericordia. Estas representaciones son, como señala Aurora Egido,[9] idénticas a «las

1664), dos en Madrid (Biblioteca Nacional, U/3823 y 2/34322), uno en Teruel (Biblioteca Pública, FA-121), uno en Zaragoza (Palacio Arzobispal, B-103) y otro más en una biblioteca privada de La Rioja. También en Gerona (Biblioteca Pública, A/4671), Granada (Biblioteca Central de la Universidad, A-2-280), Palma de Mallorca (Biblioteca Pública, Mont. 1702), biblioteca privada de Castilla-León, Santiago de Compostela (Biblioteca Provincial-Librería Conventual de San Francisco, dos ejemplares: 13-12-20 y 38 I-3-8), Lugo (Seminario Diocesano de Santa Catalina en Mondoñedo, e 76-8), Madrid (Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, donado en 2004 por un particular, don Enrique Toral Peñaranda, BH FOA 5864) y Guipúzcoa (Santuario de Loyola, 0014 3-13).

[6] La Fundación de la Santa Escuela de Cristo tuvo lugar en 1653 en el Hospital de italianos de Madrid, siguiendo el espíritu de san Felipe Neri y conforme a los criterios de la Contrarreforma. Con la creación de los oratorios buscaban estas instituciones una forma de vida en común y de apostolado y tenían como misión la práctica de la caridad en todas sus formas, pero sin votos ni promesas. Esta fundación tuvo el respaldo de los papas, particularmente el de Alejandro VII, que en 1665 hizo proclamación universal de sus misiones. Moncada fue un gran valedor de la implantación en España y en las Indias de esta Santa Escuela de Cristo, contribuyendo tanto con su influencia en la corte como con ayuda material, de ahí que Aguirre en la dedicatoria del *Consuelo* le agradezca de modo especial su colaboración en la implantación de esta obra pía y alabe su proverbial caridad y dadivosidad en la limosna a través de la Fundación.

[7] Aguirre (1664: 158).

[8] San Vicente (1971: 103-110).

[9] Egido (2004: 162).

alegorías de la beneficencia» representadas como la *charitas* romana con figura de matrona que socorre a niños pobres.

En esa tradición iconográfica de la mujer caritativa Matías de Aguirre destaca a las santas mujeres, pero con ejemplos cotidianos alejados de la hagiografía, como es el caso de su mujer, Vicencia Asín, a la que llega incluso a atribuirle algún milagro después de muerta:[10]

> Para que se vea cuánto estima Nuestro Señor el socorro del hambre en los niños, que como mudos no pueden pedirlo, sino solo con dolorosas lágrimas significarlo, traeré aquí un caso que ha pocos años sucedió en esta ciudad de Huesca. […] Vivía en esta ciudad una señora casada llamada doña Vicencia de Asín. […] Esta señora aunque observase la ley de Dios, seguía el rumbo de otras de su porte, asistiendo a los paseos y regocijos que se frecuentan en esta ciudad […]. A esta sazón pues llegó a su casa una pobre mujer irlandesa que pasaba de camino, fugitiva de su patria […] y traía en los brazos un niño ya moribundo. Pidiola una limosna y, compadecida de su necesidad, le dio de comer. Y viendo al niño que traía tan pobre y tan desnudo lo vistió envolviéndole en delicados lienzos, porque eran muchas las llagas que en su cuerpo llevaba […][11]

La imagen de la santa como la *mater familias* caritativa es modélica en la figura de su mujer. Además, resulta interesante el hecho de que destaque en este ejemplo cómo su esposa vivía una vida mundana y gustaba de galas y fiestas, como las de las academias, a las que seguramente acudía en compañía de su marido en la etapa zaragozana, hasta el encuentro arriba narrado con la mujer pobre y su hijo. Este hecho provoca un cambio radical en doña Vicencia, que pasa a practicar la caridad con fervor y se convierte en una especie de monja (aun estando casada): dedica buena parte del día a la oración, la penitencia y las mortificaciones, viste un hábito de lana, dona a los pobres sus muchas galas y acepta con resignación la muerte de dos hijos, del mismo modo que sufre con paciencia los terribles dolores de su larga agonía (descrita pormenorizadamente en este capítulo)[12] hasta que alcanza la gloria un 1 de marzo.[13] A tales extremos de virtud, pobreza y elevación llega esta mujer que hasta su confesor censura algunos extremos de «su fervor, por verla casada, y poco robusta de salud».[14]

[10] Le atribuye varios milagros a su mujer, a la que todos los vecinos tienen por santa, pues, al morir, toman como reliquias sus prendas, se encomiendan a ella, y uno de ellos pide ayuda ante su tumba y se le concede un milagro por su intercesión (Aguirre, 1664: 327).

[11] Aguirre (1664: 322).

[12] Ibídem: 323-325.

[13] Aguirre relata pormenorizadamente la dolorosa agonía de su mujer dando fechas exactas. El 26 de febrero, miércoles, le dio una fuerte calentura y enfermó, no pudiendo ni siquiera ingerir el viático que, milagrosamente, al final, tragó sin dificultad, y que le fue dado el domingo siguiente, 1 de marzo, ya que 1660 fue año bisiesto. Ese mismo día, a las tres horas, falleció. La hipérbole pone en tela de juicio la veracidad del relato de esta ilustre mujer que experimenta en su vida repetidos sucesos interpretados como milagros (como cuando su hija de menos de un mes cae desde altura golpeándose la cabeza y no muere) y que se presenta ante los lectores como una auténtica santa.

[14] Aguirre (1664: 323). Entre otras mortificaciones, cuando la salud se lo permitía, solía cargar una cruz con puntas de hierro entre otras «recias disciplinas».

El ejemplo de la virtud de su mujer es exagerado y desmesurado en alabanzas, pero va parejo al de otras damas nobles igualmente ilustres, como es el caso de doña Francisca Abarca[15] o doña Victoria Villanova, mujer de Sancho Abarca,[16] ambas emparentadas con el linaje de los condes de Aranda y con las que a buen seguro habría compartido algunas de las veladas de la academia zaragozana del conde de Lemos. Precisamente otra ilustre mujer caritativa fue M.ª Luisa de Padilla, condesa de Aranda y amiga de Gracián, autora de otro tratado, a modo de espejo de nobles, *Nobleza virtuosa*,[17] en el que insta a su hija a llevar una vida de entrega al recogimiento conventual y a la caridad.[18]

En el testamento de la Condesa[19] abundan las limosnas a cautivos y arrepentidos así como otras donaciones al Hospital de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza, del que dependía el corral de comedias.[20] Son justamente los Hospitales las «escuelas para estudiantes pobres»,[21] en los que a través de la beneficencia se intentaba desterrar el ocio, el mayor de los vicios. La crítica de la ociosidad es común en la literatura de la época, no solo en la asociada a los pobres. En la introducción a la *Navidad de Zaragoza* (1654), primera obra de Matías de Aguirre, el autor realiza una exhortación a la juventud zaragozana asistente a las academias para huir del «padre de todos los vicios, rey de toda melancolía y príncipe universal de la tristeza, averso del gozo, apartado de todo género de regocijos y remoto de los conversables entretenimientos».[22] Precisamente allí el autor bilbilitano nos traslada la iconografía del ocio desde la Antigüedad como un monstruo feo y ciego escondido en lo más profundo de una cueva y abandonado hasta por los animales.[23]

[15] A esta también la cita como mujer insigne y misericordiosa con los enfermos (Aguirre, 1664: tratado III, capítulo II, 421).

[16] Esta dama es propuesta como modelo de perfecta viuda virtuosa, como Vicencia Asín lo fuera antes de perfecta esposa (Aguirre, 1664: tratado XIII, capítulo V, 445).

[17] Egido (1998: 22-27).

[18] No en vano funda el convento de las Franciscanas Descalzas de la Purísima Concepción (todavía hoy existente con vida monástica de clausura) y unido y comunicado con el palacio residencia oficial de los condes de Aranda en Épila. Todo parece apuntar a que allí debería haber terminado sus días la malograda vida de su hija. Precisamente en la iglesia de este convento yacen los restos de M.ª Luisa de Padilla, que falleció en dicho palacio el 2 de julio de 1646.

[19] Conservado en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (signatura I-370-30).

[20] El estudio de la iconografía sobre la pobreza en las cartelas del Hospital de Gracia revela, como destacó Egido (2004: 168), la aplicación de la caridad a través de estas instituciones no solo con los pobres, sino con todos los necesitados: huérfanos, tiñosos, enfermos y locos.

[21] Egido (2004: 170).

[22] Cito por mi edición del texto de la *Navidad de Zaragoza (1654)* (Sánchez Laílla, 2015: 418-420).

[23] Así pinta al ocio en sus emblemas Cesare Ripa: «joven gordo e inflado o que aparece sentado en el interior de una oscura caverna y apoyándose con el siniestro codo en el lomo de un cerdo acostado en el suelo. Mientras tanto, y con la mano del mismo lado, se ha de rascar la cabeza, viéndose adormecido y soñoliento. Se pinta joven, por ser de aquellos que nunca experimentarán la incomodidad y sufrimientos de la vejez. Se pinta gordo por sus pocos y escasos pensamientos, que no le dan trabajo con la mucha ocupación del discurso del intelecto […]. Aparece sentado en su oscura caverna, por cuanto el hombre ocioso nunca se halla dispuesto a las honrosas acciones […]. Se apoya sobre un cerdo porque el ocioso, en su trato y conversación con los demás, viene a ser como el cerdo, a causa de su mucha vileza y flojedad. […] Y así como dicho animal no atiende a cosa que a satisfacer el apetito de la gula y los impulsos de Venus, así también el hombre dominado por el ocio se entrega enteramente a contentarse a sí mismo, satisfaciendo los propios apetitos con la consiguiente

El ocio precisamente es el que iguala la pobreza de espíritu con la pobreza material.[24] De ahí que, bajo el lema virgiliano del *Labor omnia vincit*,[25] sea necesario promover desde la beneficencia y los hospitales la búsqueda de un trabajo que destierre la figura del pobre vergonzante y en especial del que se dedica a pedir limosna por las calles. El pobre debe ocultar su vergüenza, definida por Matías de Aguirre a través de la imagen pictórica del borrón de la nobleza en su comedia hagiográfica *Cómo se engaña el demonio*, incluida en la *Navidad de Zaragoza*:

Es la pobreza un borrón
del hombre, que aunque presuma
de noble, la negra pluma
le quita la presunción,
como un pintor que pinta
un rostro con gran desvelo
y al ir a pintar el pelo,
le borra el rostro la tinta,
y aunque lucido pidía
su alabanza y su blasón,
ya con el negro borrón
perdió lo que merecía.[26]

El pobre ha de ocultar su vergüenza y mantenerse oculto para mayor humildad y glorificación a Dios, como muy bien dilucida el mismo Aguirre en el capítulo XV del Tratado XV del *Consuelo de pobres* titulado «Cómo han de ser preferidos los pobres vergonzantes a los comunes»:

> A los vergonzantes se les ha de dar mucho, porque les dan pocos. Y a los que andan por las calles se les ha de dar poco, porque les dan muchos, y así todos quedarán socorridos. […] Para dar limosna con acierto mira al que no te mira, pon los ojos en el que no los pone en ti, busca al que no te busca: al preso y el encarcelado; al niño huérfano, al que está en el hospital.[27]

En este sentido, los hospitales, como lugares de recogimiento de los pobres vergonzantes,[28] han de ser mantenidos y cualquiera de sus actividades cobra especial importancia, entre

pérdida que se le acarrea a su fama» (Ripa, *Iconología*: 143-144). La ceguera del ocio hace que este se equipare al amor en su iconografía de Cupido, dios ciego, tal y como lo recoge Cristóbal Pérez de Herrera precisamente en un tratado para pobres titulado *Discursos del amparo de los legítimos pobres y reducción de los afligidos* (Madrid, Luis Sánchez, 1598).

[24] Egido (2004: 176).

[25] La reclusión del pobre en hospitales y albergues con el objeto de huir de la ociosidad viene recogida en la portada de *Los bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad en ocho discursos* de Pedro de Guzmán, obra en la que «engloba bajo el ocio no solo a la mendicidad, sino al juego o los toros, además del teatro como escuela de vicios y templo del demonio» (Egido, 2004: 168-169).

[26] Versos 1128-1139 (Sánchez Laílla, 2015: 422).

[27] Aguirre (1664: 175).

[28] La importancia de los hospitales para recoger a estos «pobres avergonçantes» es ponderada por Vives: «Si por ventura no bastaron los hospitales, para que los mendicantes probres [*sic*] y enfermos se recojan a ellos, deven edificar una

ellas, su vinculación con la actividad teatral,[29] si bien es cierto que fueron muchas las voces discrepantes con respecto al teatro, como la de M.ª Luisa de Padilla, que ofrece en su obra un alegato contra las comedias, a las que considera impropias y dañinas para las mujeres, excepción hecha de las «historias de devoción».[30]

Las comedias hagiográficas recuperaban la tradición de aquellos hombres y mujeres ejemplos de la caridad asociada a la pobreza. La figura del santo servía, por un lado, para ensalzar la nobleza y la humildad de los ricos que alcanzaban santidad gracias a la caridad,[31] pero también para dignificar la figura del pobre y del enfermo, pues la pobreza se convierte a través de estas figuras en máscara de Dios:

> También exclama san Juan Damasceno: «Oh, qué dignidad tan grande la de la pobreza. Es como una máscara de Dios debajo de la cual está Cristo escondido. El pobre pide la limosna y alarga la mano para recibirla y Dios es el que la recibe». Partió san Martín la capa con el pobre y aquella misma noche, acompañado Cristo Señor Nuestro de dos ángeles hizo ostentación de la capa. […] Para que quedemos entendiendo que se da a Dios lo que se da al pobre y que Cristo está en él representado.[32]

Así pues, «pobreza no es vileza», como reza el refrán que da título a una de las comedias de Lope.[33] El pobre, no obstante, debía esforzarse en ocultar su condición con el amparo de la caridad, con cuyo ejercicio se santificaba el rico.[34] En este sentido resulta fundamental rescatar la figura de san Alejo, patrón de mendigos,[35] al que, sin embargo, no han prestado atención ninguno de los tratadistas áureos sobre la pobreza.

o muchas casas que basten. […] A los pobres avergonçantes denles qué hazer, como tenemos dicho, alguna lavor de la república» (Vives, *Tratado*: 186).

[29] Es el caso del Hospital zaragozano de Nuestra Señora de Gracia, fundado en 1425 por Alfonso V, que puso en funcionamiento desde el 7 de febrero de 1590 un corral en el patio del hospital con las mismas «características que conformaban el corral de la Cruz o el del Príncipe en la capital madrileña. […] Hubo localidades de abono y el Hospital controlaba los beneficios. […] La importancia de este Hospital para la promoción del teatro fue grande». (Egido, 1987: 23-25). En ese mismo corral representó con relativo éxito Matías de Aguirre las comedias recogidas en su *Navidad de Zaragoza* (Egido, 1987: 29).

[30] En su *Nobleza virtuosa* (véase Egido, 1998: 24).

[31] El ejemplo por antonomasia es san Martín de Tours. Todos los pobres se acogían al amparo de «sus san Martines, desde el de Durero, [que] significan no tanto por quien recibe la capa como por el que la parte, por el acto de misericordia que representan» (Egido, 2004: 183-184). Así la humillación del noble por el bien del pobre o necesitado no hace sino revelar sus «altas dignidades» y su verdadera nobleza (Aguirre, 1664: 432).

[32] Aguirre (1664: 156).

[33] Lope de Vega (1625).

[34] Es característica común en todos los tratados de pobres considerar el ejercicio de la caridad y la limosna como un deber para la salvación del rico: «[…] porque ninguno se ufane diziendo que si muchos bienes tiene que mucho da a pobres, devemos saber que no le aplaze a Dios aquella limosna que roba el rico del sudor y hazienda de los pobres» (Vives, 2006: 162).

[35] La tradición recoge la historia de este hombre que abandona su estado de noble romano (hijo de un senador) y deja a su mujer en la noche de bodas para peregrinar a los santos lugares y vivir después como eremita por los montes de Edesa y más tarde como mendigo bajo la escalera de la casa de su padre en Roma. La leyenda de san Alejo es recogida en las más famosas hagiografías de la época como la *Legenda aurea* de Jacobo de la Vorágine (cap. XCIV) y en las compilaciones sobre santos como el *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas (cito por la ed. de Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1615: 184-186). La vida de san Alejo en todas sus versiones castellanas ha sido estudiada por Vega (1991).

Quizá por su raigambre gentil, san Alejo no aparece mencionado en ninguno de los tratados anteriormente señalados, hecho este muy significativo, ya que ni siquiera Matías de Aguirre lo menciona en su *Consuelo de pobres* aun cuando lo había convertido en el protagonista de la comedia hagiográfica, *Cómo se engaña el demonio*. La comedia nueva convirtió los argumentos extraídos del santoral y de las colecciones hagiográficas para plasmar modelos más cercanos y más del gusto del variado público del corral, al añadir a la historia principal del héroe-santo el contrapunto cómico del gracioso y de los enredos amorosos. De este modo el teatro cumplía una función adoctrinadora y moralizante similar a la oratoria del púlpito[36] y servía, a través de las leyendas hagiográficas que formaban parte del acervo popular,[37] de vehículo mucho más potente para la transmisión de vidas ejemplares propuestas como modelos del vulgo.

Precisamente en la leyenda de san Alejo supieron ver el germen adoctrinador varios dramaturgos, entre ellos un jesuita anónimo[38] y una figura relevante del teatro calderoniano como Agustín Moreto. La comedia de este último puede parangonarse con la de Matías de Aguirre. Ambas siguen la leyenda de Alejo, aunque Moreto se mantiene fiel a la leyenda tradicional, conservando los nombres originales como el de Sabina, esposa de Alejo, a la que abandona en su noche de bodas, mientras que Aguirre prefiere un nombre más moderno y del gusto de la literatura áurea como Aldora. Sustancialmente es la misma historia, destacando en ambas el papel del demonio, que no podía faltar entre las *dramatis personae* de las comedias de magia y de santos. El diablo se pintaba como el Maligno, como el ángel caído que tentaba al santo ejemplar.[39] Además, el demonio se dibuja como un personaje que también permite introducir ciertas facetas cómicas y un elemento fundamental, la magia. En muchas de las comedias hagiográficas funciona a la perfección un trío que, parafraseando el título del artículo de Aldo Ruffinato, no es otro que el constituido por «el santo, el diablo y la sutil nigromancia».[40] La presencia de lo mágico y lo sobrenatural está garantizada por la aparición de personajes celestiales que siempre acuden al tablado a socorrer al santo frente a los engaños del demonio. De este modo, el diablo y los ángeles redentores permiten la inclusión de algunos componentes mágicos que propician la introducción de efectos sorprendentes en el corral de comedias como la aparición del fuego en escena.[41]

Obras significativas a este respecto son *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua y, fundamentalmente, por las concomitancias que presenta con la obra de Aguirre, *El mágico*

[36] García de Enterría (1992: 72-73).

[37] Gracias fundamentalmente a las lecturas en voz alta y a la circulación de la literatura popular de los pliegos sueltos (García de Enterría, 1992: 73).

[38] Así lo atestigua Menéndez Peláez (1995: 512).

[39] Gemin (2005: 144-145).

[40] Ruffinatto (1992: 83-95).

[41] El personaje del demonio, según la acotación precedente al verso 59 (Sánchez Laílla, 2015: 92), sostiene un papel en llamas. Los trucos para la representación del fuego en escena son tratados por el escenógrafo italiano Sabbatini (1638: 71) en el capítulo X del Libro II.

prodigioso de Calderón. En todas ellas los efectos mágicos permitían introducir tramoyas y escenografías cada vez más espectaculares para maravillar al público y para promover la misión catártica y moralizadora de este tipo de comedias, a la vez que se buscaba divertir y arrancar el aplauso (*prodesse et delectare*). Todo el aparato escenográfico que requería la presencia del demonio en escena acentuaba aún más lo sobrenatural y dotaba al personaje de un mayor halo de santidad y, por consiguiente, de heroicidad. Con la miscelánea de lo mágico y lo hagiográfico, tanto Aguirre como Moreto consiguen «sacar agua del pozo tradicional y seguro de las leyendas hagiográficas para verterla en el cauce bien consolidado del arte nuevo de hacer comedias».[42]

La dicotomía santo-demonio sirve para sublimar el modelo heroico del primero a través de la humildad y la pobreza absolutas:

> Has de saber, amigo, que es el demonio muy sutil, sabe mucho, y de ordinario a los espirituales por las mismas virtudes los acomete, porque no haya entrada por otra parte, y así entendámoselas, pues creo que son mañas y astucias suyas nuestras imaginaciones que nos han de llevar a los infiernos.[43]

Así la aparición de las tentaciones pone de relieve la mayor correspondencia entre la figura del santo y Jesucristo. En el caso de san Alejo, el pobre es la sublimación del modelo heroico a través de la humildad y la pobreza absolutas. La vida del personaje en la comedia de Aguirre *Cómo se engaña el demonio*, se configura a partir de la vida de Cristo. Alejado del mundo romano en el que se ubica la obra, se convierte en un salvaje penitente que huye como Él al desierto donde es reiteradamente tentado por el demonio y, como Cristo, cumple la voluntad de su padre en la tierra y de Dios, aunque ello suponga pasar por un auténtico calvario como es vivir en una pobreza tal que causa espanto:

Sale Alejo vestido de pobre por un lado al paño

ALEJO (Después que aquel sol del cielo,
ángel custodio divino,
me dio luz de este camino,
pasé con mortal desvelo.
Díjome que convenía
que de Roma me ausentara
y que a mi esposa dejara
toda la riqueza mía.
Hícelo así y fuime luego
a embarcar en esta empresa,
y hoy en la ciudad de Edesa
limosna pide mi ruego.

[42] Ruffinato (1992: 85).

[43] Aguirre (1664: 299). El capítulo XIX del tratado VIII está dedicado a las tentaciones como «Es tentación desear, aunque sea para dar, a los pobres».

Ya que el cielo me ha traído
a esta mendiga humildad,
hágase la voluntad
de Dios, pues que lo ha querido. […]
Mas gente de porte es esta.
Pidirle limosna quiero,
que para hallar un dinero
mucha vergüenza me cuesta.)

Sale del todo

Por amor de Dios os pido
que una limosna me deis.
(Pero alma, ¿qué suspendéis? *Aparte*
Golpe muy furioso ha sido:
mi padre y mi esposa son.)

EUFEMIANO Aqueste bolsillo toma. […]
ALEJO Una palma
hoy en el cielo has ganado. […]
EUFEMIANO Esta limosna se da
porque con ella colijo
que si la pide mi hijo,
Dios también se la dará. […]
ALDORA ¿Tal vez oíste nombrar
a Alejo por esta tierra?
ALEJO (Aquí tengo buena guerra.
Pues, corazón, a pelear.)
Mi amigo en Edesa ha sido;
tan amigo que vivía
yo de lo que él recogía:
mirad si le he conocido.
Con él en los hospitales
dormía en el suelo duro
para vivir más seguro
pensando siempre en sus males.
EUFEMIANO De su pobreza me espanto.
ALEJO Solo en una necedad
ha caído esta ciudad.
EUFEMIANO ¿En qué?
ALEJO En decir que era santo.
ALDORA Pues santo bien puede ser.
ALEJO Sí, pero mientras es hombre
no se le debe ese nombre,
porque al fin puede caer.[44]

[44] Versos 960-1043 (Sánchez Laílla, 2015: 418-420).

Su humildad es loable aunque sí se revela como santo en vida, realizando milagros, pero se niega a ser aclamado por la gente y a ser reconocido hasta que llegue la hora que Dios tenga dispuesta:

ALEJO A Dios, mujer infelice,
pues un amor te sujeta.
Yo por este inculto monte
me retiro a una aspereza
donde los riscos me ocultan,
donde me encubren las peñas
de esta inquietísima plebe,
que sin ocasión se altera
para tenerme por bueno,
¡qué importunidad tan necia!
Después me volveré a Roma
y con humildad honesta
los días que yo pasé
en regocijos y fiestas
los pienso pasar pidiendo
limosna por cada puerta,
que, pues mi esposa y mi padre
me desconocen, es fuerza
que toda la demás gente
por Alejo no me tenga.

[…] *Sale Alejo con unas cadenas de hierro por el suelo rastrando, cubierto el rostro y el cuerpo con unas túnicas negras*

ALEJO Teme a Dios, pues que te mira.[45]

El calvario de su peregrinaje desde el desierto hasta Roma en la más absoluta pobreza concluye cuando se retira al jardín, acompañado del gracioso, su fiel criado Mollete, y llora sus males después de haber sido tentado, eso sí, en soledad a pesar de la compañía física, a modo de oración en el huerto. Además, su revelación final como hijo del senador Eufemiano se realiza en el momento de la muerte, al igual que Cristo al morir se da a conocer definitivamente como Hijo de Dios, pasaje con el que culmina su obra Moreto con la lectura de una carta reveladora:

Lee

SABINA Yo soy Alejo, hijo de Eufemiano, que después de haber peregrinado, vine a casa por voluntad de Dios, donde he estado desconocido. […]

PASQUÍN Pues lo que queda del caso
es dar sepulcro a su cuerpo.

[45] Versos 1501-1520 y v. 1670 (Sánchez Laílla, 2015: 432-436).

Los milagros de este santo:
irse su esposa a un convento
y Pasquín a la galera.[46]

Sin embargo, también se amplifican las similitudes con la ascensión a los cielos, trasunto de la del Mesías, en la comedia del bilbilitano:

Sale por el lado contrario, acompañado de sonoras músicas, el verdadero ángel, y habiendo bajado a igualar con el otro dijo

ÁNGEL ¿Alejo?
ALEJO Hermoso señor.
ÁNGEL Ya, para inmortal ejemplo,
se ha publicado en el templo
de San Pedro tu fervor.
Ese es Lucifer traidor
que así te tiene engañado.
Llega a mí. Sube a tu estrado,
y para gozar tu palma
baje tu cuerpo, que el alma
Yo le llevaré a mi lado.
ALEJO Ya, señor, he conocido
que vos sois el ángel fiel.

Va subiendo Alejo en una elevación[47]

El héroe cristiano se impone sobre el resto de los protagonistas de las comedias, a pesar de compartir con ellos también las debilidades más humanas como su enamoramiento y matrimonio con la dama. Es amante fiel que guarda con prudencia las leyes del honor, pero su heroicidad está vuelta a lo divino. Así el pobre de las comedias supone un «contrafactum de los tratados de amparo»[48] más asequible y cercano al público. Dejará progresivamente de servir de símbolo o alegoría cristiana para convertirse en una figura cercana, desmitificada y con un nuevo tratamiento visible en el Barroco. Poco a poco, en la literatura española, ya desde la presencia del pícaro Lázaro de Tormes, se va dando carta de naturaleza al pobre como personaje real desvinculándolo de su dependencia alegórica tan fuerte y recurrente en piezas como *El gran teatro del mundo*. Ese fue el logro de la literatura áurea: alejar al pobre del ideal de los libros de amparo en los que meramente era el vehículo para que el rico alcanzase santidad a través de la caridad. El pobre, incluso bajo la máscara de santos

[46] Moreto (1658: fol. 23v). Esta comedia ha sido estudiada por Gómez Sánchez-Ferrer, (2012: 227-241. También se encuentra un ejemplar suelto de esta comedia en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander (véase la ed. digital de la Biblioteca Virtual Cervantes, de 2013).

[47] Versos 2327-2340 (Sánchez Laílla, 2015: 455-456).

[48] Egido (2004: 190).

como san Alejo, desmitifica el modelo de los socorros de pobres dándole una nueva cara literaria.[49]

Y es que, como nos recuerda una vez más Aurora Egido, «el pobre de los Siglos de Oro fue también un actor, y no solo porque tenía que exagerar sus modos, impostar la voz, disfrazarse de sí mismo y hasta llagarse o quebrarse para mover a compasión, sino porque, como en el teatro, se travestía a veces de pobre para dar pena mayor».[50]

«Si la pobreza tiene rostro, el pobre carece de él y de cuerpo»,[51] pero la comedia nueva sí supo darle una nueva faz alejada de la Caridad y la Misericordia: el rostro de las historias hagiográficas en el cuerpo del arte nuevo de hacer comedias.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Matías de, *Consuelo de pobres y remedio de ricos*, Huesca, Juan Francisco Larumbe, 1664, accesible en línea: <http://bibliotecavirtual.aragon.es> [consultado el 25.5.2016].

Egido, Aurora (1987), *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

Egido, Aurora (1998), «La *Nobleza virtuosa* de la condesa de Aranda», *Archivo de Filología Aragonesa*, LIV-LV, 9-41.

Egido, Aurora (2004), «Visajes de la pobreza en el Siglo de Oro», en *De la mano de Artemia. Estudios sobre literatura, emblemática, mnemotecnia y arte en el Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta-Universitat de les Illes Balears, 151-193.

García de Enterría, M.ª Cruz (1992), «Hagiografía popular y comedias de santos», en F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente, eds., *La comedia de magia y de santos*, Barcelona, Júcar.

Gemin, Nathalie (2005), «El santo, el diablo y el amor en tres comedias de santos de Agustín Moreto (*El más ilustre francés, San Bernardo; Santa Rosa de Perú; La vida de San Alejo*)», en Françoise Cazal, Amaia Arizaleta y Claude Chauchadis, coords., *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 139-150.

Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo (2012), «Los viajes de san Alejo: de Roma al cielo», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, eds., *Europa*

[49] Así lo hizo Jarnés (1934), quien en su novela de 1928, *San Alejo*, reconvirtió la imagen ejemplarizante de este santo para realizar una crítica a la vida ascética, rompiendo así con la moralización tradicional.

[50] Egido (2004: 190).

[51] Ibídem: 174.

(historia y mito) en la comedia española. XXXIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 6, 7 y 8 de julio 2010, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 227-241.

Jarnés, Benjamín (1934), *San Alejo*, Madrid, Ediciones Literatura.

Kempis, Thomas, *De la imitación de Christo*, Amberes, Henrique Artissens, 1633.

Menéndez Peláez, Jesús (1995), *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.

Moreto, Agustín, *La vida de san Alejo*, en *Nuevo teatro de comedias varias de diferentes autores. Décima parte*, Madrid, Imprenta Real, 1658, fols. 1-24.

Moreto, Agustín, *La vida de san Alejo. Comedia famosa*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, accesible en línea en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-vida-de-san-alejo-comedia-famosa/> [consultado el 30.5.2016].

Ripa, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987.

Ruffinatto, Aldo (1992), «El santo, el diablo y la sutil nigromancia» en F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente, eds., *La comedia de magia y de santos*, Barcelona, Júcar.

Sabbatini, Nicola, *Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri*, Ravenna, Stampatori Camerali, 1638.

San Vicente, Ángel (1971), *Isabel de Aragón, Reina de Portugal*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

Sánchez Laílla, M.ª Pilar, (2015), *Edición y estudio de la Navidad de Zaragoza (1654) de Matías de Aguirre*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, accesible en línea en <https://zaguan.unizar.es/record/31900/files/TUZ_0747_sanchez_edicion.pdf> [consultado el 26.5.1016].

Scío, Felipe (1824), *La Biblia. El Antiguo y Nuevo Testamento, traducidos al español de la Vulgata latina por el Rmo. P. Phelipe Scio de S. Miguel*, Madrid.

Vega, Carlos Alberto (1991), *La vida de san Alejo. Versiones castellanas*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Vega, Félix Lope de, *Pobreza no es vileza*, en *Parte XX de las comedias*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1625, fols. ff. 51v-76r. Biblioteca Nacional, 2002, accesible en línea en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/pobreza-no-es-vileza-comedia-famosa--0/> [consultado el 28.5.2016].

Villegas, Alonso de, *Flos sanctorum,* Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1615.

Vives, Juan Luis, *Tratado del socorro de pobres. Traducción inédita del siglo XVI de Bernardo Pérez de Chinchón*, ed. Joaquim Perellada, Valencia, Pre-Textos, 2006.

NOTAS SOBRE EL DISCURSO AMOROSO DE QUEVEDO DESDE LA *AGUDEZA Y ARTE DE INGENIO* DE GRACIÁN

Lía Schwartz

El estudio de la cultura literaria del siglo XVII, anticipada ya en algunos casos a partir de fines del XVI, exigió y exige la lectura de la importante obra de Baltasar Gracián, por un lado, de sus escritos filosóficos y *El Criticón*, en los que desarrolló su visión del mundo y su adhesión al neoestoicismo; por el otro, de su tratado sobre la retórica y las técnicas a utilizar para la construcción de conceptos, de agudezas. Estudiado en escuela y en universidad, sus textos adquirieron nuevas resonancias a partir del año 2001, es decir, desde los festejos de celebración del aniversario de su nacimiento. Se inició entonces el extenso período de reconsideración de su obra que habría aún de afectar la recepción de otros autores hoy llamados barrocos. Nuevas y excelentes ediciones de todo el corpus, de gran rigor filológico, dieron lugar a la publicación de otros tantos estudios con los que adquirieron renovado interés escritos como *El Héroe* y *El Discreto*, *El Criticón* y el tratado de la *Agudeza y arte de ingenio*, manual básico para reconstruir los códigos de la retórica practicada por Góngora, Quevedo y la mayoría de los autores del XVII. El interés actual por este manual nos ha permitido desarrollar otros modos de acercamiento a la poesía y a la prosa de Quevedo que son extensibles a sus contemporáneos.

Promotora intelectual de renovados enfoques historicistas, fue, y sigue siendo, Aurora Egido, docta hermeneuta, quien ha contribuido a ampliar nuestra visión del arte de ingenio del XVII con la sabiduría que la caracteriza. Sus numerosos y notables estudios interpretativos de los textos del autor de *El Criticón* han ejercido gran influencia sobre mis últimas publicaciones entre las que incluyo esta breve recontextualización de algunos textos poéticos de Quevedo, que ya había anotado para su inclusión en la antología publicada en 1998.[1]

Uno de sus trabajos significativos, que Egido incluyó en *Bodas de Arte e Ingenio* es el titulado «La *Agudeza* ante la mitología clásica». Como sabemos, los textos mitológicos fueron centrales para la construcción de los discursos poéticos al menos desde el siglo XVI.[2] Las

[1] Véase la colección de composiciones reunidas en Quevedo (ed. L. Schwartz e I. Arellano, 1998).

[2] Egido (2014*a*).

fuentes clásicas utilizadas desde el Renacimiento alternaban los repertorios que ofrecían las *Metamorfosis* de Ovidio, entre otros textos traducidos a lo largo del siglo XVI y la primera mitad del XVII, y la literatura griega y romana en todos sus géneros. Dependía, por supuesto, de los conocimientos de un escritor el limitarse a mencionar figuras descritas en los manuales mitológicos en boga en un período histórico determinado o aprovechar textos literarios para ampliar su conocimiento de la literatura clásica. Coincido, sin duda, con la interpretación de Egido, quien hace hincapié en que el tratado teórico que es la *Agudeza* giraba en torno a una auténtica revaloración de la cultura grecolatina, ya que Gracián quiso «demostrar que el arte de ingenio y la fragua de los conceptos tenían en ella su fundamento».[3] Góngora y Quevedo, asiduos lectores de los clásicos, cumplían plenamente con las declaraciones del autor de la *Agudeza.* Más aún, también creo que, no solo para Gracián sino para Quevedo, para Góngora y para otros autores barrocos, la selección de las fuentes a imitar dependía de las exigencias de «las circunstancias», es decir, de las formas literarias o discursivas en las que se incluían referencias mitológicas, ya que los *exempla* a mencionar variarían según se tratara de textos de «filosofía moral, historia o poesía» (Egido, 2014*a*: 107). En este artículo, pues, parto del tratado de Gracián para reconstruir la lectura o el significado de algunos poemas de Quevedo y aun para aclarar otras posibles opciones recomendadas por el autor de la *Agudeza*.

En efecto, los sonetos, canciones y silvas amorosas de Quevedo ofrecen amplio testimonio de sus lecturas de textos clásicos, de un amplio conocimiento de la poética y retórica grecolatina y de una obvia adhesión a los principios de producción textual que estaban en vigencia en los siglos áureos: la *imitatio*, en la modalidad de *contaminatio*, es decir, lo que se dio en llamar hace unas décadas las técnicas de la «imitación compuesta». Por un lado, la presencia de los «predecesores» de Quevedo, como hubiera dicho Borges, puede percibirse en citas directas de textos centrales del corpus petrarquista, de poemas compuestos por poetas líricos, Catulo, por dar un conocido ejemplo, o elegíacos romanos, Tibulo, Ovidio y Propercio, o por epigramáticos griegos y romanos, de la *Antología griega* a Marcial, por autores dramáticos como Séneca, cuyas ocho tragedias parece haber leído con fruición, o por autores cancioneriles; por el otro, su método consiste en incorporar a sus fuentes principales toda una red de alusiones a las *Metamorfosis* o a polianteas de la época destinadas a ser sentidas o identificadas por el lector culto a quien van dirigidos estos poemas. Conviene recordar, además, que la formación retórica de Quevedo se manifestó en la adhesión a los principios horacianos del *et delectare et prodesse*, ya que aun en su poesía amorosa pretende cumplir una doble función: por un lado, conmover al lector, por el otro, transmitir una lección ética. Por tanto, no sorprende que, para construir sus conceptos poéticos, Quevedo se apoyara en las categorías o *praedicamenta* aristotélicos; para describir a la amada y «celebrar su hermosura», compusiera retratos según los esquemas legados por las artes dialécticas y retóricas que abarcaban el elogio y la invectiva no-satírica; para describir los «afectos propios y comunes del

[3] Egido (2014*a*: 105-106). Véase asimismo el artículo de Laplana (2003), que cita.

amor», recurriera a las definiciones retóricas y se apoyara en *exempla* tópicos; para referirse a «particulares de famosos enamorados», se basara en la reelaboración del discurso mitológico y literario, también clásicos.[4] En otras palabras, que las lecturas entusiastas que, a partir de la Generación del 27, sustentaron el valor de Quevedo como «el más alto poeta del amor de la literatura española» parecen haber sido ya sustituidas por quienes prefieren estudiar su poesía amorosa a partir de la retórica vigente en la época y ello requiere su familiaridad con el tratado de la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián.[5]

LAS PENAS DEL AMANTE Y LOS TRABAJOS DE HÉRCULES

La presencia de Alcides / Heraclés / Hércules en la obra de Gracián ha sido ya ampliamente estudiada por Aurora Egido en todas sus manifestaciones: del *bivium* heraclida y la Y pitagórica a Heraclés, modelo de estoico y de virtud, símbolo de la buscada inmortalidad.[6] Poco podrá ya añadirse por el momento a su propuesta de interpretación de *El Criticón* en la que lo relaciona con la obra satírica de Quevedo en prosa, por ejemplo, con los *Sueños*, señalando afinidades y diferencias temáticas e ideológicas.[7] Desde la perspectiva de la poesía amorosa, por ejemplo la de Quevedo, subgénero poético que no parece haber practicado Gracián, en cambio, importa volver a examinar los recursos retóricos que codificó en su manual del estilo agudo, en el que se hallan definiciones pertinentes para reconstruir las técnicas compositivas de nuestros autores renacentistas y barrocos y entre ellos, el autor del *Canta sola a Lisi*.

En primer lugar, la convicción de que solo una persona culta lograría componer textos significativos. Quevedo poseía, sin duda, las cualidades de un buen escritor según lo exigía en los discursos LVIII de la *Agudeza*, titulados: «De la docta erudición y de las fuentes de que se saca» (pp. 760-774) y LIX: «De la ingeniosa aplicación y uso de la erudición noticiosa».[8] La primera frase del discurso LVIII resume ya su posición intelectual que se aplica sin duda a Quevedo:

[4] Es este el subtítulo de la «Musa Erato», que su editor, González de Salas, escogió para esta sección de la *princeps* de *El Parnaso* español publicada póstumamente en 1648 y que describió en los siguientes términos: «Canta poesías amorosas: esto es, celebración de hermosuras, afectos proprios y comunes del amor, y particulares también de famosos enamorados, donde el auctor tiene, con variedad, la mayor parte». Puede leerse ahora en la reproducción de los preliminares que la acompañaban en Quevedo (*Obra poética*, ed. J. M. Blecua, 1968: I, 115).

[5] *Cf.* Alonso (1981). Véase ya para otras perpectivas teóricas, Fernandez Mosquera (1999) y la edición de su *Poesía amorosa* de Rey y Alonso Veloso (2013).

[6] Egido enumera sus estudios a este propósito en la nota 9 de su discurso de aceptación de la RAE (2014*b*: 17); véanse asimismo sus trabajos recogidos en *La rosa del silencio* (Egido, 1996); en su edición de *El Discreto* (Egido, 1997: realce XXV); en *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián* (Egido, 2000); en las introducciones a la ed. facsímil de *El Criticón* (Egido, 2009); y en la colección ya citada (Egido, 2014*a*).

[7] Egido (2014*b*: 121 y ss.).

[8] Véanse estas citas en Gracián (*Obras completas*, ed. Luis Sánchez Laílla).

> Vívese con el entendimiento, y tanto se vive cuanto se sabe. Es la erudición, dice el Espíritu Santo, fuente del saber […] consiste en una universal noticia de dichos y de hechos, para ilustrar con ellos la materia de que se discurre, la doctrina que se declara.

Gracián declaraba desde el comienzo de este discurso, por otra parte, que para que la erudición fuera eficaz, esta debía ser oportuna:

> Especialmente se ha de atender a la ocasión y a sus circunstancias, de la materia, del lugar, de los oyentes; que la mayor prenda del que habla o escribe, del orador o historiador, es *el decir con seso*. El grave y erudito Séneca, de todo se vale, como se nota en sus substanciales obras, ya de la sentencia de un filósofo, ya de la de un poeta si se dedigna de ilustrar con el verso su enseñanza.

Quevedo, ávido lector de Séneca, filósofo, dramaturgo y autor de una famosa sátira menipea, el *Apocolocyntosis*, habría practicado su *imitatio* con auténtica convicción. Más aún, como señaló ya Aurora Egido, Gracián recomendaba que se recurriese a *exempla* de figuras mitológicas para construir conceptos. No sorprende por ello su presencia frecuente en textos poéticos quevedianos tanto amorosos, para describir al amante o a la amada, como satíricos o discursivos. Los motivos y figuras de un mito clásico que Quevedo desarrolló podían proceder de las *Metamorfosis*, de la poesía de Ovidio o de otros poetas elegíacos, ya que «las fuentes de la noticiosa erudición, donde han de acudir el gusto y el ingenio para ilustrar sus asuntos, son muchas y diferentes», pero su aplicación se regía según los preceptos consignados en la *Agudeza*.[9] En el capítulo LIX explicaba Gracián su funcionamiento:

> No basta la sabia y selecta erudición; requiérese la más ingeniosa y necesaria, que es la acertada aplicación della. Puede reducirse a especie de agudeza y de las más importantes; pertenece a las de careo, porque se forma la correlación y se ajusta entre el sujeto o materia de que se trata y la historia, suceso o dicho que se aplica.

En párrafos posteriores, sin embargo, aclara Gracián que la relación podía establecerse aun entre objetos que no eran semejantes:

> Pero así como se aplica la erudición por conformidad y semejanza, así al contrario, por la contrariedad y desemejanza. Es el ingenio anfibio: está siempre a las dos vertientes de conveniencia y desconveniencia.

«Hacer el careo» era pues la búsqueda de correlación entre dos términos, es decir, del fundamento o razón que permitía a un autor relacionar a un individuo de su presente con un héroe mitológico. Para demostrar su eficacia Gracián cita un soneto de Lupercio Leonardo de Argensola, en el que consolaba a un gran «señor de España» de los trabajos ocasionados «por tener madrastra», recordándole precisamente el caso de Alcides mientras le exhortaba a desarrollar un valor semejante:

[9] Traté ya alguna de estas cuestiones en dos artículos previos: Schwartz (1992 y 2003).

Al hijo fuerte del mayor planeta,
que al cielo y a los dioses fue coluna
sierpes le acometieron en la cuna,
y llamas lo apuraron en Oeta;
y hasta llegar a la región quieta,
su madrastra le fue tan importuna,
que no pudo del techo vez alguna,
colgar la maza en ocio o la saeta.
Pero viendo la misma que los dioses
le daban con aplauso eterno asiento,
depuso la venganza y aprobolo.
Así yo espero un tiempo en que reposes
que pues concurren tantos a un intento,
no podrá contrastarlos uno solo. (*Agudeza*, p. 765)

Argensola también se basó en una fuente mitográfica clásica que había transmitido los conocidos componentes del mito, que no aparece aquí identificada. Según el relato tradicional de este mito, Hércules, hijo de Júpiter y Alcmene, tuvo que sufrir ya en la cuna que lo atacaran serpientes enviadas por Juno para vengarse de la conducta de su marido, siempre envuelto en incesantes amoríos. El niño, que había nacido con mucha fuerza, logró aplastarlas pero no pudo librarse ya adulto de los famosos doce trabajos también concertados por su «madrastra», como había dicho Lupercio de modo un tanto anacrónico, que lo obligaron a luchar constantemente con su maza y sus saetas. Hércules resultó envenenado involuntariamente por Deianira, su segunda mujer, quien no estaba al tanto de que la túnica del centauro Neso que le había enviado para reconquistarlo estaba también empapada en el veneno de la hidra que lo condujo al suicidio. Al no poder soportar el dolor que le había ocasionado, Hércules se inmoló arrojándose a la pira encendida sobre la que sacrificaba a los dioses. Su padre, Júpiter, decide por ello deificarlo por su *virtus*, por su valor, y, por ello, lo hace inmortal.

Lupercio se refirió a este conocido relato mitológico en el poema citado, con el que quiso, decía Gracián, consolar a un amigo, pero el *caso* de Hércules se aplicó en algunos poemas amorosos de la época a modo de correlación metafórica para describir el sufrimiento de un amante que no halló, ni hallaría, correspondencia. Un texto de Quevedo que incluyó en su minicancionero petrarquista, *Canta sola a Lisi*, así lo demuestra. Se trata del soneto que lleva el número 452 en las ediciones de Blecua (1968) y 114 en la antología de Schwartz y Arellano (1998), a cuyas notas a pie de página y notas complementarias remito para más detalles:[10]

Si el cuerpo reluciente que en Oeta
se desnudó, en ceniza desatado

[10] Véase Quevedo (ed. Schwartz y Arellano, 1998: 186 y ss., y además, las correspondientes notas complementarias).

Hércules, y de celos fulminado
(ansí lo quiso Amor), murió cometa,
  le volviera a habitar aquella inquieta
alma que dejó el mundo descansado
de monstros y portentos, y el osado
brazo armaran la clava y la saeta,
  solo en mi corazón hallara fieras
que todos sus trabajos renovaran,
leones y centauros y quimeras.
  El Non Plus Ultra suyo restauraran
sus dos columnas, si en tus dos esferas,
Lisi, el fin de las luces señalaran.

Se relacionan en este soneto los trabajos de Hércules con las penas del amante, condenado a sufrir la falta de reciprocidad de la amada, condición característica de esta según el código de la poesía petrarquista, más tarde vinculada a la visión neoplatónica que integraron al *Canzoniere* los poetas italianos del siglo XVI, ya que es evidente que Petrarca mismo no pudo haber leído en su época la traducción del *Symposium* que realizó Marsilio Ficino a fines del XV ni el manual que compuso posteriormente, el *De amore,* que tuvo gran difusión en el siglo XVI. Las dos fuentes principales en las que se basó Quevedo procedían de las *Metamorfosis* de Ovidio (IX, 134-272) y de la tragedia *Hercules Oetaeus* de Séneca. Asiduo lector de los escritos neoestoicos de Séneca, lo fue también de sus tragedias y, en este caso, de la que recreaba el final de la vida de un famoso héroe, convertido en símbolo neoestoico y deificado *post mortem* por Júpiter.

Según el mito clásico, Hércules se inmoló en Oeta o Eta, que es una cadena de montañas al sur de Tesalia, y ello explica el título de esta tragedia. Así se describía en el texto de Séneca que leyó Quevedo la escena de la muerte del héroe, cuando este aparece vestido con la túnica que le había enviado Deianira, empapada en el veneno del centauro Neso. *Con el cuerpo reluciente*, escribió Quevedo, imitando el texto de Séneca, en el que se lee *fulgens*: Hércules aparecía ya sin la piel de león, la clava y el carcaj, y dispuesto a llevar a cabo el sacrificio a Júpiter que se había propuesto:[11]

Ut stetit ad aras omne uotium pecus
totumque tauris gemuit auratis nemusm
spolium leonis sordidum tabo exuit
posuitque clauae pondus et pharetra graui
laxauit umeros. Veste tum *fulgens* tua,
cana reuinctus populo horrentem comam
succendit aras: «Accipe has» inquit «focis
non false messis genitor: […] (vv. 784-792)

[11] *Cf. Hercules Oetaeus*, en Séneca (ed. 1961: II, 131-211).

En cuanto al uso del verbo *desnudar*, Quevedo podría recrear un verso de Ovidio, en el que se decía que, por efecto del veneno, la túnica se había adherido al cuerpo de Hércules; por ello, si intentaba quitársela, se le desgarraba la piel:

> Nec mora, letiferam conatur scindere vestem;
> qua trahitur, trahit ille cutem:[12] (IX, vv. 166-167)

Sin embargo, el motivo también es recreado por Séneca en el contexto del encuentro del personaje con su madre Alcmena. Hércules inicia el sacrificio a su padre, Júpiter, cuando entra Alcmena, desolada, en su busca. Esta importante escena se desarrolla a partir del v. 1337. «Herculem spectas quidem, / mater;» y Alcmena pregunta quién pudo haberle vencido: «Victor Herculeus quis est?». Su respuesta es directa: «Soy víctima de la perfidia de mi mujer…, quien me envió la túnica empapada en un veneno».

Quevedo recurrirá a Ovidio para describir la apoteosis de Hércules, pero juega con el texto de Séneca, quien sin duda la incluyó en esta tragedia:[13]

> Quem pater omnipotens inter caua nubila raptum
> quadriiugo curru radiantibus intulit astris. (*Metamorfosis,* IX, 170-172).

Lo importante, a mi modo de ver, es reconocer el entrecruzamiento de versos de Ovidio y de la tragedia de Séneca, método que Quevedo practica en otros casos con objetivos que parecen reconocibles. También me importa añadir, en este comentario, que la particular estructura gramatical de los cuartetos de este soneto podría interpretarse como intento de imitación de la sintaxis latina y algo semejante podría decirse de su uso del hipérbaton en el poema. Ahora bien, los cuartetos funcionan como prótasis de un período hipotético obviamente irreal, pero se explica así el motivo de la relación establecida entre Hércules y el sufrido amante de la inalcanzable Lisis. La frase *solo en mi corazón hallara fieras* es traducción de la que Séneca atribuyó a Deianira al describir cómo se sintió cuando tuvo noticia de otro amor de Hércules: *omnes in isto pectore invenies feras / quas timeat* (vv. 269-270). Quevedo amplificaría aún la metáfora senequiana añadiendo los *leones, centauros y quimeras*, animales salvajes y mitológicos con los que tuvo que luchar Hércules y que ahora, por obra de una feliz metáfora, aparecen instalados en el corazón del amante, torturado por la furia de la pasión, corazón que en otros magníficos poemas se había visto como *reino del espanto*. Concluye entonces el soneto con otro período hipotético, también irreal, con el que se estructura el último terceto.

[12] Ovidio (ed. 1977).

[13] Solo he citado en este artículo estos pasajes básicos, pero en las notas de la edición, a las que remito, se analizan otros detalles. Véase, asimismo, la interpretación de Smith (1987: 145 y ss.).

FUENTES POÉTICAS DE UNA AGUDEZA

Quevedo no fue el inventor de la relación establecida entre los famosos trabajos de Alcides y los sufrimientos del amante pero recreó con eficacia la correlación que podía establecerse entre ambos sujetos. En verdad, algún ejemplo podría citarse como precedente semántico de esta relación, por ejemplo, el uso del sintagma *los trabajos de Hércules* en función de una hipérbole latina bastante conocida. Uno de sus poetas elegíacos preferidos, Propercio, compuso un poema sobre o contra las mujeres «livianas» que vivían en Roma y que exigían recompensas a sus amantes para los «trabajos» encargados a sus criados. Se lee así en dos versos de la elegía II, 23, 7-8:

> deinde, ubi pertuleris, quos dicit fama labores
> Herculis, ut scribat 'Muneris ecquid habes ?'[14]

Y en la elegía II, 24, 33-34:

> At me non aetas mutabit tota Sibyllae,
> non labor Alcidae, non niger ille diae.[15]

En paralelo, conviene recordar otra de sus elegías, la I, 13, 23-24, en la que Propercio afirma que Hércules, ya dios y en el cielo, desarrolló un intenso amor por Hebe. Se ha dicho, por ello, que esta analogía puede haber dado lugar a la relación establecida entre el fuego de la pira y el fuego del amor en el Renacimiento:

> nec sic caelestem flagrans amor Herculis Heben
> sensit in Oetaeis gaudia prima iugis.[16]

No sería imposible hallar otras instancias en textos de autores griegos y romanos. Con todo, un precedente inmediato es el que ofrecían poemas de Fernando de Herrera y las notas compuestas para unos versos de Garcilaso en sus *Anotaciones*, que Quevedo, nombrado por Cervantes en su *Viaje del Parnaso*, sin duda había estudiado, según lo alaba en la *Adjunta.*

Este es el caso del soneto LIII de Herrera publicado en la edición de *Versos*, en el que recrea el *topos* estudiado:[17]

[14] *Cf.* Propercio (ed. 1984: 23-24): «Luego, cuando él ha soportado los trabajos que dicen de Hércules, ella escribe: "Tienes algún regalo?"» (vv. 7-8).

[15] *Cf.* Propercio (ed. 1984: 23-24): «Mas a mí no me hará cambiar ni la vida entera de la Sibila, ni los trabajos de Alcides, ni siquiera aquel día fatal» (vv. 33-34).

[16] *Cf.* Propercio (ed. 1984: 13): «ni así el encendido amor de Hércules por la celeste Hebe experimentó los primeros goces en las cumbres del Eta» (vv. 23-24); *cf.* asimismo la nota de los editores: «En las cumbres del Eta, Hércules fue quemado sobre una pira, cuando se sintió mortalmente envuelto en la túnica de Neso. Después fue admitido a las nupcias de Hebe, hija de Júpiter y Juno, y recibido en el Olimpo, comenzando su vida celestial entre los inmortales».

[17] *Cf.* Herrera (ed. 2006: 692).

Ardió en las llamas d'Eta Alcides fiero,
que desdeñó, el valor nunca vencido
de su inmortal espíritu encendido,
quedar mortal, sugeto al común fuero.
Tal yo, qu'en la serena lumbre muero
de mi Estrella inflamado, aunq'el perdido,
dolor me trae, mísero, rendido,
eterno en su vigor vivir espero.
Mas ¡cuánto desigual es nuestra suerte,
qu'el veneno acabó su fuerte pecho,
i d'el error nació su grande gloria;
pero mi Luz no se preció en mi muerte;
i yo, en sus rayos vivo incendio hecho,
perpetua ofresco al tiempo esta memoria.

Aunque antecedente del poema de Quevedo, se observan diferencias en el tratamiento figurado del mito de Hércules que escogió Herrera. Ello no implica que sus *Anotaciones* no ejercieran una fundamental influencia al valorar como fuentes las tragedias de Séneca, y en este caso, el relato que ofrecía en su *Hercules Oetaeus.* En la anotación desarrollada para contextualizar el sentido que tenía el fuego de Hércules en la elegía I de Garcilaso, v. 253, poema que este dedicaría al duque de Alba «en la muerte de su hermano Bernaldino de Toledo», dice Herrera lo siguiente:[18]

> El fuego de Ércules, que después de la muerte quedó divino i immortal, es aquel santo fuego que destruye i consume en las almas todo lo que ai de mortal i vivifica y haze hermosa aquella parte celeste que primero estava mortificada i sepultada del sentido, como dize el Conde Baltasar Castellón en el *Libro 4.* I este fuego es el amor de la belleza divina.

Quevedo, como los poetas que se desarrollaron artísticamente después de 1580, fecha de la publicación de las *Anotaciones* de Herrera, fue lector atento de esta obra a pesar de las controversias en las que se vio envuelto por diversos motivos, algunos políticos. Lo cierto es que esta obra filológica de Herrera funcionó como una autorizada poética hasta que Gracián codificara en su *Agudeza y arte de ingenio* los principios que guiaron el desarrollo del arte barroco.

[18] Herrera (ed. 2001: 610-611 y ss.).

DE SIERPES, AMADAS Y OPUESTAS INTERPRETACIONES DE LOS SÍMBOLOS

Fue característico, aunque, sin duda, no privativo, de un autor del siglo XVII, Quevedo en este caso, centrar la escritura poética en el juego intertextual de textos clásicos y petrarquistas y aún más, añadir en algunos poemas a este entramado de citas, juegos interdiscursivos de textos literarios y científicos o históricos diversos. Lo observamos, otra vez, en un soneto transmitido solamente en los impresos del *Parnaso*, del que no nos ha llegado ningún manuscrito, que no anotó González de Salas y que tampoco puede fecharse con exactitud. Es el soneto 464 (Quevedo, 1968), que lleva el epígrafe *Exhorta a Lisi a efectos semejantes de la víbora*:[19]

Esta víbora ardiente, que enlazada,
peligros anudó de nuestra vida,
lúbrica muerte en círculos torcida,
arco que se vibró, flecha animada,
hoy, de médica mano desatada,
la que en sedienta arena fue temida,
su diente contradice y la herida
que ardiente derramó, cura templada.
Pues tus ojos también con muerte hermosa
miran, Lisi, al rendido pecho mío,
templa tal vez su fuerza venenosa;
desmiente tu veneno ardiente y frío;
aprende de una sierpe ponzoñosa,
que no es menos dañoso tu desvío.

En el *Canzoniere* de Petrarca y en la obra de los petrarquistas italianos y españoles aparecen no pocas veces metáforas que relacionan un sujeto humano con animales a partir de rasgos semánticos comunes. Muchas de estas figuras se apoyan en imágenes frecuentes en los bestiarios antiguos, medievales y renacentistas, entre las que ocupó una posición obviamente importante la serpiente, el áspid o la víbora, también central en la tradición bíblica.[20] Ahora bien, como era también corriente en el pensamiento simbólico, la figura del ofidio podía ser interpretada positiva o negativamente; causante de muerte, del veneno se sacaba, sin embargo, el antídoto o triaca que lo eliminaba, y así lo indicaba ya Covarrubias, *s. v. triaca*: «es un medicamento eficacíssimo compuesto de muchos simples, y lo que es de admirar los más dellos venenosos, que remedia a los que están emponçoñados con qualquier género de veneno». El dato aparece comentado en algunas polianteas del siglo XVI, la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, por ejemplo, prueba de que la noticia científica había gozado de amplia divulgación.[21]

[19] Corresponde al núm. 126 de la antología anotada de Schwartz y Arellano (1998: 211-212).

[20] Sobre otra variante de los motivos de la víbora, *cf.* Egido (1994).

[21] *Cf.* Mexía (ed. 2003: 596-600): «La víbora es un género de serpiente o culebra… de los ponzoñosos que Dios crió, porque una picadura muy pequeña mata los hombres. Pero, como el sumo saber de Dios no hizo cosa sin provecho, con

Ahora bien, en los textos poéticos de Petrarca y de los petrarquistas la serpiente se presenta en varias manifestaciones. Por un lado, encontramos variaciones de la tópica frase virgiliana, «latet anguis in herbis», aplicada a la descripción del peligro que acecha escondido. Por el otro, representa al amor eterno en la figura del círculo del *ouroboros*, y así la reencontramos en el emblema «Amor aeternus» de Vaenius. Al mismo tiempo, es frecuente comparar a la amada, u otros afectos del ánimo, con serpientes. Pilar Manero ya recogió unos versos de Girolamo Mentouato, en los que se la llama «empia serpe crudel»; Francisco de Aldana designa metafóricamente a la amada como «sierpe» y «tigre», a la vez; Luis Barahona de Soto, como «áspide terrible».[22] Paul Julian Smith, por su parte, recuerda que la metáfora *amada = sierpe* es frecuente en *La Lira* de Giambattista Marino, autor en quien, como lo ha demostrado, se inspira frecuentemente Quevedo para componer su poesía amorosa.[23]

El punto de partida de este soneto quevediano, por tanto, es la recreación de una metáfora tópica petrarquista: la crueldad de la amada desdeñosa permite compararla a una víbora. Si la amada es sierpe y mata con la vista —no hace falta insistir, creo, en la función que tenían los ojos en la filografía neoplatónica, tópico recogido en toda la poesía amorosa de contexto petrarquista, de Garcilaso a Lope de Vega y Quevedo y también registrado en la colección de Vaenius—, puede pedírsele que aprenda de la víbora a morigerar su crueldad, es decir, su veneno, reconsiderando el daño que ocasiona al amante con su *desvío* ('ceño, desapego'). Los tercetos, pues, desarrollan el pedido tripartito del amante —*templa, desmiente, aprende*— representado este por sinécdoque con la frase *al rendido pecho mío,* en recuerdo de unos famosos versos del soneto II de Garcilaso.[24] El veneno amoroso, como el de la víbora, resulta descrito mediante dos opuestos semánticos: es *ardiente*, como el efecto que causa, y *frío*, como el ofidio que lo produce. Este juego de opuestos parecería resumir, en el plano retórico, sus rasgos antitéticos presentados en los cuartetos: el veneno mata y cura.

En efecto, el *exemplum* de la sierpe ponzoñosa es el que se ofrece a la amada, *sierpe* metafórica, por su crueldad, y porque mata figuradamente al amante, según la tradición poética y filográfica. Quevedo escoge para el primer verso la figura de *evidentia*: la voz que enuncia el soneto, mediante un deíctico, señala la presencia del objeto (*Esta víbora ardiente*), recreando, así, la estructura escogida por Giambattista Marino para el soneto que Quevedo leyó e imita en algunas imágenes:

Questa, dele cui polpe opra vitale
Compon medica man, Vipera ardente

toda su malicia y ponzoña, se aprovechan los hombres della para algunas medicinas y enfermedades… *De manera que viva, mata; y muerta, sana…*» (III, cap. 11).

[22] *Cf.* Manero Sorolla (1990); para otros ejemplos véase Quevedo (ed. 1998: 211).

[23] *Cf.* Smith (1987: 137).

[24] *Cf.* Garcilaso de la Vega (ed. 1995), soneto II, vv. 7-8: «para que solo en mí fuese probado / cuándo corta una espada en un rendido».

Per le Libiche vie volò sovente
Animatta saetta, e vivo strale.
Ma se più d'una piaga aspra, e mortale
Aperse già col velenoso dente,
Fatta or nova d'Achille hasta pungente
Porta schermo al velen, salute al male
Quì lo sguardo crudel talhor girate
O voi che vaghe sol del'altrui sangue
Sempre sempre ferite, e non sanate.
E siavi almen, di chi trafitto langue
ad imparar pieta, Donne spietate,
Nela scola d'Amor maestro un'Angue.[25]

En efecto, la metáfora, en aposición al lexema *víbora*, que la compara con una flecha (*flecha animada*), transcribe el sintagma de Marino: *animata saetta*. Del mismo modo, cuando el texto quevediano ofrece: *la que en sedienta arena fue temida, / su diente contradice*, nos encontramos con otra recreación del texto de Marino: *nel velenoso dente*. Mediante una hipálage, el adjetivo *sedienta* modifica *arena*, y *diente*, por sinécdoque que recrea la de su fuente, se refiere a *víbora*, ya que, según explicaban los diccionarios, *Autoridades*, por ejemplo, «(la víbora tenía el veneno) dentro de unas vejiguillas muy sutiles, con que tiene cubiertos cuatro dientes o colmillos… con los cuales hiere».

Sin embargo, a la hora de describir figuradamente esta víbora, que es *ardiente* por hipálage, ya que se decía que el efecto del veneno era causar calor, parece imponérsele a Quevedo el recuerdo de otras serpientes que proceden de la obra de dos de sus autores favoritos: Ovidio y Lucano. De las *Metamorfosis*, III, 41-42, escoge una sección que describe al enorme ofidio que mató Cadmo en Boecia:

Ille uolubilibus squamosos nexibus orbes
Torquet et inmensos saltu sinuator in arcus;[26]

Estos versos parecen generar la metáfora quevediana: *arcó que se vibró*, 'que se movió'. En cambio, el concepto metafórico que hace ver a la víbora como *lúbrica muerte en círculos torcida*, puede haber resultado del entrecruzamiento de la cita de Ovidio y de la descripción de la serpiente *iaculus* en el catálogo que ofrecía Lucano, en su *Farsalia*, IX, 822-823:

Ecce procul saeuus sterilis se robore trunci
torsit et immisit (iaculum uocat Africa) serpens
perque caput Pauli transactaque tempora fugit.

[25] Pertenece a los «Capricci» del libro III de *La Lira*, y fue señalado ya por Smith (1987: 137), quien cita el poema de Marino.

[26] Ovidio (ed. 1977: 70).

La víbora es, por hipálage, *muerte*, ya que la produce. Quevedo le aplica, sin embargo, el latinismo *lúbrica*, 'resbalosa', que solo podría combinarse con su designación literal. Finalmente, el sintagma *muerte torcida en círculos*, combina, nuevamente, abstractos y concretos, recogiendo en *torcida en círculos* la imagen visual que, tanto Ovidio como Lucano, centraban en el verbo *torqueo* para redescribir los movimientos del cuerpo del reptil.

Estos sonetos del *Canta sola a Lisi* cifran, creo, lo que constituía, generalmente, el proceso de producción textual de un poema en la literatura renacentista y barroca. Las prácticas retóricas que describió cuidadosamente Baltasar Gracián enseñaban a ensamblar citas y alusiones, que el nuevo poeta imitaba en su enunciado, combinándolas, como la abeja que liba en muchas flores —decía Bartolomé Leonardo de Argensola—, escuchando hablar a los predecesores de un género escogido, que iban guiando su paso. Seleccionaba del repertorio de *topoi* aquellos con los que se había identificado por sentirlos cercanos ideológicamente, o porque los consideraba condición necesaria para expresarse en la *voz* que había decidido construir. Lo auxiliaban en el ensamblaje de conceptos los principios lógicos, dialécticos, o retóricos, en los que había sido socializado desde temprana edad. Creía expresarse cuando encontraba la manera de emular o superar a sus modelos y probablemente veía en ello una confirmación de su individualidad. A esta conclusión llega, al menos, quien se acerca a la poesía de los siglos áureos desde una perspectiva historicista, quien se interesa por reconstruir el imaginario de una época ya lejana, quien se pregunta por la visión de los juegos del amor que nos legaron nuestros clásicos y quien considera que solo el Romanticismo logró poner un paréntesis a la poética de la *imitatio*, que había sido también constitutiva de las prácticas retóricas de Grecia y Roma y que parecería volver a manifestarse, aunque con otras características, en la literatura moderna y posmoderna.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Dámaso (1981), «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 497-580.

Egido, Aurora (1994), «Las serpientes entrelazadas en un soneto de Lope de Vega», en Francis Cerdan, ed., *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*), I, 361-374.

Egido, Aurora (1996), *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza.

Egido, Aurora (2000), *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia.

Egido, Aurora (2014*a*), «La *Agudeza* ante la mitología clásica», en *Bodas de Arte e Ingenio. Estudios sobre Gracián*, Barcelona, Acantilado, 105-143.

Egido, Aurora (2014*b*), *La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián*, Madrid, RAE.

Fernández Mosquera, Santiago (1999), *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*, Madrid, Gredos.

Gracián, Baltasar, *El Discreto*, ed. A. Egido, Madrid, Alianza, 1997.

Gracián, Baltasar, *Obras completas*, ed. Luis Sánchez Laílla, introd. Aurora Egido, Madrid, Espasa-Calpe (Biblioteca de Literatura Universal), 2001.

Gracián, Baltasar, *El Criticón*, ed. facsímil con estudios preliminares de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón-Institución «Fernando el Católico», 2009, 3 vols.

Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

Herrera, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 2006.

Laplana, José Enrique (2003), en A. Egido, F. Gil Encabo y J. E. Laplana, eds., «Arte de erudición», en *Congreso Internacional Baltasar Gracián: Pensamiento y erudición*, Zaragoza, Gobierno de Aragón-Institución «Fernando el Católico», I, 257-287.

Manero Sorolla, Pilar (1990), *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU.

Mexía, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 2003.

Ovidio, *Metamorphoses*, ed. Frank Justus Miller, London-Cambridge, William Heinemann, 1977, 2 vols.

Propercio, *Elegías*, eds. Antonio Tovar y María A. Belfiore Mártire, Madrid, CSIC, 1984.

Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1968.

Quevedo, Francisco de, *Un Heráclito Cristiano, Canta solo a Lisi y otros poemas*, eds. Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998.

Quevedo, Francisco de, *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi. (Erato: Sección segunda)*, eds. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona, EUNSA, 2013.

Schwartz, Lía (1992), «De la erudición noticiosa. El mito de Acteón en la poesía áurea», en Antonio Vilanova, ed., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 551-561.

Schwartz, Lía (2003), «Gracián y los cánones», en A. Egido, F. Gil Encabo y J. E. Laplana, eds., *Congreso Internacional Baltasar Gracián: Pensamiento y erudición*, Zaragoza, Gobierno de Aragón-Institución «Fernando el Católico», I, 551-561.

Séneca, *Tragédies*, ed. Léon Herrmann, París, «Les Belles Lettres», 1961.

Smith, Paul Julian (1987), *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric*, London, The Modern Humanities Research Association.

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

«LA RAZÓN
ES AURORA».
ESTUDIOS EN HOMENAJE
A LA PROFESORA
AURORA EGIDO

LUZÁN
Y EL SIGLO
DE LAS LUCES

ENTRE LOS SIGLOS DE ORO Y LAS LUCES. REFORMA Y TRANSFERENCIA CULTURAL ENTRE ALEMANIA Y ESPAÑA

Dietrich Briesemeister

Los trances de las relaciones culturales entre los territorios germanófonos y España durante la primera modernidad quedan marcados por una serie de cesuras políticas y religiosas: la designación del duque borgoñón Carlos como sucesor del rey Fernando el Católico (1516) y emperador del Sacro Imperio, la Reforma (desde 1518 con fraccionamientos políticos y confesionales reforzados por el contraproyecto del Concilio Tridentino) y una serie de contiendas bélicas europeas que culminan con la guerra de los Treinta Años (1618-1648). En estos momentos de cruce conflictivo la transmisión del legado cultural hispano hace virajes inopinados que producen nuevas interferencias más allá de las divisiones ideológicas o luchas de poder.

El ámbito religioso ofrece ejemplos de contactos con el fondo espiritual hispano en la era confesional a pesar de las restricciones mantenidas por el reglamento jurídico «*Cuius regio, eius religio*» que otorga al soberano de un territorio la autoridad sobre la confesión religiosa de los súbditos. Aun así se difunden ampliamente traducciones alemanas de la *Imitatio Christi*. En 1531 el reformador luterano-espiritualista Caspar Schwenckfeld remodeló el famoso manual tardomedieval de la *devotio* moderna. Sebastián Castellio, que había denunciado la muerte de Miguel Servet en la hoguera (1553) por orden de Calvino, redactó la versión latina de *De imitando Christo contemnendisque mundi vanitates* (Basilea, 1563). En Zúrich el zwingliano Leo Jud presentó su versión alemana de la *Nachvolgung Christi* (1539) suprimiendo pasajes sobre la misa, la veneración de los santos, el Purgatorio y el monacato.

En la estela de la *devotio* moderna, el *Exercitatorium vitae spiritualis* (1500) del benedictino montserratense García Jiménez de Cisneros alcanzó difusión en Baviera y Austria entre 1591 y la primera mitad del siglo XVII, un indicio de ciertas corrientes de espiritualidad intimista. En medio de los altercados eclesiásticos, otro libro devoto catalán, el *Spill de la vida religiosa* (Barcelona, 1515; la versión castellana lleva el título de *El desseoso*, Toledo, 1536, con texto ampliado en Burgos, 1554 y Salamanca, 1580) llegó a territorios alemanes, quedando desconocida su autoría y procedencia. Hoy día se atribuye al jerónimo Miguel de Comalada. El diálogo entre un ermitaño peregrino y un pastor expone en

forma novelada y alegorizante la búsqueda del amor divino y la subida al monte de la perfección por las tres vías purgativa, iluminativa y perfectiva. El cartujo Laurentius Surius de Colonia llegó a conocer el texto probablemente a través de sus contactos con los vecinos Países Bajos y dio a la imprenta su versión latina bajo el título de *Compendium verae salutis* (Colonia, 1553). Al año siguiente Arnoldus van der Meer editó otra traducción latina en Lovaina (*Desyderius, sive expedita ad divinum amorem via*) desencadenando una oleada de versiones al danés, francés, gaélico, inglés, italiano, neerlandés, polaco, portugués y alemán con numerosas reimpresiones hasta muy entrado el siglo XVIII. El nombre del peregrino Desiderius / Deseoso se traduce por «Begierer» o se recurre al título *Schatz der gottbegierigen Seelen* para impresos. La obra se divulgó no solo en territorios católicos como Baviera o Colonia, sino también en núcleos protestantes como Hamburgo o Altdorf, entonces sede de una universidad. En comunidades cristianas subsistía el anhelo por una espiritualidad de los disensos doctrinales y la militancia confesional. En la dedictoria de la versión alemana del *Deseoso* (firmada en la Ciudad Imperial Libre de Augsburgo en 1551, pero dada a la imprenta en Dillingen en 1559, cuatro años después del tratado de la Paz de Religiones y casi treinta después de la Confesión de Augsburgo), el canónigo de Amberes Justus Blanckwalt desea que el libro sirva para «baide partheyen nemlich die alten Catholischen und die andern, die layder in zwantzig spaltung des glaubens seind», en seguir el mensaje del Evangelio. Desde 1551 Dillingen albergó una universidad con la misión de propagar la escolástica postridentina regentada por catedráticos prominentes como Pedro de Soto, Gregorio de Valencia y Martín de Olave, un compañero de san Ignacio. En 1563 la Compañía de Jesús se encargó de la docencia académica. Los jesuitas eran el blanco de críticas, sospechas y calumnias en relación con su predominio en la cura pastoral, la educación y el mundo académico. Goethe puso en labios de Mefistófeles la asociación del escolasticismo con las «botas españolas», el temido instrumento de tortura aplicado también en Alemania hasta fines del siglo XVIII. Por otra parte, se difundieron los conocimientos sobre el Nuevo Mundo en la Europa central a través de los relatos jesuíticos. La *Ratio studiorum* (1586) y el libro *De sapiente fructuoso* de Juan Bonifacio prometían a los jóvenes la «*literata virtus*». Del lado humanista-protestante sigue funcionando el currículo implantado por Philipp Melanchthon. Y entre ambos queda presente Juan Luis Vives con su proyecto renovador.

A mediados del siglo XVII surgió en el ámbito del protestantismo el movimiento del pietismo como una segunda reforma y como una tentativa de vivir el verdadero cristianismo. Este planteamiento causó nuevos conflictos y experiencias espirituales. El título de la obra clave *Pia Desideria oder Hertzliches Verlangen nah Gottgefälliger Besserung der wahren Evangelischen Kirchen* (Frankfurt, 1675; versión latina en 1678) de Philipp Jakob Spener acoge los anhelos de Desiderius, y con el mismo título de *Pia Desideria* había publicado anteriormente su libro de emblemas el jesuita Hermann Hugo, que contó con numerosas ediciones alemanas y latinas desde 1627. En este ambiente de efusiones piadosas intervienen dos referencias hispánicas: a la mística —sospechada, en cambio, por ciertos guardianes de la fe católica— y

a Miguel de Molinos con su tratado *Guía espiritual*. A través de traducciones latinas y alemanas obras ascéticas y místicas auriseculares ganan ascendencia no solo sobre católicos y protestantes, sino que influyen también en la literatura barroca, especialmente en Silesia con una mayoría protestante bajo el reinado habsburgués. La traducción latina («*fideliter et stylo mysticorum conformiter*») *Manuductio spiritualis una cum tractatu de quotidiana communione* (Leipzig, 1687) se debe al erudito August Hermann Francke de Halle, centro del pietismo y de la Ilustración académica, cuando la Inquisición romana ya había condenado a Miguel de Molinos a cadena perpetua. Posteriormente, la acusación de 68 proposiciones heréticas resultó infundada según el fallo de teólogos católicos. El sacerdote se basa en las experiencias de santa Teresa de Ávila y san Juan de la Cruz divulgadas al mismo tiempo en numerosas ediciones latinas o alemanas de sus obras y vidas hagiográficas. Gottfried Arnold, un prominente teólogo pietista, hizo la versión alemana, cuyo título explica con todo detalle la intención de la obra: *Geistlicher Wegweiser, die Seele von den sinnlichen Dingen abzuziehen und durch den innerlichen Weg zu der vollkommenen Beschauung und zum innerlichen Frieden zu führen* (Frankfurt, 1699). En su *Unparteyische Kirchen- und Ketzer-Historie* (Frankfurt, 1699-1700), Arnold presenta a Miguel Servet como prototipo para demostrar la incompatibilidad entre experiencias espirituales y la dogmática reinante. El pietismo constituye el movimiento devoto más importante del protestantismo luterano, con diferentes agrupaciones en busca de un nuevo modo de piedad frente a la religiosidad institucionalizada, provocando también violentas reacciones en el seno eclesiástico. Del lado católico se mantiene viva la demanda de obras de san Juan de la Cruz, santa Teresa y María Jesús de Ágreda hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

Es notable que los estudios historiográficos interconfesionales nazcan en algunas regiones y centros académicos protestantes. Julio, duque de Braunschweig-Wolfenbüttel y gran entusiasta de Juan Luis Vives, fundó en 1576 la primera universidad protestante en el norte de Alemania. En 1727 Heinrich von Allwoerden se doctoró en Helmstedt bajo la tutoría de Johann Lorenz Mosheim con una tesis sobre Miguel Servet. Mosheim añadió *Neue Nachrichten von dem berühmten spanischen Arzte Michael Serveto* (Helmstedt, 1750), y ya antes había publicado el *Versuch einer unpartheiischen und gründlichen Ketzergeschichte* (1746), una obra fundacional de la historiografía eclesiástica dieciochista que cuadra con el discurso sobre la tolerancia. En la vecina Universidad de Göttingen se despliegan los estudios sobre historia y literatura españolas sobre la base de un rico fondo de libros. Entre los primeros trabajos destacan la *Commentatio de vestigiis Lutheranismi in Hispania* de Anton Friedrich Büsching (1755) y una versión alemana ampliada de *Los orígenes de la poesía castellana* de Luis José Velázquez de Velasco. Es el primer cuadro de conjunto disponible en la Europa central de lengua alemana (1769) al inicio del redescubrimiento de las letras hispánicas con Góngora, Calderón y Cervantes.

Ampliando el panorama del intercambio piadoso más allá de la omnipresencia de Antonio de Guevara y Luis de Granada, resaltan algunos jesuitas. Entre ellos se distingue

Juan Eusebio Nieremberg y Ottin, nacido en Madrid de padre tirolés y madre alemana. Combinando la erudición enciclopédica con la piedad, sus obras proliferan en versiones latinas o alemanas. Su impacto sobre la espiritualidad en el período de transición entre el Barroco y la Ilustración se prolonga hasta mediados del siglo XVIII y queda sin estudiar. El tratado sobre *Causa y remedios de los males públicos* (Madrid, 1642), escrito en una situación política difícil, fue reeditado «*boni publici causa*» aún más tarde bajo el título *Venenum et antidotum status politici* (primero en Praga, 1715 y Stadtamhof / Ratisbona, 1726), después en alemán: *Ursachen Elend-verderblich-allgemeiner Kriegs-Empörung, Noth-Drangsalen, und schädlich grosser Verwundung* (Augusburg, 1744). Los *Dictamina* aparecieron con la rúbrica asociativa *Cabinet der Weißheit, worinnen enthalten I. Kluge Betrachtungen, II. Sittliche Gedancken, III. Merckwürdige Sprüche, IV. Stoische Königliche und VI. Politische Grund-Regeln* (Hamburg, 1684; anteriormente en francés, Frankfurt, 1672, después en latín *De Providentia salutis publicae sive cardinibus gerendae Reipublicae,* Viena, 1693/94). El *Theopoliticus, sive brevis illucidatio et rationale divinorum operum, atque providentia humanorum* (Amberes, 1641, de nuevo en Viena, 1693, Maguncia, 1759) es un manual de gobierno del príncipe; la *Vita Divina, seu Via regia ad perfectionem* (Münster, 1642; Ulm, 1724) esboza una introducción a la vida devota. Su libro más divulgado es la *Diferencia entre lo temporal y lo eterno. Crisol del desengaño*, titulado también *El Eusebio* (temeroso de Dios), que llega a la estampa en alemán (*Wagschale der Zeit und Ewigkeit*, *Oder: Der Unterschied zwischen dem Zeitlichen und Ewigen*, Frankfurt, 1663) y cuenta con numerosas reediciones («wegen sehr grosser Nachfrage» para ese libro que equivale a «eine gantze Bücherkammer»). La traducción latina lleva el título *Discrimen temporis et aeternitatis* (Colonia, 1654).

Una figura genial vinculada con el mundo de los Habsburgos es el cisterciense Juan Caramuel Lobkowitz, apodado el «Leibniz español». Desempeñó altos cargos en Alemania y mantuvo contacto epistolar, entre otros, con Athanasius Kircher, su hermano en espíritu a la busca de una ciencia universal. El catálogo de sus obras publicado en Frankfurt (1651) ocupa 27 páginas.

Juan de Palafox y Mendoza es el tercer religioso español que entonces cobró celebridad. El autor, elogiado como uno de los mayores polígrafos, desempeñó altos cargos eclesiásticos y políticos en Europa y América. Tras un proceso conflictivo que duró casi 350 años fue beatificado en 2011. En su *Diálogo del estado de Alemania y comparación de España con las demás naciones* (1631) observa la situación en plena guerra de los Treinta Años. En tal circunstancia España le parecía «la más feliz Nación del mundo». Su *Varón de deseos, en que se declaran las tres vías de la vida espiritual, purgativa, illuminativa y unitiva* (Madrid, 1652) reelabora los *Affectos divinos con emblemas sagradas* del jesuita Herman Hugo a base de la adaptación española *Afectos divinos con emblemas sagradas* por Pedro de Salas (Valladolid, 1638). La obra circulaba entre los pietistas en Turingia, donde Gottfried Vockerodt incluyó los *Pia desideria* en su antología con el mismo título (Gotha, 1701 y 1707); anteriormente, ya había aparecido una edición en Hamburgo (1677), y

una versión latino-alemana con notación musical se publicó en Bamberg (1672). Philipp Jakob Spener, el mayor representante del pietismo luterano, utiliza el título, como hemos visto, para su programa *Pia desideria oder herzliches Verlangen nach gottgefälliger Besserung der wahren Evangelischen Kirche* (1675). Durante su actuación en Nueva España, Palafox escribió un tratado piadoso, *El Pastor de Nochebuena* (México, 1644), que Gracián elogia como «una muy gustosa alegoría» de un autor «tan cultamente santo y erudito» En el siglo XVIII alcanzó una mayor difusión el *Gespräch zwischen dem Engel und Hirten in dem Stall zu Bethlehem* (en *Geistreiche Schrifften*, Francfurt, 1710, 1725 y 1755) a través de la versión francesa. Es un indicio importante del cruce entre la espiritualidad francesa encabezada por la *Philothea* de François de Sales (en latín desde 1645, en alemán *Das Geistlich je lenger, je lieber*, traducido por Caspar Eysengrein, München, 1616) y la trayectoria hispana dominante del siglo anterior. La *Philothea* fue adaptada a la escena en el teatro escolar jesuítico, a veces en forma operística. El animado diálogo entre el Ángel y el Peregrino contiene rasgos escénicos. Con una serie de otros tratados Palafox pasa revista a la búsqueda de piedad interiorizada desde la *Imitatio Christi* y el *Desiderius —Varón de deseos—* hasta el *Relato del Pelegrino* de Ignacio de Loyola y el lema jesuítico «*Totus mundus nostra fit habitatio*». En La *Peregrinación de Philothea al Santo Templo y Monte de la Cruz* retoma a François de Sales, su hermano francés en el ministerio pastoral, acogiendo además, según su propia indicación, la *Via Regia Crucis* de Benedict von Haeften, OSB, y a Herman Hugo, S. I., religiosos activos en los Países Bajos españoles con su trayectoria devota tardomedieval. Por el contrario, *El varón de deseos* (México, 1642) mereció atención mucho más tarde en Francia (París, 1733). El título de la traducción inglesa del *Pastor de Nochebuena* ilustra el grado del delirio alegorizante y la mojigatería reinante en el auge de la Ilustración: *The New Odyssey, by the Spanish Homer, being the travels of the Christian hero, Ulysses Desiderius Pius, throughout the Universe to the palace of that sovereign princess, styled, the science of salvation* (Dublin, *ca*. 1740-1745).

Un ejemplo de la propagación de la caballería a lo divino ofrece *El Cauallero del Sol. Peregrinacion de la vida del hombre puesto en batalla debaxo de los trabajos que sufrio el Cauallero del Sol, en defensa de la Razon* de Pedro Hernández de Villalumbrales (Medina del Campo, 1552). Matthäus Hoffstetter, maestro de lenguas en la Universidad de Gießen, tradujo la obra bajo un título que no corresponde al original, sino que evoca una novela caballeresca espiritual: *Der Edele Sonnenritter welcher mit sonderlicher Kriegßkunst gar artlich vorbildet die Wanderschafft deß Menschen Lebens* (Gießen, 1611). Para la segunda edición (1615) adopta otra fórmula común que destaca el sentido didáctico-moral y alegórico con términos como «teatro del mundo» o «vicios y virtudes»: *Novum Theatrum Humanae vitae, Das ist: Ein Newer und lustiger SchawPlatz Menschliches Lebens, In welcher Historienweiß ein Edler Sonnenritter eingeführet und durch denselben die sonderlichen Eigenschafften der Tugenden und Lastern gar artlich vorgebildet worden*.

En el transcurso del tiempo entre Reforma, Contrarreforma y comienzos de la Ilustración han cambiado las autoridades y corrientes en la orientación espiritual de la cristiandad, pero

entre la militancia y las confrontaciones confesionales se conserva y rebrota un fondo común de su larga herencia y experiencia religiosa. Numerosas reediciones de la *Theologia Deutsch* publicada primero por Lutero en 1516-1518 junto con la *Imitatio Christi* documentan esta trayectoria hasta finales del siglo XVIII.

En materia de filosofía los contactos entre Alemania, desde 1779 proverbialmente el «país de pensadores y poetas», y el pensamiento transpirenaico no han sido evaluados hasta ahora en un balance general. En las discordias y disputas confesionales, la escolástica («Schulphilosophie») llegó a ser la más odiada de las argucias del pensamiento español, divulgado por las universidades en regiones católicas y a través de profesores eclesiásticos españoles. Por otra parte abundan las ediciones y traducciones de obras del humanista Juan Luis Vives desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVII. Un centro importante del vivismo era la corte de los duques de Braunschweig-Lüneburg en Wolfenbüttel que al mismo tiempo reunieron una gran colección de obras de Lutero. La *Introductio ad veram philosophiam* con su versión alemana *Anführung zu der Weißheit* servía de manual de conducta moral apartado de las disputas apologéticas y gozó de amplia divulgación en el norte de Alemania hasta inicios del siglo XVIII. Con el tratado *De veritate fidei Christianae*, publicado en Basilea (1543), Vives defendió la reconciliación religiosa en recta línea con la *Philosophia Christi* erasmiana. Dedicó su tratado *De concordia et discordia in humano genere* al emperador Carlos V en 1529 como amonestación a la paz y unidad cristiana. Desde su publicación en Colonia (1531), el tratado *De disciplinis* marca el concepto de las humanidades y su transmisión. La fama de Vives se prolonga hasta la Prusia ilustrada y protestante con una colectánea *Trifolium moralistarum trilingue* (Berlín, 1678) que reúne las obras del rabí «hispano» Chai Gaon (*Institutio intellectus cum elegantia*), el *Enchiridion* de Epícteto y el *Satellitium animi* de Vives. Aún en 1791 el pedagogo y escritor Joachim Heinrich Campe publicó el *Compendium artis vivendi ex Erasmi Roterodami libro de civilitate morum puerilium et ex Johannis Ludovici Vivis Valentini introductione ad veram sapientiam*; era el preceptor de los hermanos Humboldt, que más tarde contribuirían al auge de los estudios hispánicos.

Como pensador Ramon Llull ha dejado una larga estela en la temprana modernidad, envuelto en la lucha apologética contra el islam, por momentos puesto en el *Índice*, más tarde beatificado y ahora en espera de la canonización. Su impacto en el siglo XVI radica primero en un cuerpo de textos apócrifos y alquimistas, alcanzando su apogeo en los siglos XVII y XVIII. Desde la edición de las obras completas dirigida bajo los auspicios del príncipe elector de Maguncia por Ivo Salzinger entre 1721-1742, los estudios lulianos continúan en Alemania. El Raimundus-Lullus-Institut de la Universidad de Freiburg (Brisgovia) está preparando la nueva edición crítica de sus obras latinas desde 1957. Un curioso desvío en la recepción de Llull y la escolástica ibérica de Herborn a Transilvania operó desde 1629 Johann Heinrich Alsted, un teólogo calvinista y genio enciclopédico. Herborn era la sede de formación teológica para los reformados calvinistas.

Llull y Leibniz hacen causa común en su busca de la lengua universal y arte combinatoria. Un problema central de Leibniz es la teodicea y el «optimismo» del mejor de los mundos posibles. En el tratamiento de este tema representa un relevante papel el *Ars semper gaudendi* de Alfonso Antonio Sarasa (1618-1667), jesuita y matemático de origen vasco, nacido y activo en Flandes. Su libro, difundido desde 1664 por unas cuarenta ediciones en latín o alemán y en todas las regiones confesionales, no merece mención en los manuales de historia de la filosofía y, sin embargo, en su época el autor pasó por un «grundgelehrter Spanier». Su éxito de ventas corre bajo fórmulas tan seductoras como *Kunst allzeit lustig zu leben und ruhig zu sterben* o *Die Kunst in allen Vorfallenheiten stäts vergnügt zu seyn*, pero no fue traducido al español hasta 1861 como *La felicidad al alcance de todos ó sea arte de gozar siempre*, en un momento de despliegue económico. El amplio tratamiento académico de la obra se concentra notablemente a mediados del siglo XVIII en las Universidades de Helmstedt, Jena, Halle o incluso en Trnava, centro de la Contrarreforma húngara (hoy Eslovaquia).

En el siglo XVIII Gregorio Mayans y Siscar mantenía contactos epistolares con eruditos alemanes y gozaba de gran aprecio (colmado de elogios como «literatissimus, doctissimus, eloquentissimus»), como lo prueban las publicaciones de su correspondencia en Leipzig por Gottlob August Jenichen (1737) y de su biografía por Johann Christoph Strodtmann en Wolfenbüttel (1756). En la *Geschichte jezt-lebender Gelehrten* de Ernst Ludwig Rathlef se inserta otro retrato del erudito como «Gücksstern in Spanien» en 1746. Por aquellos años Gotthold Ephraim Lessing lanzó su traducción del *Examen de ingenios para las sciencias* de Juan Huarte de San Juan, que ya circulaba anteriormente en una versión latina *Scrutinium ingeniorum pro iis, qui excellere cupiunt* (Leipzig, 1622; Jena, 1637 y 1663). Es un libro de capital importancia en una época de cambios en la pedagogía, del auge de las ciencias experimentales y el debate cultural sobre el *ingenium* / *Genie*. El libro salió de prensas en núcleos reformados (Zerbst, 1752; Wittenberg y Halle, 1785).

Con motivo del aniversario de Federico II, rey de Prusia, Carlo Denina, un canónigo italiano y miembro de las Academias de Ciencias de Berlín y Erfurt, pronunció en 1786 un discurso en el que defendía la ciencia y la cultura españolas contra la pregunta provocativa «Que doit-on à l'Espagne?», de Nicolas Masson de Morvilliers en la *Encyclopédie méthodique*. Precede otra réplica del botánico José Antonio Cavanilles *Über den gegenwärtigen Zustand von Spanien* (Berlín, 1785). La «Exornación al discurso del Abate Denina» de Juan Pablo Forner no se ha difundido en alemán. El viraje paradigmático hacia España fue encauzado antes con Herder, Lessing y el fervor cervantino en un ambiente cultural declaradamente francófilo. El propio rey escribía y hablaba francés. Su *Discurso sobre la literatura alemana* (redactado originalmente en francés) fue editado en Madrid — justamente en 1787, y José María López de Ayala le dedicó un canto fúnebre titulado *El héroe del norte* (Madrid, 1786). Por los mismos años los teatros madrileños pusieron en escena una serie de obras dramáticas sobre dirigentes europeos de la época. Con heroico aparato Luciano Francisco Comella llevó a las tablas las campañas federicianas.

El creciente interés por España se refleja no solo en la popularidad de Don Quijote, sino también en la presencia de la *Geschichte des berühmten Predigers Brunder Gerundio von Campazas sonst Gerundis Zotes genannt* de José Francisco de Isla (Leipzig, 1773), vertida al alemán por Friedrich Justin Bertuch con base en la traducción inglesa. Con su sátira de las deficiencias del sistema escolar, de la formación del clero y de la oratoria sagrada el autor jesuita armó violentas controversias. Un autor anónimo alemán imita hábilmente la obra en un informe sarcástico: *Sendschreiben des Fraters Imperfectus Hauezu Layenbruder in ***r Orden an Herrn Supinum in U, Bruder des berühmten Gerundio Zotes von Kampazas … Mit kritisch-satyrisch-historisch-politisch-theologisch-philosophischen Anmerkungen des Sehers* (1776). Por lo menos tres obras más censuran al estamento eclesiástico con alusión explícita al prototipo satírico fray Gerundio Zotes.

Baltasar Gracián representa un caso excepcional tanto en el espacio de entre siglos y varios ámbitos como en su impacto en toda Europa. El éxito de Antonio de Guevara ya había palidecido a pesar de la reimpresión de sus *Opera omnia historico-politica* (Frankfurt, 1716) que recoge las traducciones alemanas de Aegidius Albertinus de gran tirada. En la fase de transición de la cultura cortesana y religiosa a la cultura burguesa, laica y secular la autoridad guevariana es sustituida por Gracián hasta cierto punto. El prestigio de Gracián se difunde inicialmente a base de la traducción francesa del *Oráculo manual* por Nicolas Amelot de la Houssaie (París, 1684) que lleva el título alterado de *L'Homme de Cour*. El filósofo y jurisconsulto Christian Thomasius anunció su famoso curso en alemán sobre Gracián bajo el título «Grund-Reguln vernünftig klug und artig zu leben», cuya doctrina consideraba válida para personas de cualquier estado y no solo cortesanos o nobles, con el fin de adquirir «eine gescheite Conduite». Cinco versiones alemanas atestiguan el impacto del manual a lo largo del siglo XVIII. Para sus alumnos Johann Georg Meintel compiló aún el libro escolar *La petite école de la morale et des langues, das ist: Die Kleine Sitten- und Sprachen-Schule* (Nürnberg, 1732) con cincuenta máximas en seis idiomas modernos, además del latín, y en apéndice unas sentencias sacadas del *Télémaque* de Fénelon. El *Discreto* fue vertido al alemán por un pastor luterano, el erudito Johann Jakob Brucker, siguiendo la paráfrasis francesa de Joseph de Courbeville, S. I., con el título *Der Vollkommene Mensch Oder: Wahre Abbildung Eines Weisen Mannes* (Augsburg 1732). La novela alegórico-satírica *Criticon. Von den allgemeinen Lastern des Menschen, welche demselben so wol in der Jugend als in dem männlichen und hohen Alter insonderheit ankleben, und wie weit dieselben durch das Licht der Vernunfft können verbessert werden* apareció en la versión de Caspar Gottschling primero en Frankfurt (1692), después en Halle (1710), y en 1721 bajo el nuevo título *Der entdeckte Selbst-Betrug oder Criticon über die allgemeinen Laster der Menschen.* Sigue la traducción francesa de Guillaume de Maunory *L'Homme détrompé ou le Criticon* (París, 1696). El interés por la obra queda vinculado con el ambiente académico de Halle, sede de la obra pía fundada por August Hermann Francke (1695) y del pietismo. En regiones católicas el *Comulgatorio* ha gozado de poca difusión. Un caso único de la recepción de Gracián en territorios protestantes ofrece Adam Ebert, profesor de Derecho en la Universidad Viadrina

(Frankfurt an der Oder), quien entre 1712 y 1718 tradujo al latín casi todas las obras de Gracián — incluso el *Comulgatorio*, pero sin *Agudeza y arte de ingenio*. Se conservan en el manuscrito Theol. Lat. Fol. 199 de la Staatsbibliothek zu Berlin, junto con otras traducciones latinas de obras sobre Colón, Carlos V y Felipe II.

El balance de las transferencias entre Alemania y España en dos siglos tan conflictivos demuestra paradójicamente un fruto y beneficio muy rico, al que cabría añadir además el intenso contacto literario que continuaría durante el siglo XIX, otra vez marcado a ambos lados por el conflicto entre catolicismo y protestantismo.

LUZÁN EN GÓNGORA: UNA MIRADA AL «ROMANCE DE LEANDRO Y HERO»

Antonio Pérez Lasheras

Estas líneas pretenden aunar dos líneas de investigación en las que la maestra y amiga Aurora Egido me mostró su magisterio: la literatura española del siglo XVII (centrada en la poesía de Góngora) y la figura de Luzán. Con estas bases, quiero mostrar la pervivencia de autores barrocos en la estética de la Ilustración.

La poesía española del XVIII se vio lastrada por una anomalía: *La poética* de Luzán, publicada en un momento en el que seguían editándose poemas anclados en una estética barroquizante. Era poco probable un cambio radical en los presupuestos estéticos. Prueba de ello son los textos poéticos y la imagen ofrecida en textos de divulgación, como la prensa.[1] Por otra parte, la poesía de Luzán es poco conocida, aunque el zaragozano la escribió a lo largo de su corta vida y lo hizo en todos los géneros que consideró en *La poética.* El análisis de su poesía requeriría de mayor espacio, por lo que me centraré en un breve comentario a uno de sus poemas más conocidos: Leandro y Hero. Se trata de un romance, una composición de gran raigambre hispánica, que hunde sus orígenes en los mismos principios de la lengua y que fue renovado hacia 1580 por la generación de Lope o Góngora. De manera que esta estrofa, tal y como entendió Luzán, procede de esa transformación del espíritu renacentista en algo nuevo, que con el tiempo se definirá como Barroco.[2] El romance moderno se estructuró formal y temáticamente en las décadas 1580-1600, cuando se construye el romancero nuevo.

La poética resulta una obra extraña, poco original en el contenido y menos acorde con la realidad poética española. Luzán parte de un racionalismo (Sebold, 2008: 46-60) que no se corresponde con los avances producidos a lo largo del siglo XVII; sigue fiel al cartesianismo del Renacimiento y desecha, por lo tanto, todo lo que supuso el Barroco, representado sobre todo en la figura de Góngora, aunque también en otros grandes autores, como Lope o Calderón, pese a que respete a otros, como los Argensola. En realidad, poco nuevo vamos a encontrar en esta obra. Como dice Sánchez Laílla, su mérito consiste en la «capacidad

[1] Para una visión panorámica de la poesía aragonesa en el siglo XVIII puede consultarse Egido (1988) y, más recientemente, Pérez Lasheras (2016).

[2] Pérez Lasheras (2013).

de síntesis» (2010*a*: 73), su sincretismo y su claridad expositiva. Sus bases son Aristóteles, Horacio y los modernos italianos que prosiguen su estela sin atender a los preceptistas que asentaron las bases teóricas de la estética cultista. Choca bastante su análisis de Gracián; sería oportuno un seguimiento de ambos, porque Luzán tomó ideas del belmontino (en especial, de su *Agudeza*).

La obsesión por Góngora es uno de los rasgos que definen la obra de Luzán. Una obsesión que se tornará casi enfermiza en la edición póstuma de 1789, con los añadidos de su hijo y algunos amigos de su padre, y que contrasta con el seguimiento imitativo que realiza en algunas poesías. Luzán siempre hizo excepción en el estilo del cordobés de sus romances, que fueron apreciados en todo momento, incluso en el siglo XVIII (recodemos las palabras de Meléndez Valdés a Jovellanos en las que reconocía que todo lo que sabía de los romances lo aprendió en Góngora), pero es curioso que el poema en el que notamos más influencia del cordobés sobre el zaragozano sea la *Fábula de Píramo y Tisbe,* el último intento de elevar lo burlesco a categoría estética y uno de los mejores ejemplos del empleo del estilo cultista para subvertir la realidad poética anterior. Veamos una de las apreciaciones de Luzán sobre el poeta cordobés:

> Góngora, dotado de ingenio y de fantasía muy viva pero desarreglada y ambicioso de gloria, pretendió conseguirla con la novedad de estilo que en todas sus obras (excepto los romances y alguna que otra composición que no sé cómo se preservaron de la afectación de las otras) es sumamente hinchado, hueco y lleno de metáforas extravagantes, de equívocos, de antítesis y de una locución a mi parecer del todo nueva y extraña para nuestro idioma (cap. III).[3]

Luzán propone como modelos a Garcilaso (de quien destaca su «dulzura») o los Argensola (por su estilo «natural»), pero cita también a otros autores aragoneses, como Juan de Moncayo[4] o Jerónimo de Cáncer, y a autores que hoy son bastante irrelevantes en el panorama literario, como Luis de Ulloa. Sin embargo, lo que debe interesarnos de *La poética* es, por una parte, su contextualización (o su descontextualización), por tratarse de una obra fuera de su tiempo, y, por otra, su propósito.[5]

Pero lo que nos interesa en este momento es la poesía de Luzán, que frecuentó todos los subgéneros propios de su siglo. Destacaré sus poemas mitológicos, entre los que sobresalen

[3] Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (Zaragoza, Francisco Revilla, 1737). Puede consultarse en línea en la Biblioteca Cervantes Virtual: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-poetica-o-reglas-de-la-poesia-en-general-y-de-sus-principales-especies--0/html/feed32c6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_6.html#I_1_>.

[4] Egido (1988: 217). Y comenta: «Tal vez el aragonesismo y la ascendencia pudieron más en este caso que el gusto de Luzán contra los seguidores de Góngora».

[5] Sánchez Laílla (2010*a*: 71): «[p]orque comprender las intenciones de un autor implica adentrarse en el pantanoso terreno de las mentalidades, hechas siempre de calidades personales, pero también de sedimentos sociales y culturales, y, como todo lo humano, llenas de ambigüedades y contradicciones». Sánchez Laílla (2010*a*: 73). Véanse Egido (1988: 216-217), Checa (1998) y Palacios (2003).

el romance mitológico mencionado y dos poemas heroicocómicos: *La gigantomaquia* y *La gatomaquia*. Luzán pretende realizar una relectura de parte de la poesía barroca: Góngora, Quevedo y Lope, reconducidos dentro de la fábula burlesca. Esta es la secuencia que habrá que analizar. Su poesía adolece de una edición adecuada, por lo que es urgente su rescate. Esperemos que Sánchez Laílla acometa pronto la edición que necesita. Mientras, mi escasa contribución a su conocimiento consiste en editar y comentar mínimamente uno de sus poemas. Primero lo vamos a transcribir:

Musa, tú que conoces
los yerros, los delirios,
los bienes y los males
de los amantes finos,
dime ¿quién fue Leandro?,
¿qué dios o qué maligno
astro en las fieras ondas
cortó a su vida el hilo?
Leandro (a quien mil veces
los duros ejercicios
del estadio ciñeron
de rosas y de mirtos,
ya en la robusta lucha,
ya con el fuerte disco,
ya corriendo o nadando
diestro, gallardo, invicto)
amaba a Hero divina,
bellísimo prodigio
sobre cuantas bellezas
Sesto admiró y Abido.
Negro el cabello, ufano
de naturales rizos,
realzaba del cuello
los cándidos armiños.
En proporción y gracia
de rostro, talle y brío,
quiso ostentar el cielo
esmeros peregrinos.
Pero en los ojos… ¡dioses!,
¿qué quiso o qué no quiso,
para que fuesen obra
digna de quien los hizo?
De ellos amor tomaba
fuegos arrojadizos,
cuado abrasar quería

tierra, cielos y abismo.
Pero aun más que otras gracias
brillaba el atractivo
de una modestia humilde,
de un natural sencillo.
Tal entre los celajes
de nubes, escondidos,
vibran del sol los rayos
ardores más activos.
Y tal entre las flores,
a gustos exquisitos
más que una rosa agrada
un cárdeno jacinto.
Viola Leandro un día
en los cultos festivos
que a Venus tributaban
de Sesto los vecinos.
(Que era sacerdotisa
del templo y sacrificio,
y aun emulaba en todo
al sacro numen ciprio).
Viola en el gran concurso
de los solemnes ritos
brillar, único asombro:
viola, y quedó perdido.
Y a la deidad del templo,
con el nuevo, excesivo
ardor que le abrasaba,
frenético le dijo:
«Gran diosa de Citera,
de Pafos y de Gnido,
esta mortal belleza
es tu traslado vivo.
Perdona, pues, si a ella
tus mismos cultos rindo
y si un traslado adoro
equívoco contigo».
Oyó Venus sus voces,
oyolas el dios niño,
y decretaron ambos
venganzas y castigos.[6]

[6] Recuerda los vv. 29-40 de la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora.

¿Tanto el enojo puede
en animos divinos?
¿Un lenguaje del alma
ha de ser un delito?
Dígame el que conozca
a Venus y a Cupido
si es más cruel la madre
o es más cruel el hijo.
Qué sé yo: cruel la madre,
crüel y vengativo
es el hijo, que ejerce
tiránicos caprichos.
Miró tierno Leandro,
habló amante, instó fino,
ya mudo, ya elocuente,
con ojos y suspiros.
Oyole Hero con pecho
ya tímido, ya esquivo,
mas poco a poco un fuego
la entró por los sentidos:
un fuego que es veneno,
un fuego que es martirio;
si es martirio y veneno,
¿cómo es apetecido?
De una torre en la playa
el murado recinto
de esta sacerdotisa
era albergue y retiro.
Allí, cautos, sus padres
del concurso y bullicio
este bello tesoro
guardaban escondido.
Mas contra amor, ¿qué muro
será seguro asilo
si todo lo penetran
sus vencedores tiros?[7]
Leandro enamorado,
resuelto y atrevido,
los reparos allana,
desprecia los peligros.
Pasar nadando ofrece

[7] Recuerdan los vv. 401-404 de la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora.

del uno al otro sitio,
prometiendo himeneos
nocturnos y furtivos.
Mas sobre las almenas
de la torre encendido
quiere que un farol arda,
de sus bodas testigo,
cuya luz para el nuevo
peligroso camino
sirva de norte y guía
en rumbos no sabidos.
«Arde, farol: no ceses,
astro de amor benigno;
que astro serás de muerte,
si se apaga tu brillo.
¿Quién podrá de un amante
estorbar los designios,
si el amor e Himeneo
los promueven unidos?».
Lleno ya de esperanzas,
vuelve Leandro a Abido
y cuenta los instantes
como si fueran siglos.
Aquel día primero
pareciole infinito,
la luz del sol odiosa,
larguísimo su cielo.
Solo impaciente anhela
que se anticipe el giro
de la estrellada noche
con sombras de Cocito.
Llegó en fin de las sombras
el lóbrego dominio,
oscureciendo objetos
remotos y vecinos.
El joven en la playa,
arrojando el vestido,
a las ondas se entrega
con intrépido brío,
y alternando de brazos
y pies el ejercicio,
ágil y diestro rompe
el ímpetu marino?
Nereidas que, asustadas

en vuestros cristalinos
palacios, admirasteis
empeño tan no visto,
  decidme, ¿cómo pudo,
imitador de Frixo,
surcar el Ponto, siendo
piloto de sí mismo?
  Mas ya había gran trecho
del piélago vencido,
y ya en cansado brazo
reusaba su oficio.
  Clara brillante luna
con rayos reflexivos
de Anfitrite a los campos
daba argentados visos.
  Leandro, ya al extremo
término reducido,
a su favor acude
en el fatal conflicto.
  «Diosa triforme —dice
con ánimo sumiso—,
protectora de amantes,
propensa siempre a oírlos,
  si los casos de Latmo
no has puesto aún en olvido
y sabes lo que puede
un amor como el mío,
  séame aquí tu numen
favorable y propicio,
y en la playa de Sesto
dame el puerto que pido».
  Fuese el favor del numen
o fuese el norte fijo
del farol, que ya cerca
vio arder con grato auspicio,
  o fuese amor, que suele
con prósperos principios
atraer los amantes
a infaustos precipicios,
  cobrando nuevo aliento
a esfuerzos repetidos,
afierra de la arena
el suelo movedizo.
  Allí a guardarle sola

su fina esposa vino,
y al verle tiembla toda
de susto y regocijo.
«Ven, esposo —le dice—,
llega a los brazos míos;
para exponerte tanto,
¿cómo ha de haber motivo?
Amor venció tan duro
insólito camino.
¿Cómo vienes? ¿Qué numen
tu conductor ha sido?».
Así diciendo, enjuga
los restos del rocío
salobre que del cuerpo
corrían hilo a hilo,
y a la torre le guía,
aliviando el prolijo
afán con oficiosos
brazos entretejidos.
Entretanto Himeneo,
volando en torno, el vivo
sagrado fuego enciende
de sus nupciales pinos.
Pero antes que saliese
el astro matutino,
ya volvía Leandro
a su confín nativo.
Así todas las noches
por el silencio amigo
iba nadando a Sesto,
centro de sus cariños.
Tal ruiseñor amante
vuela y revuela al nido,
donde de su consorte
le llama el tierno pico.
Pero en amor, ¿qué halago
se vio jamás continuo?
Movibles son sus dichas,
sus escarmientos fijos.
En fin, salió una aurora

con ceño y desaliño;
siguiose triste día
en tenebroso Olimpo.
La noche añadió horrores,
y para más cumplirlos
dio licencia a los vientos
Éolo, su caudillo.[8]
Bóreas, Ábrego y Noto,
con tropel improviso,
turban las quietas ondas
del Jonio y del Euxino.
Bramaba el mar airado
con espantable ruido,
y respondía a truenos
desfajando el Empireo.[9]
Ardía el aire a rayos,
cuyo esplendor maligno
de la celeste saña
era funesto indicio.
Siete días pasaron
sin mostrarse de Cintio
la luz y siete noches
sin luceros ni signos.
Leandro, en tanto, triste,
anhelaba ver tranquilo
el mar, y ya calmados
los vientos enemigos.
Pero al fin, impaciente,
cediendo a su destino,
fuese a la playa, y de esta
manera habló consigo:
«Corazón, ¿qué te espanta?
¿Qué importará que, tibios,
huyamos de una muerte
si de otra morimos?».
Dijo, y de su arrestado
amante desvarío
impelido, se arroja
al mar embravecido.

[8] Véanse los vv. 177-178 de la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora: «Había la noche antes / soñado sus infortunios».

[9] En el original: *deshajando.* No encuentro mejor solución que la presentada, aunque no me satisface.

Y a pesar de su furia,
contra los torbellinos
lucha con fuerte brazo
por no poco distrito.
Pero ya se redoblan
del Aquilón los silbos,
levanta el mar sus olas,
aumenta sus bramidos.
¡Ay, mísero Leandro,
ya con dolor te miro
contiguo a las estrellas
y al Tártaro contiguo!
Agotadas las fuerzas,
sin aliento, sin tino,
y del farol amado
el claro norte extinto,
viendo por todas partes
presente a los sentidos
de la pálida muerte
el bárbaro cuchillo,
a las ondas se vuelve
trémulo y semivivo,
hallar piedad pensando
donde nunca la ha habido:
«Ondas, si darme muerte
es decreto preciso,
no a la ida, a la vuelta
matadme a vuestro arbitrio».
Las crueles ondas niegan
al ruego los oídos
y le sepultan dentro
de su profundo abismo.
Entonces, exhalando
el último suspiro,
tres veces a Hero llama
con lamentable grito.
Tres veces por el aire
repitieron distinto
el nombre aquellas playas,
aquellos altos riscos.
Viole el alba otro día,

cuando dejaba al Indo,
y tuvo horror del triste
espectáculo indigno.
Al pie de la alta torre,
del mismo mar traído,
yacía el infelice
yerto cadáver frío,
cual suele quedar mustio
cárdeno hermoso lirio
si le arrancó el arado
o deshojó el granizo.[10]
Viole Hero y de la torre
se arroja sobre el mismo
cadáver, y allí logra
en la muerte su alivio.
Así tuvieron ambos
igual fin indiviso,
viéndose en vida y muerte
Hero y Leandro vivos.
Es fama que lloraron
de Sesto los sombríos
bosques, y que se oían
mil veces los gemidos.[11]
Y al huésped extranjero,
llorando compasivo,
contaba el triste caso
el morador de Abido.
Y hasta en lejanos climas.
con flébil tierno estilo,
el trágico suceso
cantaba el peregrino.

Transcribo la edición de López Sedano[12] y regularizo la puntuación para su mejor comprensión. En algunas ediciones, se denomina «idilio» o «idilio anacreóntico». Parece ser que Luzán lo escribió primero en octosílabos y después lo reescribió en heptasílabos, acercán-

[10] *Cf.* con los vv. 469-472 de la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora.

[11] *Cf.* con los vv. 473-480 de la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora.

[12] Que comenta: «Esta fábula es una de las mejores composiciones de este ilustre ingenio: está seguida con arte, y concluida con todo acierto, a que ayuda no poco la especie de metro, para el qual tuvo nuestro Autor gracia más particular, como lo acreditarán las Traducciones suyas, que se insertarán en adelante. Así el estilo es más limpio y corregido, y la versificación más dulce, harmoniosa y corriente. y aunque el argumento es tomado del griego Museo, tiene méritos la obra para poder estimarse como original».

dolo a la moda rococó de las anacreónticas.[13] Lo he comparado con la versión recogida por Moratín en el ms. 6131 de la BNM, donde lo denomina «idilio».[14] Las denominaciones no son casuales: se trata de poesía festiva, que no llega a la burla paródica y desacralizadora de Góngora, pero que convierte la historia en un relato sencillo en el que lo trágico pierde gran parte de su tensión.

Las coincidencias entre esta composición y el conocido como *La Tisbe* de Góngora (1618) son múltiples y las vamos a esbozar, sin agotar su análisis. En primer lugar, el metro: las dos composiciones son romances (el de Góngora, octosílabo; el de Luzán, heptasílabo), perfectamente agrupados en cuartetas con sentido rítmico y sintáctico, con una sola rima para todo el poema (en -ío en Luzán y en -úo en Góngora) y que renuncian a la inclusión de elementos líricos (estribillos, villancicos o de otro tipo), por lo que en ambos va a dominar el tono narrativo; los dos son extensos (el del zaragozano, de 356 heptasílabos; el del cordobés, de 508 octosílabos). Hay en ambos muchas palabras que se repiten, también situaciones, pero, sobre todo, hay una actitud semejante. En segundo lugar, ambos tratan un tema mitológico de amor trágico que conduce a la muerte de los dos amantes: muerte y suicidio, temas que Góngora siempre tomó como objeto de burla.

Veamos palabras que se repiten; entre ellas, son significativas las que riman en -úo (rima elegida por Góngora): *culto, concurso, mudo, susto, cuño, funesto, profundo* o *mustio.* Otras son poco esperables en un partidario de la claridad, como era el zaragozano: *argentados* o *infausto.* Finalmente, hay muchas palabras que coinciden, aunque su presencia sea más lógica: *yerro (hierro), divino, vecino, templo, deidad, vivo, voces, castigo, peligro, bodas, testigo, amor, muerte, alma, cruel, hijo, ojos, suspiro, pecho, veneno (venenosos), padres, farol, luz, siglo, luna, Venus, Cupido, noche, aurora, sombra, cielo, joven (joveneto), ejercicio, improviso, piloto, clara, rayo, campo, término, favor, amantes, fatal, brazo, enjugar, esplendor, signo, triste, destino, abismo, impaciente, negar, oído, bosque, gemido, alba, fin* o *llorar.* Algunas de estas palabras tienen una acepción poco común, como *negar* («un rubí concede o niega», en Góngora; «Las crueles ondas niegan / al ruego los oídos», en Luzán; «en dos corsos repetidos», en el cordobés; «a esfuerzos repetidos», en el zaragozano).

Otros fragmentos parecen directamente inspirados en Góngora:

Luzán:	Góngora:
Allí, cautos, sus padres	Tantas veces de los templos
del concurso y bullicio	a sus posadas redujo

[13] Moya del Baño: «nos dice el hijo de Luzán que primero lo escribió en versos de ocho sílabas, pero que luego los redujo a siete; parece ser que este cambio métrico fue del agrado total del poeta, pues pensaba que beneficiaría a la obra» (1966: 125).

[14] Disponible en línea en <http://www.poesi.as/il001-01foto.htm> (consultado el 15/07/16).

este bello tesoro guardaban escondido. (vv. 105-108)	sin libertad los galanes y las damas sin orgullo, que viendo quien la vistió ……. su peligro en los concursos, las reliquias de Tisbica engastó en lo más recluso aun a los átomos puros. (vv. 89-100)
En fin, salió una aurora con ceño y desaliño (vv. 245-246)	la Aurora salió con zuño, cuando un gemido de a ocho —aunque mal distinto el cuño— (vv. 438-440)

Las exclamaciones del narrador, las interrogaciones o erotemas y las interpelaciones al lector también son una de las características del estilo burlesco gongorino, buscando, en cierta medida, la superioridad del lector medio con el tono trágico de la historia. En Luzán tienen una función dilatoria (vv. 81-88), versos en los que podemos observar varias técnicas propias del Góngora burlesco: la disyunción igualadora, la duda del narrador o la acumulación de adjetivos.

Es cierto que el poema de Luzán no puede tildarse de burlesco; se trata de una recreación del mito. Como dice Cossío, «el poema está tomado de Museo, pero no es una verdadera traducción, aunque así se cree comúnmente; es una imitación bastante feliz en la que faltan pasajes (más de la mitad) y no todos se vierten a la letra».[15] Pero no deja de parecernos que existe una actitud coincidente en algunos aspectos, como la inclusión de un narrador que comenta lo que va narrando y que, en el caso de Góngora, supone un escalón de su versión paródica, un primer lector de la historia. En ambos poemas, este narrador anticipa acontecimientos y anuncia el carácter trágico del final de las historias. Ya en Museo existe una imprecación continua que busca acentuar el tono trágico de la historia, pero me refiero a otro tipo de comentarios. Luzán resuelve —creo que dialogando con Góngora— un problema literario «moderno»: ¿a quién se dirige el texto? Y lo resuelve en los últimos versos, introduciendo la figura del lugareño y el peregrino: todo ha sido una narración de una persona que conoce la historia a un extraño: «Y al huésped extranjero / […] / el morador de Abido / […] / el trágico suceso / cantaba al peregrino». El extranjero también aparece en Museo, pero Luzán resume y cierra el círculo de un problema de la comunicación literaria.

[15] Cossío (1952: 824). Véase Moya (1966: 125). Luzán incluye, además, el epigrama de Marcial «Dum peteret» y realiza algunas comparaciones con Virgilio.

BIBLIOGRAFÍA

Checa Beltrán, José (1992), «Poesía lírica y teoría poética del siglo XVIII», en J. Checa, J. A. Ríos e I. Vallejo, *Poesía del siglo XVIII,* Madrid, Júcar, 13-70.

Checa Beltrán, José (1998), *Razones del buen gusto. (Poética española del neoclasicismo)*, Madrid, CSIC.

Difabio de Raimondo, Elbia (2004), «Romances de tema mitológico: la historia de Hero y Leandro», *Circe,* 9, 175-189. En línea: <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/circe/n09a11difabio.pdf>.

Cossío, José María de (1952), *Fábulas mitológicas en España,* Madrid, CSIC.

Egido, Aurora (1983), «*La Giganteida* de Ignacio de Luzán. Argumento y octavas de un poema inédito», *Anales de Literatura Española,* 2, 197-231. En línea: <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7386/1/ALE_02_09.pdf>.

Egido, Aurora (1988), «La literatura en Aragón: de los orígenes a finales del siglo XVIII», en M. Alvar López, dir., *Enciclopedia Temática de Aragón, Tomo VII: Literatura,* Zaragoza, Ediciones Moncayo, 97-225, especialmente, 205-225.

López Sedano, Juan José, *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos,* Madrid, Joaquín Ibarra, 1780. En línea: <http://bivaldi.gva.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1005313>.

Luzán, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (Zaragoza, Francisco Revilla, 1737). En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visordin/la-poetica-o-reglas-de-la-poesia-en-general-y-de-sus-principales-especies--0/html/feed32c6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_6.html#I_1_>.

Luzán, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. de R. P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008.

Moya del Baño, Francisca (1966), *El tema de Hero y Leandro en la literatura española,* Murcia, Universidad de Murcia.

Museo, *Ero y Leandro,* Madrid, CSIC, ed. de Antonio Ruiz Elvira, 2003.

Palacios, Emilio (2003), «Evolución de la poesía en el siglo XVIII», en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/evolucin-de-la-poesa-en-el-siglo-xviii-0/>.

Pérez Lasheras, Antonio (1994-1995), «Entre la felicidad y el ensueño: una aproximación a la poesía anacreóntica de Meléndez Valdés», *Tropelías,* 5-6, 267-281.

Pérez Lasheras, Antonio (2011), *«Ni amor ni constante». (Góngora en su «Fábula de Píramo y Tisbe»,* Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.

Pérez Lasheras, Antonio (2013), «Góngora y el *Romancero General*», *Edad de Oro*, 32, 281-298.

Pérez Lasheras, Antonio (2016), «La poesía aragonesa en el siglo XVIII: entre la novedad y la continuidad», en A. Pérez Lasheras y A. Saldaña, *Parnaso 2.0,* tomo I: *«Un mar de labrantíos». Contribuciones para el estudio de la poesía aragonesa,* Zaragoza, Gobierno de Aragón, 79-116.

Sánchez Laílla, Luis (2010*a*), «*La Poética* de Luzán», en A. Egido y J. E. Laplana, eds., *La luz de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch,* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 71-96.

Sánchez Laílla, Luis (2010*b*), «Edición de las Poesías de Ignacio de Luzán recogidas en los papeles de su mayorazgo», en A. Egido y J. E. Laplana, eds., *La luz de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch,* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 229-306.

Sebold, Russell P. (1970), «Análisis estadístico de las ideas poéticas de Luzán», en *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas,* Madrid, Prensa Española, 57-97.

Villarubia, Antonio (2000), «Notas sobre el poema de Hero y Leandro de Museo», *Habis,* 31, 361-401. En línea: <http://institucional.us.es/revistas/habis/31/21%20villarrubia.pdf>.

POESÍA Y LINAJES: LOS *APLAUSOS POÉTICOS* DE IGNACIO DE LUZÁN

Luis Sánchez Laílla

El 2 de abril de 1736, a las cinco de la tarde, tuvo lugar en el palacio de los condes de Siruela en Zaragoza, engalanado para la ocasión con «la mayor suntuosidad de preciosas alhajas» y con riquísimo aparato lumínico, el enlace entre dos jóvenes de la más granada nobleza local, Mariana de Spinola y Silva, unigénita de los condes, que cumplía ese mismo día los trece años de edad, y su primo carnal, Francesco Maria Spinola y Contreras, príncipe de Molfetta, de veinticuatro años. La ceremonia, oficiada por el arzobispo de la ciudad, don Tomás Crespo Agüero, «asistido de todos sus capellanes», fue seguida de un estupendo refrigerio con «las más delicadas bebidas y exquisitos dulces», que sirvió un ejército de puntuales sirvientes y que precedió a la quema de un castillo de fuegos artificiales levantado frente al palacio y a un concierto en sus salones con músicos y voces de la iglesia de Santa María del Pilar y de la Seo. A eso de las once dio comienzo un espléndido banquete, donde brilló «un vistoso ramillete, compuesto de varias piezas de plata, cubiertas de los más delicados dulces y confituras que pudo inventar el arte», dando fin, de esta manera a la dichosa jornada, pero no a los festejos, pues al día siguiente, los padres de la novia ofrecieron un almuerzo a las autoridades de la ciudad y, por la tarde, esposos, suegros y padrinos salieron a pasear por el Coso en vistoso cortejo de carrozas, concluyendo las celebraciones con un nuevo refrigerio «con la misma profusión y esplendidez que la antecedente».

Debemos el conocimiento detallado de estas efemérides a don Jorge de Cueto y Jiménez, subteniente del regimiento de infantería de Cataluña, autor de una *Noticia breve de los aplausos y regocijos con que se ha celebrado en esa ciudad las bodas de los Excelentísimos Señores D.ª Mariana Francisca de Spinola y Silva, &c., y D. Francisco Spinola, príncipe de Molfeta*, publicada en Zaragoza escasos días después del casamiento,[1] y que constituye un curioso

[1] El opúsculo, del que he tomado algunas palabras, es rarísimo. Solo he hallado un ejemplar, procedente de la parroquia de San Gil Abad de Zaragoza, que se conserva en el Archivo Diocesano de la misma ciudad (Caja 9-31). Consta de 8 hojas, con paginación a partir de la página 5 y signatura de pliego, que contiene portada (A_1), dedicatoria «A la Excelentísima Señora Doña Mariana Francisca de Paula y Spinola, Princesa de Molfeta, &c.» (A_2r-v) y relación (A_3-A_8r, pp. 5-15). La portada está orlada con motivos florales y presenta un filete que separa el título del pie de imprenta, el cual carece de año. Tanto la dedicatoria como la relación presentan una letra capital decorada y la relación está encabezada también por una cruz de Malta. Jiménez Catalán (1929) recoge la obra en la sección «Sin año cierto» con el n.º 1423 y la indicación: «4.º, 15 págs. Cat. Alloza». La fecha de publicación se deduce de la dedicatoria.

ejemplo de la rica tradición de relaciones festivas.[2] El opúsculo tiene su valor para la historia de las costumbres, pues da testimonio de una práctica obsequiosa y noticias sobre el desarrollo de los festejos nupciales de la nobleza de la época, pero nos habla también de un acontecimiento que desborda los límites del ámbito privado e invade el espacio urbano, con actos de estudiado simbolismo y relevancia política.[3] No en vano los novios eran hija y sobrino de don Lucas Spinola y Spinola, conde consorte de Siruela, en aquel momento gobernador y capitán general de Aragón,[4] por lo que estas nupcias se asimilan en sus fastos a las bodas de la realeza.[5]

Sin embargo, la relevancia del acontecimiento para la historia de la literatura radica en la composición por parte de Ignacio de Luzán de unos poemas conmemorativos, publicados días antes de la boda, con el título de *Aplausos poéticos a las bodas de los Exc.mos Señores Doña Mariana Spinola y Silva, &c. y Don Francisco Spinola, Príncipe de Molfeta* (Zaragoza, Francisco Revilla, 1736).[6] Estos versos son el único testimonio de vida pública de Luzán en

[2] Por regla general las relaciones de fiestas eran encargo de un concejo o de una orden religiosa que sufragaba su publicación (Serrano, 1995: 23). En este caso se trata de la relación de un particular, que responde, sin embargo, a uno de los formatos habituales, consistente en un pliego en el que se exponen de forma sucinta y en orden los elementos que componen el festejo (Serrano, 1995: 22).

[3] Cueto y Jiménez (1736: 8-9) relata la participación del gobierno de la ciudad en los actos con el envío al enlace por parte del corregidor, don Juan Antonio Díaz de Arce, de una embajada, acompañada de clarines y timbales (para estos, véase Vidal, 1717: 68-69), encargada de leer un discurso de felicitación, y con la organización de actos públicos como fuegos artificiales y una corrida de toros, elementos indispensables de toda fiesta urbana (Serrano, 1995: 35-39).

[4] Lucas Spinola (1680-1750), capitán general de los Reales Ejércitos, caballero de la Orden del Toisón, comendador de la Orden de Santiago, gentilhombre de Cámara y director general de la Infantería desde 1726 (Ramos, 1781: 193-194), era el segundo hijo del III duque de San Pietro in Galatina, título con Grandeza de España que ostentaba ya el padre del novio, Giovanni Filippo Spinola. Había contraído matrimonio con María Luisa de Silva y Velasco de la Cueva Ruiz de Alarcón, XIV condesa de Siruela, Grande de España.

[5] Los capitanes generales se consideraban a todos los efectos herederos de los virreyes (Jiménez López, 2004: 80). Los condes de Siruela, como señala Cueto y Jiménez (1736: 6), ocupaban el «Real Palacio de S. M.» en Zaragoza.

[6] Jiménez Catalán (1929: 413) recoge la obra en la sección «Sin año cierto», con el n.º 1403 y la siguiente descripción: «6H.-20x15 cents., 8.º mlla. Portada.-Dedicatoria.-Epitalamio.-Octava.-Varios versos italianos. Bib. Univ. de Zaragoza». El opúsculo consta de 6 hojas y lleva signatura de pliego (A) en la segunda de ellas. Contiene portada, dedicatoria (entre el vuelto de la portada y A_1v), un poema en español (A_1v-A_2v) y un poema en italiano (A_3r-A_4v). Todas las páginas están orladas con motivos florales. La portada, que presenta en el título el feo error «Morfeta» en lugar de «Molfeta», está encabezada por una cruz de Malta entre paréntesis, y el pie de imprenta, separado del título por una cenefa, carece de fecha. Todas las estrofas están separadas por filas de tréboles, salvo cuando el último verso de alguna de ellas coincide con fin de página, y cada uno de los poemas se remata con un motivo decorativo en disposición de triángulo invertido y truncado compuesto por cruces de Malta y flores de cinco pétalos. Es obra también muy rara. Solo he localizado y consultado tres ejemplares, que se conservan en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza (Caj 20-447ar), en el Archivo Diocesano de Zaragoza (Caja 9-30) y en el Centro de Documentación del Palacio Larrinaga (ahora en la biblioteca «José Sinués» de Zaragoza, Moncayo R. 2-559 [4]). El ejemplar del Archivo Diocesano, procedente de la parroquia de San Gil Abad de Zaragoza, tiene la fecha de 1736 añadida a mano en la portada y ha perdido el poema italiano; el de la colección Moncayo está encuadernado en cartón y tela junto a otros opúsculos poéticos de finales del XVII y principios del XVIII. Se conserva también una transcripción defectuosa del poema español en un manuscrito de 1789, editado por Sánchez Laílla (2010: 292-294). Dan referencia de estos poemas el hijo del autor (J. I. de Luzán, 1786: 11v; y 1869: 101, con el comentario: «Son dos canciones, una en español y otra en italiano, que tienen mérito seguramente, y lo reconocieron así cuantos las vieron») y Latassa (1885: 197b). Curiosamente, Luzán perpetúa el error en el título de la obra («Príncipe de Morfeta»), que se repite también en el epígrafe de los versos italianos («Morfetta»).

los oscuros años zaragozanos, de vuelta en España en 1733 para administrar los bienes de su familia tras casi dos décadas de exilio y formación en tierras italianas,[7] y un año antes de su primera versión de *La Poética*, en trance de redacción por entonces y aparecida en los talleres del mismo impresor de los *Aplausos poéticos*.[8] Es lógico suponer que el joven abogado fuera testigo como invitado de las celebraciones, siendo noble, hijo de un antiguo gobernador de Aragón[9] y ya reconocido poeta.[10] Con estos poemas se sumaba a la costumbre de componer epitalamios para obsequiar a los novios, poesía circunstancial con fuerte arraigo en Zaragoza[11] y que se enlaza con la tradición áurea de acompañar las fiestas públicas con rimas, que tuvo su más cumplida muestra en la celebración de justas poéticas con ocasión de los grandes regocijos de la monarquía o de la Iglesia. Barroco es, pues, el contexto de los *Aplausos poéticos*, así como el propio título de la obra, al igual que lo es la relación de Cueto y Jiménez, con quien Luzán compartió una motivación no del todo desinteresada.[12] Sabemos por las *Memorias* de su vida, escritas por su hijo Juan Ignacio, que en los años siguientes a su regreso procuró abrirse paso en la sociedad estamental de su tiempo en busca de empleos que aseguraran económicamente su situación y la de su familia,[13] si bien su «natural encogimiento»,[14] que le lleva incluso a celar su nombre en la portada de la obra que aquí nos ocupa con el acrónimo «D. I. L.», lastró las simpatías alcanzadas por sus notorios méritos intelectuales. En estas circunstancias resulta lógico que Luzán rindiera pleitesía literaria a la principal autoridad del reino y, por añadidura, a los Spinola, familia de origen genovés pero muy vinculada, como es sabido, a la monarquía hispánica desde hacía más de un siglo.[15]

Podemos imaginar que pesaría también en este interés el pasado austracista de los Luzán y el deseo de demostrar de forma pública la afección a las autoridades borbónicas.[16] No

[7] Véase J. I. de Luzán (1869: 97), que también da noticia de la composición de otros poemas sin identificar en esos años. Ignacio de Luzán permaneció en la capital del reino hasta finales de 1736, fecha en que se instala en Monzón, donde permanecerá hasta 1743 (Figueras Martí, 2002: 10). Para los pleitos por la recuperación del señorío de Castillazuelo, véase Makowiecka (1973: 41-43).

[8] Francisco Revilla (1698-1752), se tituló *impresor de la Ciudad* y del *Tribunal de la Inquisición* y fue firme partidario de la causa austracista (Jiménez Catalán, 1929: 10).

[9] Su padre, Antonio de Luzán, señor de Castillazuelo, fue gobernador de Aragón en los primeros años del siglo XVIII (Makowiecka, 1973: 33).

[10] Véase J. I. de Luzán (1869: 101): «Establecido en Zaragoza, luego empezó a darse a conocer por su ingenio y erudición».

[11] De ello da fe la abundancia de epitalamios publicados en la ciudad en el catálogo de Bègue (2010).

[12] Como manifiesta en la dedicatoria (Cueto y Jiménez, 1736: 4), el obsequio de la relación busca granjear el favor de la novia e, indirectamente, el de su padre, jefe del Cuerpo de Infantería al que pertenecía el militar.

[13] El empeño de Luzán arrecia después de su matrimonio con María Francisca Micholete, en 1736 o 1737, con varios e infructuosos viajes a Madrid, hasta su traslado a la corte en 1743: véase J. I. de Luzán (1869: 97).

[14] Ibídem.

[15] En particular, la familia de los novios constituía una rama de los Spinola a la que estaban vinculados los títulos de duque de San Pietro in Galatina, creado por Felipe IV en 1621, y de príncipe de Molfetta. Ambas localidades pertenecen a la Puglia, en el reino de Nápoles.

[16] Cabe recordar que el abuelo de los novios, Francesco Maria Spinola, III duque de San Pietro in Galatina, fue firme partidario de la causa borbónica y perdió casi todos sus señoríos al pasar Nápoles a poder de los austriacos. Para compen-

obstante, quedaba ya muy lejos el Tratado de Viena (1725) que había restituido a los nobles partidarios del archiduque Carlos, como la propia familia del poeta, títulos y bienes, favoreciendo así la asimilación de la nueva dinastía y el olvido de la guerra, que no había impedido, sin embargo, la unión por vía de matrimonio de linajes enfrentados por sus fidelidades políticas. Baste señalar que la esposa del propio Lucas Spinola era hija y nieta de decididos partidarios del pretendiente austriaco[17] para entender que Luzán pudo sentirse acogido por la sociedad zaragozana del momento sin escrúpulo alguno. Con relación a las banderías políticas, es especialmente significativo el hecho de que los *Aplausos poéticos* estén dedicados a la madrina del enlace, doña María Francisca de Moncayo y Blanes, condesa de Fuentes, esposa de don Antonio Pignatelli, príncipe del Sacro Imperio Romano, y madre de don Ramón Pignatelli, también ella de significada familia austracista.[18] La dedicatoria revela las obligaciones contraídas por las «repetidas honras» recibidas por parte de esta notable mujer, con la que compartió exilio en Italia,[19] y cuya naturaleza desconocemos. No obstante, más allá de intereses y afinidades, los abundantes e insólitos vínculos con Italia del acontecimiento, pues italianos eran los novios, los padrinos y hasta el santo del día,[20] pudieron estimular el estro de Luzán para componer dos poemas, uno en su idioma materno (I) y otro en el de la familia Spinola (II), que, por otro lado, hasta pocos años antes, había sido su lengua más natural.[21]

Luzán se refiere a ellos en la dedicatoria como «epitalamios», en consideración de su tema, pues ambos son cantos celebrativos de la boda y se ajustan en su tópica a la tradición clásica del género,[22] empezando por la invocación al dios Himeneo, sobre la que se articula el poema español (pues a él se dirige el poeta en toda su extensión, y el verso gongorino,

sar sus sacrificios, Felipe V lo nombró ayo del infante Carlos, futuro Carlos III, y virrey de Valencia, con el privilegio de poder vivir en la corte (véase Pardo González, 1915: 75-81).

[17] El padre, don Fernando de Meneses Silva, XIII conde de Cifuentes, llegó a ser consejero de Estado del emperador Carlos VI de Austria. El abuelo, don Antonio de Silva y Velasco, XIII conde de Siruela, recibió de manos del archiduque en 1711 la Grandeza de España, luego confirmada por Felipe V en 1726.

[18] Su padre, don Bartolomé de Moncayo Palafox, III marqués de Coscojuela, se unió a la causa del archiduque en 1705 y formó parte de su primer gobierno en Zaragoza (29 de junio de 1706-27 de mayo de 1707), actuando de protector oficial de la ciudad (Borrás, 1973: 59). En 1711 hubo de exiliarse a Sicilia, estableciéndose en Riesi, cabecera de sus feudos italianos. Tras el Tratado de Viena regresó a Zaragoza y solicitó el reconocimiento de la Grandeza de España que le había concedido el archiduque Carlos en 1708 (Moreno Meyernhoff, 2004: 390). Para la familia de Ramón Pignatelli, véase Lasierra Purroy (1923).

[19] En 1720 la condesa de Fuentes contrajo matrimonio con Antonio Pignatelli en Palermo (Moreno Meyernhoff, 2004: 390), donde pudo coincidir con Luzán. Las razones políticas y la cercanía en la edad pudieron propiciar la relación entre ambos.

[20] Cueto y Jiménez (1736: 5): «el día de san Francisco de Paula (día 2 del corriente) por ser especial protector de la casa de su Excelencia».

[21] J. I. de Luzán (1869: 100) señala que su padre, tras el regreso a España, hubo de aplicarse al estudio de su propia lengua pues «se explicaba en castellano con alguna dificultad e impropiedad». Por el contrario, de su dominio literario del italiano da fe su inclusión en la *Accademia degli Ereini* de Palermo en 1732.

[22] Para un análisis de este poema y una revisión de sus fuentes, véase el trabajo de Sánchez Laílla [en prensa].

con antecedentes clásicos, «¡Ven, Himeneo, ven! ¡Ven, Himeneo!», jalona la canción en grupos de dos estancias), pero que también está presente en el poema italiano (II, vv. 49-60). Encontramos igualmente la presencia de otras divinidades como auspiciadoras o testigos del enlace (I, vv. 7-15; II, vv. 37-39), con referencia a las esferas celestes,[23] la alusión al pueblo jubiloso que participa de los festejos, reminiscencia de los coros clásicos que acompañaban a los novios al lecho nupcial (I, vv. 4-6; II, vv. 45-48), y la recreación idealizada del lugar donde se celebran las bodas, convertida en ciudad clásica con la mención a Augusto y a los obeliscos y torres en el primer poema (vv. 18-24) y al antiguo nombre de Salduba en el segundo (vv. 71-72); espacio en el que tiene singular relevancia el Ebro (I, v. 27; II, vv. 66-67), especialmente en el poema italiano, en el que se conecta simbólicamente con el Sebeto napolitano (v. 6), al igual que el Moncayo (vv. 67-69) se connota con la evocación del monte Helicón en los primeros versos (v. 7).

Sin embargo, es apreciable una diferencia entre ambos poemas, pues los versos italianos, significativamente carentes de epígrafe genérico, se deslizan de forma nítida al terreno de la poesía epidíctica, centrándose en la alabanza de Lucas Spinola,[24] ya anunciada con el consabido tópico de modestia y una desacertada rima (*inculto* / *culto*) en la última estancia del poema castellano (vv. 73-80). Pasan así a un segundo plano los novios y, de modo muy notable Mariana, a cuyo encomio se había entregado en gran parte la primera canción (vv. 9-15, 25-27 y 41-47), aunque todavía hay un recuerdo de la historia de amor a la que los jóvenes parecían estar predestinados (II, vv. 37-45). El encarecimiento de la novia mediante su identificación con seres mitológicos como Diana o las Gracias (I, vv. 28-31 y 41-44) se aplica aquí al padre, comparado con Marte y Mercurio («figliuol di Maia») en virtud de sus cualidades dominantes (II, vv. 19-24) de *fortitudo* en la guerra[25] y de *sapientia* en el consejo,[26] que son características genéricas en las que se fundamenta la heroicidad para Luzán, pues las encontramos también vinculadas al padre del gobernador de Aragón (I, vv. 65-67) con las referencias a su «espada» y sus «consejos» y su equiparación con los mismos dioses grecolatinos.

La presentación del conde de Siruela revestido de los ropajes del héroe justifica el tono épico con el que arranca el poema italiano, con la invocación a la musa y la demanda de furor poético para abordar la composición, en unos versos aderezados con su punto de nostalgia por los años napolitanos del poeta. El metro elegido, la canción sin *commiato*, aun siendo el mismo que el del poema castellano, se aproxima en la extensión de las estancias al empleado

[23] Nótese que en ambos poemas se elude el nombre de Venus mediante perífrasis: «amorosa estrella» (I, v. 10) y «di Gnido il nume» (II, v. 39). Este procedimiento es uno de los escasos adornos de la *elocutio* en los *Aplausos poéticos*.

[24] Cabe señalar que la alabanza de los novios, componente esencial del epitalamio, suele extenderse también a las familias (Bègue, 2013: 125).

[25] Marte aparece evocado junto a los tracios (II, vv. 22-24), pues habitaba en Tracia, lugar semisalvaje y azotado por poblaciones guerreras (Grimal, 1966: *s. v.* «Ares»).

[26] Mercurio es el intérprete de la voluntad divina (Grimal, 1966: *s. v.* «Mercurio»), función que Luzán asimila a la prudencia del gobierno en aplicación de la autoridad real.

en las dos canciones dedicadas a la conquista de Orán por la armada del conde de Montemar de 1732, presumiblemente redactadas en fecha próxima a la hazaña, subrayando de esta forma el aliento heroico de los versos.[27] No obstante, el numen interpelado no es Calíope, musa de la epopeya, sino Clío, auxiliar de la Historia, pues el poema procede a la rememoración de un hecho histórico que es contraste del valor del «ligustico eroe»[28] (v. 14). La ciudad de Messina, nombrada aquí por su antiguo apelativo («Zancla», v. 18),[29] bajo el control de la monarquía hispánica («ibero soglio», v. 16) tras la conquista de Sicilia por parte del marqués de Lede en el marco de la guerra contra la Cuádruple Alianza, y gobernada por Lucas Spinola, resistió tenazmente con una guarnición de dos mil hombres tres meses de asedio y nueve asaltos de la tropas austriacas, hasta que el 28 de octubre de 1719, ante la falta de refuerzos, hubo de capitular.[30]

El poema sufre en la tercera estrofa un quiebro temático, pues la voz poética, aparentemente arrebatada de ardor guerrero, finge caer en la cuenta del auténtico propósito de sus versos mediante la imagen de la corona tejida de lirios y rosas (vv. 34-35), que remite al tálamo, adornado de «mil olorosas flores», de la canción española (vv. 50-51). Sin embargo, Luzán no pierde de vista un aspecto fundamental del epitalamio nobiliario, apuntando, entre comedidas alabanzas a los novios (II, vv. 35-36) y augurios genéricos de paz y felicidad en su hogar (I, vv. 52-54; II, vv. 50-54), a manera de paraninfo, la esperanza de un próximo parto que continúe la estirpe de héroes (II, vv. 55-60). Estos versos, paralelos a los vv. 57-63 del poema castellano, confirman que la perpetuación del linaje es la auténtica razón de ser del enlace («il sodo laccio e forte», II, v. 44),[31] de igual forma que los *Aplausos poéticos* trascienden el motivo particular de las bodas de Mariana y Francisco para convertirse en poemas de exaltación de la familia de los Spinola («de Spinola los timbres», I, v. 58), de la que se evoca el pasado, el presente y el futuro con la mención a tres generaciones, los abuelos (I, vv. 65-67; II, v. 60), los hijos (I, vv. 34 y 77; II, vv. 13-24) y los nietos (I, vv. 33-40; II, vv. 35-36), y de forma más secundaria del linaje de los Silva (I, v. 69). Esta celebración genealógica, que remite en última instancia

[27] La estructura de las estancias en II es la siguiente: aBCaBCDdEEFF. Compárese con las estancias de los poemas a la toma de Orán, recogidos en el tomo 61 de la BAE, *Poetas líricos del siglo XVIII*, pp. 115-117: ABCABCcDEeDFeGG, en el primero, y ABCABCcDEEDFFGG, en el segundo. Por el contrario, la estrofa empleada en I (ABCaBCDD) se aproxima a la de la oda bucólica compuesta en Italia (aBCaBCcDD) y recogida en *Rime degli Ereini di Palermo. Tomo primo*, Roma, Bernabò, 1784, pp. 138-145.

[28] Entiéndase «héroe genovés». Génova, capital de la Liguria, es el solar de los Spinola.

[29] Como lo será Zaragoza más abajo (v. 71). La antigua ciudad de Zancle fue conquistada por el tirano Anaxilao de Regio, que la rebautizó con el nombre de Messana, en recuerdo de la región griega de Mesenia, de donde era originario (Fazello, 1831: 75).

[30] Véase el relato de estos acontecimientos en Belando (1740: 239-240). La guerra contra la Cuádruple Alianza, que se saldó con la cesión en 1720 de las reconquistadas islas de Cerdeña y Sicilia a los austriacos, tuvo como trasfondo los intereses de la reina Isabel de Farnesio en Italia y el intento por parte de Felipe V de imponer la revisión del Tratado de Utrecht.

[31] El lazo, que en el poema español, siguiendo la tradición petrarquista, es imagen del amor entre los jóvenes («el lazo que anudó Cupido», v. 39), lo es en el italiano de la institución del matrimonio.

a los poemas épicos renacentistas, se proyecta en la segura descendencia, pues se habrá de reconocer la herencia de sabiduría y coraje, cualidades esenciales de la estirpe encarnadas por Lucas Spinola, en los hijos «fuertes y discretos» (I, v. 59), «fortissimi in guerra e in pace savi» (II, v. 59), cuyo valor se cimenta en la imitación de los inmortales antepasados (I, vv. 68-72; II, v. 60).

De esta manera los poemas se suman al sentido general de los festejos que acompañaron estas bodas y que tuvieron su punto culminante en el castillo de fuegos artificiales levantado delante del palacio, arquitectura efímera que, con toda la parafernalia de imágenes heráldicas, inscripciones y poesía circunstancial en cartelas, habitual en las fiestas urbanas, celebraba los cuatro apellidos de la novia (Spinola, Silva, Velasco y Cueva) y lisonjeaba a cuatro de las más ilustres estirpes nobiliarias.[32] Todo ello tiene una lectura política de reafirmación estamental, que resalta además el carácter providencial de la labor rectora de los Spinola, subrayada por la esperanza («spene», v. 64) que los esponsales generan en los súbditos, pero encierra también una veta de exaltación patriótica, que tiene su reflejo en el poema italiano, donde la referencia genérica al «pueblo» (I, v. 5) de los versos castellanos se concreta en «i popoli giulivi d'Aragon» (vv. 46-47) y en los corazones de sus habitantes (v. 63), concluyendo la oda, en sentida prosopopeya, con una evocación de la geografía y la historia aragonesa (vv. 66-72).[33]

[32] Describe este castillo con detalle Cueto y Jiménez (1736: 9-13). Por el interés de esta manifestación de poder nobiliario, singularmente desde el punto de vista literario por la trabajada explotación de la imagen de la espina, emblema heráldico y poético de los Spinola, he creído conveniente reproducir la descripción en un «Apéndice» de este trabajo.

[33] En la transcripción de los *Aplausos poéticos* y del pasaje de la *Noticia breve* he corregido las erratas evidentes, he modernizado la ortografía y la puntuación de acuerdo con las reglas vigentes, he eliminando los grupos cultos (*esphera*, *thálamo*, *succesiva*, *excelentíssima*, *immutable*, *sumptuosidad*), salvo que pudieran tener implicaciones en la pronunciación (*respecto* por *respeto*), he deshecho las ultracorrecciones (*expléndida*) y he procedido a agrupar los elementos *de el*, separados en ambas obras, aunque no de forma sistemática.

APLAUSOS POÉTICOS
DE D. I. L.
A LAS BODAS DE LOS EX^mos. SEÑORES
DOÑA MARIANA
SPINOLA Y SILVA, &c.
Y DON FRANCISCO
SPINOLA, PRÍNCIPE DE
MOLFETA.

DEDICADOS
A LA EXCELENTÍSIMA SEÑORA
Doña María Francisca de Moncayo,
Princesa del S. R. I. &c.
En Zaragoza, por FRANCISCO REVI-
LLA, vive en la calle de San Lorenzo.

A LA EXCELENTÍSIMA SEÑORA
Doña María Francisca de Moncayo, Blanes, Centellas, Aragón, Palafox y Ventimilla, princesa del S. R. I., marquesa de Coscojuela, baronesa de Huerto, Riesi, Cipulla-Soprana, Cipulla-Sotana, Villa de Altarriba, y sus anexos feudos, &c.

EXCELENTÍSIMA SEÑORA:

El deseo de manifestar en algún modo mi obsequio al Excelentísimo Señor Conde de Siruela, concurriendo con los demás, a lo menos para hacer número en los aplausos con que se celebran las felices bodas de mi señora doña Mariana, su hija, movió mi pluma a escribir estos epitalamios en lengua española e italiana; y como estoy persuadido de lo poco que pueden valer, por ser míos, he querido, habiéndolos de dar a luz, que, embozándose de temeroso u de encogido mi nombre, saliesen al arrimo y sombra del de V. Ex., y no sin muchos y fuertes motivos. Pues, dejando aparte (por no ofender la noble modestia de V. Ex.) el superior espíritu, discreción e ingenio de V. E., su aplicación a las lenguas principales de Europa, que le facilita la lección y la inteligencia de sus mejores libros, su pericia en la geografía y otras muchas prendas que adornan por extremo la heredada nobleza de V. E. y sirven como de precioso engaste a otras más elevadas y más sólidas virtudes; dejando, digo, aparte todas estas circunstancias que pudieran ser especialísimo motivo para dedicar a V. E. estas composiciones, siendo la mayor dicha de un escritor el poder ofrecer sus obras a quien las entienda, hame movido sobre todo la memoria de las repetidas honras que he debido a V. Ex. desde mi niñez, tan anteriores a todos mis discursos, que sin duda los primeros en que se hubo de estrenar mi corta capacidad, habrán sido de agradecimiento y respecto hacia V. E. Esta es, Excelentísima Señora, la principal razón por la cual me he atrevido a consagrar a V. Ex. este pequeño trabajo, a fin de que, siendo notoria mi deuda, sea también público mi reconocimiento. El Cielo guarde a V. E. largos años en su mayor grandeza. Zaragoza, a 28 de marzo de 1736.

B. L. P. de V. E.
su más rendido servidor
D. I. L.

EPITALAMIO

¡Oh Himeneo, desciende
del alto polo con ligero vuelo,
blandiendo alegre la sagrada tea!
A los ruegos atiende,
y a los votos de un pueblo cuyo celo
te invoca fervoroso y te desea.
Venga contigo Venus y su hijo,
y el júbilo, el placer y el regocijo.

Y en la tercera esfera,
donde preside la amorosa estrella
esparciendo su influjo soberano,
la más pura y sincera
llama de amor escoge, y la más bella,
que jamás caber pudo en pecho humano
con casto afecto y lícito deseo.
¡Ven, Himeneo, ven! ¡Ven, Himeneo!

A la ciudad de Augusto
César, que un tiempo le prestó su nombre,
quizá porque así el mundo le eternice,
baja veloz con gusto,
sin que retarde el vuelo ni te asombre
tanto obelisco y torre, por quien dice
vocinglera la fama, y no lo yerra,
que quiere el cielo enamorar la tierra.

El tálamo te aguarda
de la hermosa y discreta Marïana,
honor del Ebro que le dio la cuna.
Haz que en tus llamas arda
el corazón de esta mejor Dïana,
que ya otra vez arder la misma Luna
por su Endimión allá en el Latmo veo.
¡Ven, Himeneo, ven! ¡Ven, Himeneo!

También el noble esposo,
del gran tío y del padre alta esperanza,
en recíproca llama arda constante,
y blando y amoroso
corresponda a la tierna confïanza
de marido y galán, de amado amante,
y contra el lazo que anudó Cupido
poder no tenga el tiempo ni el olvido.

No han de venir contigo
las tres Gracias que el mundo ama y admira,
que ya desde el nacer la bella esposa
las trae siempre consigo,
cuando se ríe y habla, y cuando mira
grave, risueña, honesta y amorosa,
limitando los vuelos al deseo.
¡Ven, Himeneo, ven! ¡Ven, Himeneo!

Llégate al nupcial lecho
y esparce allí mil olorosas flores,
jazmín, rosa, clavel, lirio, azucena,
que infundan en el pecho
con oculta virtud castos amores,
inmutable firmeza y paz serena,
y haz tú que sea el tálamo fecundo
para que haya más héroes en el mundo.

Y, por ti fecundado,
de Spinola los timbres asegure
con bellos hijos, fuertes y discretos;

véase continuado
tan ilustre blasón, y eterno dure
en los heroicos valerosos nietos,
siendo la envidia su primer trofeo.
¡Ven, Himeneo, ven! ¡Ven, Himeneo!

Al grande abuelo imiten,
a quien aclaman por Mercurio y Marte,
ya dé consejos, ya la espada esgrima;
y el renombre acrediten
de Spinola y de Silva en toda parte,
hasta el opuesto y más remoto clima;
y a emulación de tan ilustre ejemplo
vayan subiendo de la gloria al templo.

Ya tus alas ensayas,
después de haber cumplido mi deseo,
para volverte a la mansión celeste;
pero antes que te vayas,
al gran Lucas por mí, sacro Himeneo,
ofrece mis obsequios, y haz que de este
acento ronco de mi verso inculto,
despreciando la voz, admita el culto.

PER LE NOZZE DEGLI ECCELL. Sig. D. Marianna Spinola e D. Francesco Spinola, Principe di Molfetta

Porgimi, o bella Clio,
il già obbliato plettro e l'aurea lira,
e temprane le corde, e'l suon ravviva.
Vieni ed al petto mio
tutto il furor del dio di Delo spira,
come solevi del Sebeto in riva
scendere a' prieghi miei dal sacro monte,
ond'io cinsi la fronte
di non volgare allor; pur questa volta,
figlia di Giove, le mie voci ascolta,
ch'io canterò, purché tu voglia aitarmi,
sulle sponde dell'Ebro itali carmi.

Itali carmi io voglio
al ligustico eroe offrir divoto,
a Spinola, splendor d'Italia e Spagna:
ei dell'ibero soglio
sostenne il nome con valor ben noto
là dove il mar di Zancla il lido bagna;
ei tra la polve, e'l fumo, e le bandiere,

reggendo armate schiere
somiglia a Marte, allorché d'orror cinto
i traci ad agitar dal cielo quinto
scende con torvo aspetto, e se consiglia,
a te, figliuol di Maia, s'assomiglia.

Ma dove scorre intanto
mia lira incauta a' bellici furori,
qual se agguagliasse delle trombe il tuono,
quand'io m'accingo al canto
d'almo imeneo, e di soavi amori
in liete rime, ed in piacevol suono?
Lungi dunque l'orror del fiero Marte,
ch'io per diversa parte
cogliendo rose e gigli in Elicona,
tesser vo' di bei fior nobil corona
alla più vaga coppia, ai gloriosi
Francesco e Marïanna, amanti e sposi.

Queste due nobil alme
pria di scender a noi, si vagheggiaro
nel terzo ciel, dov'è di Gnido il nume;
nelle terrene salme
entrate poscia, arsero entrambe al paro
di puro amor per natural costume;
ed or con più felice e lieta sorte
il sodo laccio e forte
d'Imeneo le congiunge; onde, in festivi
applausi e voti, i popoli giulivi
d'Aragon, pregan pur che il Ciel v'arrida,
e «Imeneo, Imeneo» ognuno grida.

Dunque, Imeneo, deh vieni!
Vieni a' miei voti, e co' più fausti auspici
a' nuovi sposi la tua face splenda.
Pensier lieti e sereni,
e santa pace, e giorni almi e felici
l'un cor e l'altro dal tuo nume attenda;
e della bella sposa il sen fecondo,
per ristoro del mondo,
prole produca d'immortali eroi
ne' chiari figli e ne' nipoti suoi,
che, fortissimi in guerra e in pace savi,
imitino il valor de' lor grand'avi.

E mentre si gran bene
ne arreca il fato, e i fervidi desiri

de' cuori aragonesi il Ciel seconda,
la dolce amica spene
sul volto a ognuno lampeggiar si miri.
Scorra con lieto pie d'Ibero l'onda
al mare opposto, e le nevose cime
il Moncaio sublime
festoso innalzi; senza nubi o velo
ridente mostri il chiaro volto il cielo;
e tu, Salduba mia, già un tempo reggia
d'incliti re', l'alto imeneo festeggia.

APÉNDICE

Jorge de Cueto y Jiménez, *Noticia breve de los aplausos y regocijos […]*, pp. 9-13.

«Estaba en mitad de ella formado un gran castillo de fuego, compuesto de tres robustos cuerpos con su remate, y su elevación de todo él consistía en sesenta palmos; era su figura a modo de octágono, aunque no regular por la desigualdad de las ocho frentes que le componían. En las del primer cuerpo se leían las inscripciones y versos siguientes: en la primera, que miraba a la puerta de Palacio,

EXCELENTISSIMO D. D. D. LUCÆ SPINULÆ,
Regni huius Ductori, ac luci: Hoc lucis tro-
phæum, lætitiae in ditium, Himenæi
delitium, benevolentiæ simbo-
lum licet augustum Au-
gusto Urbs Augusta.
D. O. C.

DÉCIMA

Esta invención que en sí emboza
todo un Etna fulminante,
a su ínclito Comandante
consagra fiel Zaragoza.
Si es que en cortedad se roza
para celebrar la unión
de hija y sobrino, perdón
merecerá en lo que yerra,
que el fuego que aquí se encierra
centellas de su amor son.

En la segunda se pintó una espina y esta inscripción: *Insignia insignissimæ familiæ Spinulæ, e Genna in Aragoniam transfusæ*.

REDONDILLA

Esa espina, trasplantada
por dicha a nuestro país,
más que espina es bella lis,
pues deleita, ilustra, agrada.

En la tercera se pintó un león y este lema: *Gentilitium excelsæ domus de Silva*.

REDONDILLA

A este león, que en Castilla
gloria de las selvas nace,
el de Zaragoza yace
rendido, pues se le humilla.

En la cuarta se pintó un escudo y este mote: *Velasqueæ stirpis trophæum illustræ*.

REDONDILLA

Las empresas que se miran
reducidas a este escudo
dicen con lenguaje mudo
los timbres que en él se admiran.

En la quinta se pintó una cueva, con este mote: *Stemma præclarissimæ gentis de la Cueva*.

REDONDILLA

Hacia esta cueva endereza
tus pasos, oh caminante:
no temas, porque es constante,
que es mineral de nobleza.

En la sexta se pintó un corazón flechado de dos espinas enlazadas con el siguiente mote: *Feruntur dum feriunt*.

Y ESTA LETRA.

No causan pena o dolor
estas puntas enlazadas;
porque están azucaradas
en la oficina de Amor.

En la séptima se pintó una elevada azucena cercada de espinas con el siguiente mote: *Augent odorem*.

CON ESTA LETRA.

A aquesta flor no la inflama
tanta espina alderredor;
aumenta sí su esplendor
y el buen olor de su fama.

En la octava se pintó un jardín florido con algún surtidor, y en él una dama y un caballero que se daban las manos, y este mote: *Hiemem fugat Hymen*.

Ya el triste invierno está fuera,
que, en florida edad temprana,
juntos Francisco y Mari Ana
bastan a hacer primavera.

En el segundo cuerpo estaban pintados los escudos de armas de las casas de SPINOLA, SILVA, VELASCO Y CUEVA; y en el tercero, sobre las esquinas de los cuatro ángulos, en cuatro círculos, se veían escritos estos apellidos, los cuales, encendido el fuego y hasta su remate, se leyeron siempre los mismos nombres con la singularidad que de que cada uno, en medio de la voracidad del fuego, era de distinto color del otro, y sucesivamente le iban variando, de forma que causó a todos la mayor admiración tan agradable objeto.»

BIBLIOGRAFÍA

Bègue, Alain (2010), «Relación de la poesía española publicada entre 1648 y 1750», en Aurora Egido y José Enrique Laplana, eds., *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 399-477.

Bègue, Alain (2013), «"Ven, Himeneo, ven; ven, Himeneo". El epitalamio en las postrimerías del siglo XVII», en Alain Bègue, ed., *La poesía epidíctica del Siglo de Oro y sus antecedentes (I). Versos de elogio*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo (Estudios del Parnaso olvidado, 1), 111-155.

Belando, fray Nicolás de Jesús, *Historia civil de España, sucesos de la guerra y tratados de paz desde el año de mil setecientos hasta el de mil setecientos y treinta y tres. Parte segunda y tercera*, Madrid, Imprenta y Librería de Manuel Fernández, 1740.

Borrás, Gonzalo (1973), *La guerra de Sucesión en Zaragoza*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».

Cueto y Jiménez, Jorge, *Noticia breve de los aplausos y regocijos con que se ha celebrado en esa ciudad las bodas de los Excelentísimos Señores D.ª Mariana Francisca de Spinola y Silva, &c., y D. Francisco Spinola, príncipe de Molfeta, en el día 2 de abril de 1736. Que dedica a los pies de la Excelentísima Señora Princesa de Molfeta uno de sus menores criados, don Jorge Cueto y Jiménez, Subteniente del Regimiento de Infantería de Cataluña*, Zaragoza, Imprenta Real, 1736.

Fazello, Tommaso, *Storia di Sicilia. Deche due di […] siciliano, tradotte in lingua toscana da Remigio Fiorentino* [1573], Palermo, Stamperia dei Soci Pedoni e Muratori, 1831.

Grimal, Pierre (1966), *Diccionario de mitología*, Barcelona, Labor.

Figueras Martí, Miguel Ángel (2002), «En el centenario de Luzán», *Ro Zimbeler de Castillazuelo*, 5, 10-11. <http://zimbeler.es/revistas-ano-2002.html> [consultado el 03/08/2016].

Jiménez Catalán, Manuel (1929), *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVIII*, Zaragoza, Tipografía «La Académica».

Jiménez López, Enrique (2004), «Marte y Astrea en la Corona de Aragón», en Eliseo Serrano, ed., *Felipe V y su tiempo. Congreso Internacional*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», II, 67-89.

Lasierra Purroy, Antonio (1923), *Apuntes para la biografía de D. Ramón Pignatelli y Moncayo. Trabajo leído en la Real y Excma. Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País*, Zaragoza, Tipografía «La Editorial».

Latassa, Félix (1885), *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico por don Miguel Gómez Uriel*, Zaragoza, Imprenta de Calisto Ariño, II.

Luzán, Juan Ignacio de, *Índice de las obras de don Ignacio Luzán, mi padre, que existen en mi poder*, 1786, ms. 17521 de la Biblioteca Nacional de Madrid, *Papeles de Eugenio Llaguno y Amírola*, hs. 11-14.

Luzán, Juan Ignacio de, «Memorias de la vida de Don Ignacio de Luzán, escritas por su hijo don Juan Ignacio de Luzán, canónigo de la Santa Iglesia de Segovia», en Leopoldo Augusto Cueto, ed., *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 61), 1869, 95-105.

Luzán, Ignacio de, *Aplausos poéticos de D.I.L. a las bodas de los Exc.mos Señores Doña Mariana Spinola y Silva, &c. y Don Francisco Spinola, Príncipe de Molfeta. Dedicados a la Excelentísima Señora Doña María Francisca de Moncayo, Princesa del S.R.I, &c.*, Zaragoza, Francisco Revilla, 1736.

Makowiecka, Gabriela (1973), *Luzán y su «Poética»*, Barcelona, Planeta.

Moreno Meyernhoff, Pedro (2004), «Los Grandes de España creados por el Archiduque en la Corona de Aragón», en Eliseo Serrano, ed., *Felipe V y su tiempo. Congreso Internacional*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», II, 363-404.

Pardo González, Cándido (1915), *Notas para la historia biográfica de los Capitanes Generales del Ejército*, Madrid, Imprenta de Eduardo Arias.

Ramos, Antonio, *Descripción genealógica de la Casa de Aguayo*, Málaga, Impresor de la ciudad, de la dignidad episcopal y de la S. I. Catedral, 1781.

Rime degli Ereini di Palermo. Tomo primo, Roma, Bernabò, 1784.

Sánchez Laílla, Luis (2010), «Edición de las *Poesías* de Ignacio de Luzán recogidas en los papeles de su mayorazgo», en Aurora Egido y José Enrique Laplana, eds., *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 229-305.

Sánchez Laílla, Luis [en prensa], «Pompa y circunstancia en las odas de Luzán», en Alain Bègue, ed., *Hacia la Modernidad: la construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo (1650-1750). Actas del I Congreso Internacional del Centro de Estudios de la Literatura Española de Entre Siglos (siglos XVII-XVIII)*.

Serrano, Eliseo (1995), «Textos y festejos en las celebraciones públicas aragonesas de la Edad Moderna», en Eliseo Serrano, ed., *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna. VIII Muestra de Documentación Histórica Aragonesa (4 de diciembre de 1995-21 de enero de 1996)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 15-46.

Vidal, Lamberto, *Políticas ceremonias de la Imperial Ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Pascual Bueno, 1717.

«LA RAZÓN
ES AURORA».
ESTUDIOS EN HOMENAJE
A LA PROFESORA
AURORA EGIDO

DE POESÍA
CONTEMPORÁNEA

EL *CONCEPTO ESPAÑOL DE LA POESÍA* DEL ÚLTIMO DOMENCHINA

José Luis Calvo Carilla

Hasta el final de sus días, Juan José Domenchina (Madrid, 1898-Ciudad de México, 1959) siguió considerándose como «uno de los doce poetas» de la segunda *Antología* de Gerardo Diego que «vegetaban extrañados —y muriéndose de soledad de España— lejos de su tierra». Por mucho que hizo por alcanzar la inmortalidad literaria, terminaría descabalgado de lo que Aurora Egido ha llamado con otro propósito esa última batalla contra la negra espalda del tiempo y, en ese campo, en su constante lucha librada contra el olvido (Egido, 2014: 347). Y, en efecto, un año antes de su muerte, volvía a insistir una vez más en su triste condición de *extrañado*: «La prueba más atroz a que puede ser sometido un hombre, un poeta radical, hondamente enraizado en la vida soterraña de su suelo nativo, esto es, un *algo* no trasplantable, porque no tolera la erradicación, ¿qué ha de hacer, aparentemente hincado en un vivero forzoso, sino añorar ese suelo, que no almáciga, donde le sembraron de forma tan absoluta? Desde comienzos de 1939 hasta ahora, no he tenido, como ánima apenas vegetante, que se nutre solo de rememoraciones, otra compañía que mi soledad de España» (Domenchina, 1958: 22-23).

La considerable actividad ensayística y crítica de Domenchina ha venido despertando todavía menos interés que su sólida obra como poeta y narrador, si se exceptúa la atención que en fechas relativamente recientes le han venido prestando Antonio Carreira y, de forma singular, Amelia de Paz, su mejor y más fiel estudiosa y editora, quien ha dado a conocer al lector de hoy las dimensiones más significativas de la obra poética y crítica del autor de *La corporeidad de lo abstracto*.[1] Como crítico, Domenchina realizó una importante labor en la prensa y en las revistas literarias de los años veinte y treinta (*Los Lunes de El Imparcial*, *España*, *La Pluma*, *Revista de Occidente*, *Hora de España, La Vanguardia* o *El Sol*, colaboraciones las de este último diario que reunió en *Crónicas de «Gerardo Rivera»*; Domenchina, 1946 y 1938). Después de la Guerra Civil siguió publicando sus críticas en *Romance*, *Litoral*, *Las Españas*, *Mañana* y otras revistas del exilio mejicano. En el marco de esta incesante labor,

[1] Paz (2004). Una extensa antología (*Artículos selectos*) de los escritos críticos de este escritor del 27 madrileño realizada por Amelia de Paz puede consultarse en Domenchina (2010). La misma Amelia de Paz es editora de su *Obra poética* (Domenchina, 1995) y del epistolario recibido por Domenchina de Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Gerardo Diego y Jorge Guillén (Paz, 1997).

destaca su extensa reflexión ensayística titulada *Concepto español de la poesía*, manuscrito mecanografiado de 71 folios numerados fechado en 1943, cuyo estudio me propongo realizar en estas páginas.[2]

Concepto español de la poesía ha quedado postergado hasta ahora en las prospecciones críticas sobre los poetas de los años veinte. El propio autor anunció en *Pasión de sombra (Itinerario)* (1944) la publicación de este ensayo como uno de sus proyectos inmediatos.[3] Aunque mis indagaciones en este punto, lejos de confirmar tal extremo, abonan la conclusión de que este testimonio aislado del autor constituye el único indicio que hoy por hoy conduce a la existencia del texto objeto del presente artículo.[4]

LA INCOMODIDAD GENERACIONAL DE DOMENCHINA

Establecer las coordenadas críticas de *Concepto español de la poesía* obliga a recordar, siquiera con brevedad, las circunstancias vitales e intelectuales del escritor exiliado. Por paradójico que pueda parecer, dadas su presencia constante en los medios publicísticos de referencia y sus privilegiadas relaciones literarias y políticas, singularmente en la España republicana[5] —en unos años de efervescencia cultural y literaria en los que, como señaló en *Dédalo* (1931), «cada quisque se desayunaba con su Eliot, almorzaba con su Joyce, se bebía,

[2] Conocí en su día este manuscrito gracias a la generosidad de mi querida colega Yolanda Díaz de la Varga, quien puso en mis manos una fotocopia del mismo con la signatura inicial de la Biblioteca Nacional: MS 22262/1. Su título es *Concepto español de la poesía. La poesía de Enrique González Martínez* (segunda parte que, al parecer, Domenchina no llegó a realizar) y en su portada se lee la fecha (México, 1943) y la anotación manuscrita de «Completo». En el Archivo Juan José Domenchina de dicha Biblioteca Nacional se conservan tres versiones de *Concepto español de la poesía*: una de puño y letra de Domenchina y dos mecanografiadas, una de ellas es copia y está incompleta. Sus signaturas son: Manuscrito: Mss/22262/1/1 (114 h.). Mecanografiadas: Mss/22262/1/2 (71 h., que es la que utilizo) y Mss/22262/1/3 (incompleta). Informaciones que agradezco a la amabilidad de D.ª María José Rucio Zamorano, del Servicio de Manuscritos e Incunables.

[3] Anuncio al que aludió también Carreira (1988 y 2015). Su principal editora lo menciona de pasada en el estudio introductorio a su edición de la *Poesía completa* de Domenchina (Paz, 1995), pero lo ha excluido, tal vez por su extensión, de los *Artículos selectos* (Domenchina, 2010). *Concepto español de la poesía* no fue el único ensayo de Domenchina que figuraba como inédito y de futura publicación. Al final de su vida aún anunciaba en *El Extrañado* [1958] otros proyectos editoriales que la muerte le impidió llevar a buen término: una probable antología de su obra poética en el destierro (*Entrañable extrañado, 1939-1957*), un ensayo sobre *Poesía española contemporánea* y un extracto de sus memorias (*La verdad sea dicha*).

[4] Por otra parte, *Concepto español de la poesía* es un texto diferente a *Poesía española contemporánea*, ensayo que mencionaba un año antes de su muerte entre los proyectos editoriales cuya publicación seguía acariciando, junto con una recopilación de su poesía (*Entrañable extrañado, 1939-1957*), *La verdad sea dicha* («extracto de unas memorias») y la cuarta edición de su *Antología de la poesía española contemporánea* (Domenchina, 1958). (He podido consultar este ensayo gracias a la amabilidad de D.ª Susana Barajas Juárez, jefe de la Sección de Consulta Automatizada de la Hemeroteca Nacional de México y de D. Guillermo Cerón, funcionario de la misma Hemeroteca Nacional).

[5] Bien conocidas son sus estrechas relaciones con Juan Ramón Jiménez y Machado. Amigo y hombre de confianza de Azaña, fue su secretario particular en la Presidencia del Consejo de Ministros y en la oposición. Durante la guerra siguió a su lado como secretario del Gabinete Diplomático de la Presidencia de la República (cit. por Paz, 1997: 23).

a manera de té, los posos o rebañaduras de Freud, resignándose, por último, con una colación surrealista a la francesa…»—, Domenchina no llegó a disfrutar nunca de las simpatías de muchos de los poetas conocidos como del Veintisiete, tal vez por la acidez de las críticas periodísticas del madrileño a la inconsistencia lírica del grupo, como manifestó de forma reiterada en sus artículos, y en 1934, en concreto, a propósito de la aparición de la segunda edición de la *Antología* de Diego —en la que, por otra parte, figuraba como uno de los poetas seleccionados (Diego, 1981[9]: 473; Morelli, 1997: 329-331). Otras veces fue su propia displicencia ante las distintas corrientes estéticas del momento, que consideró como meros esnobismos pasajeros; por ejemplo, sus denuestos contra el surrealismo, «fenómeno de cloaca, albañal o letrina» al alcance de los vates menos dotados (Domenchina, 1931). A todo lo cual se suma el punto de ultraerudición cercano a la pedantería de no pocos de sus escritos —llenos de cultismos, y sobre todo de arcaísmos, cada vez más cargados de *vis satírica* quevedesca—. Su identificación incondicional con la poesía juanramoniana, quien le contagió en no pocas ocasiones sus fobias literarias y personales,[6] terminaría de ahondar en las diferencias líricas con sus coetáneos, como corrobora su epistolario con algunos de los poetas del grupo (por ejemplo, Paz, 1997; Morelli, 1997). Así cuando minimiza las realizaciones de Guillén para caracterizarlo como un «ejemplar prodigio de intención» («de arduas intenciones óptimas veía empedrado el infierno lírico» del vallisoletano, Domenchina, 1933*a*). Puede decirse, pues, que Domenchina mantuvo con el grupo generacional de los años veinte una relación compleja de *outsider*, que terminó por relegarlo a la tierra de nadie de los epígonos (Carreira, 1988: 301; Díaz de Castro, 1998).

Como ya hiciera desde los «Folletones de *El Sol*», en «Poetas españoles del 13 al 31» y en otros artículos publicados durante la República, Domenchina enjuiciaba la poesía contemporánea de antes de la guerra desde los presupuestos y desde las realizaciones de los que consideraba los *dii maiores* de una poética consolidada y «verdaderamente moderna»: Juan Ramón Jiménez, los Machado, Unamuno, Pérez de Ayala, Díez-Canedo, Mesa y Valle-Inclán, y ejercía todo el rigor de su crítica contra toda aquella poesía que implicara novedades o heterodoxias que se distanciaran injustificadamente de los logros de este consagrado parnaso. Sus estrechas relaciones de amistad con ellos, con quienes coincidía en la tertulia del Café Regina, contribuyen a explicar sus encendidas protestas de fidelidad

[6] El poeta de Moguer le dedicó dos humorísticas semblanzas en sus *Españoles de tres mundos. Caricaturas líricas* (ed. R. Gullón, 1987: 99-100 y 195-196). Sirva como ejemplo de autoridad el entretenido y jugoso anecdotario manuscrito de José Manuel Blecua sobre sus amigos poetas del 27 en tierras americanas: «Pero como Salinas supiese que yo iba después a ver a Juan Ramón Jiménez para entregarle fotos de cartas de Rubén Darío, Salinas me dijo: *¿Pero de verdad va usted a ver al coco?* Porque entonces [mediados de los cuarenta], todo el grupo, o casi todo, del 27 estaba reñido con Juan Ramón desde antes de nuestra guerra. Es una historia curiosa que muy resumida es esta: En 1934, Jorge Guillén funda con sus amigos la revista *Cuatro vientos* y les pidió originales a Unamuno y a Juan Ramón, y como publicase en el primer número el poema de Don Miguel, el autor de *Platero y yo* le envió un telegrama que decía: *Retiro original y amistad*, según me contó el propio Guillén» (José Manuel Blecua Teijeiro, *Mis amigos de la Generación del 27*, ms. de la conferencia dictada en el Instituto de Bachillerato Domingo Miral el 8 de agosto de 1987 (Archivo de los Cursos de Verano de la Universidad de Zaragoza en Jaca, [fol. 7]).

hacia esta pléyade que representaba para Domenchina el ideal poético que le servía de base para sus severas admoniciones.[7] Domenchina decía atender en ellas inadecuaciones o despistes momentáneos de los poetas jóvenes formuladas desde una actitud constructiva —al margen de la confrontación intelectual, sentimental o visceral, y libre de veleidades, narcisismos y suspicacias—, destinadas en último término a favorecer el desarrollo de lo que las auténticas intuiciones de cada nuevo libro ofrecían de esencial y permanente (Domenchina, 1933*c*).

Las relaciones entre el celoso crítico y los indignados poetas de los que se ocupaba en sus críticas se tensaron hasta el extremo de dirigir estos una carta de protesta al director del *Heraldo de Madrid* fechada el 28 de mayo de 1936 y aparecida en el periódico dos días más tarde. En ella, los firmantes —Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, José Bergamín, Luis Cernuda, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pablo Neruda y Arturo Serrano Plaja— denunciaban «los ataques contra determinadas personalidades literarias» que venía haciendo Domenchina desde la página de libros de *La Voz* con el pretexto de hacer crítica literaria. Lo acusaban de «confundir sus rencores personales con sus valoraciones literarias y de invertir en sus comentarios los términos de la veracidad y sentido recto de la crítica al enjuiciar autores o libros que le son directa o indirectamente, pero personalmente, antipáticos; sin que lo subjetivo de la motivación, propia o reflejada, se disimule siquiera con un formal decoro y respeto para el público, a quien debe información exacta». Finalmente, dejaban claro que su airada protesta «no se refería a un solo artículo de este señor, sino a muchos de ellos…».[8]

Estas difíciles relaciones literarias y aun personales, originadas por la posición voluntariamente periférica de Domenchina con respecto al grupo, continuaron e incluso se acrecentaron en los años del exilio. Lo confirman sus relaciones epistolares con Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Gerardo Diego y Jorge Guillén, caracterizadas por un doble lenguaje: el privado, amistoso aunque no exento en ocasiones de alusiones incómodas o de petición de aclaraciones a propósito de algún juicio inoportuno o desabrido, y el que de modo simultáneo estaba utilizando el grupo entre sí a propósito de Domenchina.[9] Tal distancia queda patente con motivo del deseo de visitar España mostrado en 1955 por el poeta. Los ánimos con que Aleixandre alimentaba la ilusión de su corresponsal poco tiene que ver con la carta que le envió a José Luis Cano ocho días antes del que sería a la postre fallido viaje: «Hace cuatro horas que me han llegado tus líneas con la carta de Domenchina. Veo que no hay remedio y

[7] La tertulia del Café Regina era conocida como la «Peña de los Inmortales», y a ella asistían habitualmente Manuel Azaña, Cipriano Rivas Cherif, Valle-Inclán, Enrique Díez-Canedo, Juan de la Encina, Paulino Massip y otros escritores e intelectuales del momento.

[8] Carta a la que Domenchina respondió con el suelto «Polémica literaria. Una carta de Juan José Domenchina» en el *Heraldo de Madrid* del día siguiente (Paz, 1997: 13).

[9] Por ejemplo, Jorge Guillén, a propósito de la crítica a su *Cántico* de 1928: «Yo desearía una breve nota, a manera de epílogo privado, en la que usted me señalase con precisión cuáles son, a juicio suyo, esos "derrumbes", es decir, algunas de esas palabras "fetiches". No le pido comentarios —¡ya tiene usted derecho a descansar!—, sino ejemplos»; Dámaso Alonso: «De tus desafortunadas críticas a mis endecasílabos te hablaré otro día» (Paz, 1997: 27).

que le tendremos aquí». Y en una segunda misiva: «Aquí te mando la carta de Domenchina. De esta vez no nos libramos de su visita» (Paz, 1997: 104).[10]

Pero fueron también profundas las diferencias ideológicas y personales que lo separaron de muchos de los escritores que, como él, estaban sufriendo el desarraigo y los sinsabores del exilio en Méjico y colaboraban en las mismas revistas. Eso explica su accidentado paso por la redacción de la revista *Romance* (1940-1941), semanario en cuya primera etapa (números 1 al 17) coincidieron las firmas de consagrados como Bergamín, Díez-Canedo, Xirau, Jarnés o el propio Domenchina junto a los más jóvenes Juan Rejano, Herrera Petere o Sánchez Barbudo (Caudet, 1975 y 1992; Férriz Roure, 2003). Una reorientación en la línea editorial de la empresa que sustentaba la revista (Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones, S. A. (EDIAPSA), encabezada por el editor Rafael Giménez Siles) y las disensiones entre los redactores llevaron al cambio de dirección y, en ese marco, al protagonismo de Domenchina, Jarnés y Xavier Abril y del crítico de arte Juan de la Encina como representantes de una línea ideológica más conservadora y, en poesía, intelectualizada y elitista, en sintonía con las aspiraciones juanramonianas y del abate Bremond a la pureza y a lo inefable poético (dando la espalda a los presupuestos iniciales del exilio respecto al diálogo literario con los escritores hispanoamericanos y a los más radicales del Partido Comunista, compartidos por los más jóvenes, que avalaban una orientación social y popular de los contenidos de la revista). En este contexto, el nombramiento de Domenchina como director de la segunda época de *Romance* —un Domenchina discrepante y, como Abril o Jarnés, crítico con respecto a la línea de la redacción anterior— se tradujo de hecho en el empeño de reafirmar su propia obra y la línea de pensamiento poético que la sustentaba (Caudet, 1975; Férriz, 2003: 53). Una sátira de Max Aub publicada en 1954 destacaba en el autor de *El Extrañado* un desmedido «afán de originalidad» «que le lleva a cultivar sus diferencias —que crecerán, a veces, elefantiásicas— y a su prevención contra la mayoría» (Aub, 1954: 223). Apreciación que llegaría a confirmar cuatro años después el propio poeta aludido, consciente de su situación de doblemente trasterrado, de su patria y de la gloria literaria:

> A los líricos de hoy, que somos voces sin presente y sin inmediato porvenir, se nos escamotea, para colmo de infortunios, la posteridad, que no es solamente la fama póstuma. Como escribí, nuestra arrecida vida ulterior no podrá arrimarse, para que se entibie su tiritaina, al «sol de los muertos», que, sin ser el que más calienta, todavía alumbra. Porque —rota en añicos la tradición— no es posible que haya sol de los muertos. En esta era nuclear, el átomo, desintegrándose, es de suponer que se desmenuce, en imperceptibles trizas, lo que es aún humanidad rotunda. […] La «inmensa minoría» es cada vez más escasa. Los más eluden, por precaución o por fastidio, la inefabilidad, nunca redituable, y ya «trasnochada y fútil», de la poesía (Domenchina, 1958: 11-14).

[10] Sin embargo, en los dos primeros artículos de su serie *La actual poesía española en España* (Domenchina, 1950: 19 y 26 de agosto), el tono hacia Dámaso Alonso o Vicente Aleixandre es más comprensivo, ha perdido la acidez y los registros satíricos del pasado e incluso llega a justificar los «desfallecimientos prosaicos» de *Hijos de la ira*.

Concepto español de la poesía es deudor de esta actitud intelectual de Domenchina y de esta nostalgia de la tradición lírica española, intensificada, más si cabe, desde su desarraigo de exiliado. Pero es, ante todo, el fruto de sus férreas convicciones poéticas, manifestadas reiteradamente durante la República, y cuya expresión mejicana ofrece todavía un mayor grado de radicalización. Dada esta continuidad de pensamiento, no debe extrañar que en los últimos párrafos de *Concepto español de la poesía*, Domenchina transcriba la poética que puso al frente de su colaboración en la segunda edición de la *Antología* de Diego:

> Poesía es aptitud —inspiración o numen— y trabajo. Lo esencial es el acento. Un poeta sin acento propio, inconfundible, no es tal poeta. En poesía solo lo estrictamente personal es valedero. El trance logrado de la «inspiración» y la frución genuina —esto, es, personal— caracterizan al poeta.
>
> El delirio poético —o profético— alcanza y resume lo inabarcable. El poeta absoluto no recusa nada de cuanto contiene el orbe, ya que, como Valéry anota, el poeta es el más utilitario de los seres. Esto es: la verdad de un poeta está en la cima de su delirio; pero esta verdad hay que ir a sorprenderla concienzudamente, sin que el conocimiento exacto se traduzca en inexorable pesadumbre.
>
> Por último, y como también he dicho, creo que la estética propia nace o se desgaja de la propia labor. El que se aviene a una superstición catológica (*sic*) preconcebida, el que se ajusta a un canon apriorístico, podrá exhibir quizá una estética flamante, pero no una obra personal y espontánea (Domenchina, 1943: 71; Diego, 1981[9]: 265).

El crítico considera de rigor vadear este obstáculo conceptual infranqueable, «arrostrar el peligro de la definición y arriesgar la opinión propia». Y, fiel a este arraigado colofón de su «Poética», se remontará al pasado nacional para encontrar los ejemplos más sobresalientes de esa perseguida definición del hecho lírico en la práctica de la «verdadera» poesía española desde los siglos oscuros de la lengua española hasta el presente.

EL PRECOZ PRIMITIVISMO DE LOS ORÍGENES

En el principio fueron los damasianos «vagidos» con que la poesía española, «al partirse de su entraña 'como la uña de la carne', expresa, siempre por lo implícito, y en ocasiones explícitamente, en qué consiste la poesía, la sorpresa inicial, originaria, de divino origen».[11]

En su exploración del concepto de poesía Domenchina recala en la «radiante intuición» de Juan Alfonso de Baena: «Una escritura o composición muy sutil y bien graciosa […],

[11] «Los vagidos de la poesía española (profana o divinal, popular o culta, de corte heroico o de filo y contrafilo profanadores), tanto la que dialoga en los debates como la que difunden las cantigas —de amor, de amigo, e incluso de escarnio y maldecir—, como la que se yergue en la unción y edificación de las prosas de Berceo, como la que trisca y retoza con la desenvoltura montaraz del ariscado Juan Ruiz, como la que exponen ostentosamente los severos —aunque hiperbólicos— anales que registran las infalibles sergas del espíritu castellano —*Poema del Cid*—» [fol. 12].

habida y recibida y alcanzada por gracia infusa del Señor Dios…» [fol. 13] (Una especie de gracia infusa que, al decir del crítico, sigue siendo aún el inefable concepto de la poesía). Como también se detiene en el misterio de la vida y su fugacidad de Sánchez de Talavera, con el mar del morir como fondo de Manrique, quienes representan un claro ejemplo de verdadera poesía y una luminosa transcripción de su concepto ya que, «al insistir, monótonamente, cruelmente, en lo efímero, transitorio y falaz de la existencia —o inexistencia— humana, consiguen hacernos sentir, más allá de las consideraciones éticas y de la intimidación con que nos cohíbe el pensamiento de la muerte, la sensación sin tiempo ni espacio de lo perdurable» [fols. 14-15].

Más provechosa todavía resulta para Domenchina la tarea de reconstruir el concepto de poesía a la luz de la práctica de los místicos, cuyo «arrobo, trance o gracia del estupor» aprueba sin dudarlo. Las sombras que descubre en la poesía mística provienen de su tendencia a la nebulosidad, a una oscuridad más o menos encendida que considera «aberrante» por confusa e indeterminada en sus contradictorios y paradójicos deliquios conceptuales. Los cuales, además, amenazan con poner en entredicho la verdad radical del poeta, «por no ser tanto la expresión de pasmos místicos cuanto de morosos desahogos o espasmos sexuales de una vida monástica perpetuamente insatisfecha» [fol. 16]. Pero una vez hechas estas salvedades, el crítico concederá a la mística el mérito de iluminar las cualidades de *intuición* y *complicadísima sencillez* de toda verdadera poesía, de ser una poesía en fuga y de una ambiciosa pureza de intención cuyas más altas realizaciones están próximas al silencio: «La verdad es que los místicos dicen todo lo que no dicen, y que, como frustran arrebatadamente su expresión, no equivocan la inefabilidad del contenido que atribuyen a su media palabra. Esta poesía de evasión —tan informal en el fondo— solo persigue la *forma… de su huida* y constituye, sea o no poética, un ambicioso afán de poesía… pura» [fol. 17]. Pese a arroparse con la autoridad de Paul Valéry, Juan Ramón Jiménez y el abate Bremond, Domenchina está mucho más próximo a las tesis de este último (Bremond, 1947), que sin duda asociaría con Maritain —bien conocido por sus artículos en *Cruz y Raya*—, quien defendía que las búsquedas contemporáneas aparentemente más temerarias coincidían con la mística por la purificación formal que demandaban, aunque «esa purificación esencial del espíritu no se obtiene sino con una especie de agonía, que la mayor parte rehúye» (Maritain, 1945: 121).

Frente al elogio de la superficialidad y del oficio implícitos en la «fermosa cobertura» del Marqués de Santillana, Domenchina se queda con la maestría infusa de Garcilaso, a quien despega de la visión profesoral de «redomado petrarquista» experto en artificios para descubrir al poeta que escribe en una lengua transparente y no aprendida ante la cual «todo su oficio se evapora». Al concepto domenchiniano de poesía, Garcilaso aporta las notas de sencillez y naturalidad. Fray Luis, por su parte, lo enriquecerá con esa «hermosura y luz no usada» de la que se visten «no solo las cosas, lo usadero, sino también el concepto usual que las cosas —desconocidas por el uso— nos merecen» [fol. 22].

SOBRE «EL EXTENUANTE, Y EN OCASIONES ENFADOSO Y SUPERNUMERARIO AFÁN EXHAUSTIVO DEL BARROCO»

La exploración de los intrincados pliegues y recovecos de la creación barroca le permite a Domenchina avanzar en su proyecto de perfilar y dar solidez al concepto moderno e intemporal de la poesía española. Comparte la atención al Barroco que habían prestado poetas, teóricos y críticos desde las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX, la cual se desarrollará en las décadas posteriores bajo nuevos planteamientos y estímulos en el contexto de una nueva relectura de los clásicos de la que se contagiarán los poetas nuevos (*cfr.*, entre otros, Asún, 1986; Calvo Carilla, 1992; Egido, 2009).[12] Con todo, sus pasos no pueden ser más cautelosos. Se acoge de entrada a la prudente llave de acceso que brinda Luis Carrillo de Sotomayor en su *Libro de la Tradición Poética*, donde ve aceptada la especificidad del lenguaje poético frente a otros lenguajes más o menos especializados con una naturalidad que apenas encuentra en sus contemporáneos.[13] Tomando pie en esta radical diferencia, el autor de *Concepto español de la poesía* recurre a sus mejores registros barrocos para poner en solfa al «refitolero mester de culteranía», especie de «aberrante esperanto separatista de las Musas». Las greguerías se multiplican ante sus «puerilidades expresivas gongorinas», la «tortícolis gramatical» de sus hipérbatos, las innecesarias diéresis (u «operaciones quirúrgicas del verso»). Condena el mal uso que hace de la metáfora, «cuyo espíritu capcioso equivoca todavía a los ingenuos irremediables y a los engañados y engañosos adrede».[14]

Domenchina no fue el único lírico que identificó el Barroco poético con la poesía de Góngora (Egido, 2009), pero sí uno de los poetas que asoció con más vehemencia los excesos formales del cordobés con la más absoluta insinceridad artística y el resto de valores que defendía en sus críticas. El poeta de las *Soledades* representaba para algunos de los poetas del 27 el negativo del autobiografismo y el neorromanticismo o, al menos, un antídoto contra los mismos (Egido, 2005: 13), todo lo contrario del concepto de poesía que perseguía el crítico en el ensayo que aquí se analiza.

[12] En este sentido, una lectura pormenorizada y en profundidad, tanto de las filtraciones barrocas que experimentan Unamuno, los Machado, Juan Ramón y otros «poetas mayores domenchinianos», como de la recepción en los poetas del veintisiete se encuentra en el iluminador estudio *El Barroco de los modernos* (Egido, 2009), con una completa bibliografía al respecto.

[13] Pues si corresponde al «soldado y cortesano un género de hablar diferente y no compañero del hortelano y labrador, lícito le será al poeta; y todo diferente que el ordinario y común» [fol. 26]. Frente a la lectura gongorina de Lucien-Paul Thomas (1909), cualificado estudioso belga del culteranismo —cuya investigación sobre *Le lyrisme et la préciosité cultiste en Espagne* (París, 1909) figura entre las referencias básicas que recomendó el propio Domenchina para el estudio del autor del *Polifemo*—, Carrillo fue revalorizado por algunos destacados críticos hispanoamericanos de comienzos de siglo —como Pedro Henríquez Ureña o Alfonso Reyes, con quienes Domenchina llegó a relacionarse en su exilio mejicano—, quienes vieron en el poeta de la *Fábula de Acis y Galatea* a un culteranista contenido y, hasta cierto punto, ideal (sobre estas cuestiones, Egido, 2009: 87-88).

[14] Alfilerazos satíricos que Domenchina apoya en los trabajos sobre Góngora de Alfonso Reyes, Lucien-Paul Thomas, y Dámaso Alonso [fol. 26]. De otro lado, Domenchina invoca la lectura que Ortega y Gasset hace del vate cordobés en la *Gaceta Literaria* con motivo de la celebración del tricentenario de la muerte de Góngora como una crítica en la misma dirección que la suya.

Aunque Domenchina termina su alegato anticulterano con una importante matización: «Lo que subsiste de Góngora a pesar de todos los pesares gongorinos es su modo de ver —aunque no de decir— las cosas. Pero no nos engañemos adrede. El modo gongorino de ver exige una manera gongorina —enfadosa pero ineludible— de decir. Y la verdad o la belleza del fondo nos desquita magnánimamente del maremágnum de la forma» [fol. 29].[15]

Era de esperar que la valoración de Quevedo fuese más entusiasta. La visión del concepto quevedesco de la poesía que posee Domenchina responde a la imagen de época que compartió con los poetas de los años veinte y coincide con la vuelta rehumanizadora y patriótica a Quevedo que dejó al abandonar España camino del exilio. Quevedo será objeto de una imagen doblemente idealizada: como poeta y como víctima de los avatares políticos de su patria. En su condición de lírico nacional, Quevedo representa para Domenchina la cumbre de la poesía española —«máximo lírico español»; poeta, como Nietzsche, en toda la enorme acepción del vocablo; «difícil conceptista», cuyos romances son la pauta inconfundible de los lorquianos [fols. 35-38]—. Quevedo queda caracterizado como un *poeta de evidencias* («La poesía como radiante evidencia de todo lo esencial que el verdadero poeta descubre en el recatado disimulo de las cosas», fol. 40). Pero, independiente de las cualidades de su poesía, el Domenchina del exilio se identificó cada día más con el poeta «de mirar desabrido y áspero decir, trasunto en huesos de la descarnada realidad española».[16]

LOS EXCESOS ROMÁNTICOS Y EL «TISIQUILLO» ANDALUZ

En su *Concepto español de la poesía*, Domenchina rechaza el Romanticismo en bloque. Condena «todo lo que exhibe y airea de frenesí, de torbellino, de alud, de incontinencia oral, de gesticulación aspaventosa, desproporcionada; de terribilidad lóbrega o lúgubre, de procela facticia; esto es, todo lo que tiene de simulación, de grandilocuencia y de misteriosidad [*sic*]. Nos fastidian las musas ácratas y sociológicas —y no es contrasentido— que parecen soplar desde los bofes airados, aireados y ultrapatéticos del peor Espronceda. Nos estomaga el 'negro capuz' de don Patricio de la Escosura —dominó sin disfraz o satinado atuendo— con que se encubre la epilepsia delirante de todo un siglo…» [fol. 41].[17] Los

[15] Lo que puede dar pie a considerar que, en el fondo, el anticulterano Domenchina estuviera tocado de un «gongorismo involuntario» (Carreira, 1988). Del «voluptuoso» y sensual Francisco de Rioja destacará su pericia en el nombrar, que ve radicada en la «luz fatal y esclarecedora» del adjetivo insustituible («Y así este poeta de la precisión no define la poesía —émula de la vida— adjetivando con la esencia de su adjetivo providencial el accidente de las cosas. Porque el adjetivo infalible es el verdadero nombre de las cosas» [fol. 30].

[16] «Don Francisco de Quevedo, firme timonel de su angustia imperecedera —que es, por las trazas, lo único imperecedero del espíritu español—, zozobra, y se hunde adrede, apenas orientado por su aguja de marear cultos, pero siempre absorto, es decir, sorbido y absorbido por la rosa de los vientos españoles —en la capciosa procela del entonces ya inminente, aunque por los demás inadvertido, naufragio de España» [fol. 30]. Posición que coincide con la relectura humana de Quevedo realizada en los años treinta, y especialmente durante la Guerra Civil (Calvo Carilla, 1992).

[17] De Espronceda no salva ni las consideradas por la crítica como obras mayores y ya plenamente románticas: «Reléase, con las naturales precauciones, y como quien pretende interpretar una pesadilla, *El Estudiante de Salamanca*, y

protagonistas de semejante desbarajuste lírico son despachados a beneficio de inventario: el «opulento» Duque de Rivas, «señor de los romances»; la «húmeda y morriñosa» Rosalía de Castro, el ímprobo Zorrilla, el probo Campoamor y el rotundo Núñez de Arce, «poetas civiles» estos últimos, precursores de la pseudopoesía de los poetas sociales posteriores… [fols. 9 y ss].

Pero la moda romántica tuvo sus excepciones. Entre ellas, Bécquer, quien adopta en su poesía el tono menor, también conformista y escasamente subversivo de la época. Pero, después de desbrozar su lírica de reproches y tópicos, Domenchina descubre en el poeta de las *Rimas* un raro modo («anémico», «opaco») de conmover que llega a su clímax con su eterno acierto de «huésped de las nieblas»: «Sus recursos son tan pobres como enfermizos sus arrebatos. La anatomía escuálida de su musa le sugiere una poesía de piel exacta, sin relleno… Puede que su taciturna inspiración… inapetente, indique falta de salud; pero no de sensibilidad ni de eficacia poética» [fol. 43].

Domenchina tenía sobradas razones para sostener que con Bécquer se llega al concepto contemporáneo de poesía [fol. 44]. Su sintonía con la obra de quien llama «tisiquillo» era la propia de un poeta que había vivido los años rehumanizadores de la República. Era obligada también una sintonía especial con el vate andaluz, por juanramoniano y por machadiano. En el poeta de las *Rimas* identifica la mejor y la más depurada tradición poética española que, como ha venido sancionando la crítica posterior, procede de la mística y desemboca en Juan Ramón Jiménez.

DE LA POESÍA «MODERNIZADORA» A LA SUCEDÁNEA

Todavía alcanza a Rubén Darío la modernidad «paleta» adquirida en sus lecturas y en sus viajes cosmopolitas. El autor de *Prosas profanas* es un poeta que sucumbe a su «perversa prolijidad, afrancesada y decadente, enfermiza y amanerada e ingenuamente boba». Con unos improperios que recuerdan las viejas batallas antimodernistas, Domenchina reprocha al modernismo —fenómeno que considera típicamente hispanoamericano y pseudofrancés— una empalagosa frivolidad temática y una «palurdez espiritual» que lo apartan de la genuina poesía nacional. No es más que la mera «espuma moderna» de un «mal momento histórico», al cual, con notable miopía nacionalista, no duda en separar de la modernidad «de enjundia española». Pero terminará rescatando al simbolista de *Cantos de vida y esperanza*, vuelto al redil del parnaso hispano. Allí debe figurar con letras de oro, lo mismo que los grandes poetas del siglo, quienes, significativamente, siguen concitando su admiración incondicional: Antonio Machado, Juan Ramón, Unamuno, Pérez de Ayala e incluso el «supuesto modernista»

exhúmense los pasajes anecdóticos, de vigilia con fiebre, en que acostumbra a delirar *El Diablo Mundo*. Don José de Espronceda, lleno de populacho, se endemonia él solo por todos los románticos en serie que entreparió el siglo» [fol. 42].

Manuel Machado [fol. 48].[18] Como ellos, el «buen Rubén» es «magnífico», y aun sus versos más parnasianos poseen una enjundia típicamente española.[19]

Domenchina considera a todos ellos como grandes líricos de intuiciones esenciales que, sin dejar de ser poetas modernos, entroncan con la vena más pura de la tradición. Lo que no significa que su poesía pueda calificarse de nueva o modernista. El crítico insiste de nuevo en desagregar del concepto de modernismo entendido al modo juanramoniano —con el que coincide hoy la crítica más solvente— *el de una modernidad lírica* arraigada en el aquí y ahora de la tradición española y de logros deslumbrantes y perdurables. Una posición que sigue contaminada en última instancia por la memoria del 98 —dicotomía reabierta de forma maniquea en la España peninsular por el ensayismo oficialista de los años cuarenta—, la cual presume de trasladar de forma novedosa al estudio de la poesía contemporánea. Pero a lo que el autor de *Concepto español de la poesía* apuntaba en el fondo era al trasplante español de las dos grandes corrientes poéticas internacionales de origen francés: el parnasianismo y el simbolismo. Con excepciones como las de Rubén Darío, Antonio de Zayas o el primer Valle-Inclán, la poesía del Parnaso pronto se identificó con un *dictum* preciosista y contagioso —pronto manoseado por los poetas de domingo—, que suscitó las iras antimodernistas, razón por la que, especialmente a partir de 1907, la mayor parte de los líricos españoles abrazó la estética simbolista. Este planteamiento, el propio de la historiografía literaria actual, no podía ser aceptado por Domenchina, máxime cuando suponía atribuir la segunda edad de oro de la poesía española a la influencia hegemónica francesa. Y, sin embargo, su interpretación encaja con el simbolismo como nuevo modo de sentir y entender la poesía a modo de «emanación sutil y difícilmente comunicable, sorprendida en estado naciente o trémulo, y que la transmiten —cuando la transmiten— las palabras a medio cuajar, o las voces aún no deshechas, o las acepciones esenciales que usa el poeta verdadero» [fol. 53].[20]

De acuerdo con Valéry en que lo nuevo es, por definición, la parte perecedera de las cosas, para Domenchina el posmodernismo no era otra cosa que el tiempo de los sucedáneos.

[18] A los que añade los nombres de los mejicanos Manuel José Othón (1858-1906) y Enrique González Martínez (1871-1952), autor del famoso soneto antimodernista «Tuércele el cuello al cisne» y próximo a Domenchina en los años de *Romance*. A su poesía pensaba dedicar la segunda parte del presente estudio.

[19] «A despecho de sus lujos verbales, de la suntuosidad expresiva con que adorna y aun sobrecarga sus intuiciones, Darío, poeta de hallazgos entrañables, es ya un poeta interior, intelectual y subjetivo. Su cisne —que tiene ya retorcido el cuello en el signo ambicioso de su nunca impasible interrogación— no es añadidura ornamental o barroca. La inmutable blancura del cisne rubeniano nos abanica el pensamiento con el estupor metafísico. Rubén no es su Watteau circunstancial —los Watteau y los rococó son los contumaces modernistas—. Importa que no nos ofusque la abstracción —radiante, inmaculada del cisne, jamás ostentoso ni pavoneado, con que nos interroga la angustia de Darío […] Aunque Rubén exteriorice por lo fastuoso sus intimidades, es ya —y eso es lo que esencialmente aporta a la renovación de la poesía castellana— un poeta "de dentro". Y con él —o frente a él, que tanto monta—, Juan Ramón Jiménez, los Machado, Unamuno, Othón, González Martínez, etc., siguen escudriñándose y sacando a la luz, y no haciendo sombra, la penumbra en angustiosa lucidez de su alma, o esclareciendo con una luz aprendida —y aprehendida— afuera lo que aún tienen de inefable o intransferible en sus recatados *adentros*» [fols. 48-49].

[20] El propio crítico no se siente seguro a la hora de etiquetar esta vertiente de la poesía moderna: «Quede, pues, sin rótulo, sin apodo o sin remoquete de índole genérico este movimiento, propio y con carácter propio en cada individuo. Hoy por hoy, cada poeta esencial encarna una escuela propia y distinta» [fol. 53].

Frente a la mencionada pléyade de los precursores, consideraba a los jóvenes de los años veinte únicamente como epígonos («que no aportan sino que sustituyen, cosechan o despilfarran frutos ajenos nadando en el río revuelto de la impostura»). Domenchina coincidía sin saberlo con el Paul de Man de *Visión y ceguera* al considerar como excesivas las derivaciones contemporáneas de modernidad absoluta que predicaba Rimbaud y los altos riesgos que entrañaba el adjetivo nuevo (que, por otra parte, se convertía viejo en el mismo momento de su enunciación) (Egido, 2009: 13). Domenchina despacha con dureza el guirigay de los ismos e intenta corroborar sus juicios espigando en testimonios y declaraciones de sus admirados poetas inmortales, aunque terminará reconociendo algunos logros aislados de sus compañeros de generación y asumiría de forma implícita para su propia poesía un surrealismo que, en su inspiración irracional y misteriosa, lo acercaba a Juan de la Cruz o a Bécquer. En connivencia con su heterónimo «Gerardo Rivera», revisita y transcribe algunos fragmentos de sus combativas críticas de los años veinte y treinta. Un pasado mitificado por la memoria que el escritor se resiste a olvidar.

Con la misma lucidez rechaza la rehumanización social y la politización de la poesía de los años republicanos. La exaltación de la dimensión humana de la poesía condujo a un tipo de poeta civil, popular, tendencioso, mesiánico y reivindicativo que, cual nuevo Núñez de Arce, «se aúpa sobre la circunstancia social y política del momento a lomos de la multitud». De acuerdo con Verlaine, enviará al cajón de sastre de la literatura todas las muestras de la poesía cívica y revolucionaria, dado que no caben en el delicado ámbito de la lírica: «La poesía jamás podrá ser *resto*. La poesía es una contextura irreal; y esta contextura irreal entrecierra el espectro de unas mallas sutiles que son, ellas mismas, el contenido en fuga —el agua en el cestillo y los mimbres— del oral entramado» [fol. 68].[21]

FINAL

La redacción del ensayo *Concepto español de la poesía* responde al momento de balances y de recapitulaciones vitales y literarias de un Domenchina que no se había recuperado todavía del brusco bandazo que su existencia había sufrido tras la Guerra Civil (en realidad, como se ha visto, nunca llegaría a asimilar su nueva condición de exiliado). Ni podía renunciar a la tradición literaria a la que pertenecía, ni al brillante pasado intelectual inmediato recién acabado de vivir y que ahora evocará con nostalgia. Desde esa actitud mitificadora, el escritor madrileño dedica las últimas páginas de su excursión por la historia de la literatura española a dilucidar el *Concepto español de poesía* que se desprende de la mejor tradición de la lírica nacional como poética canónica e intemporal de la poesía que, ahora

[21] Versión *pro domo sua* de la concepción machadiana de la poesía como palabra en el tiempo, donde está implícito el concepto de *élan vital* bergsoniano, donde el filósofo francés, y luego el propio Machado, recurren a la imagen de la intuición como río al que los ojos del puente no pueden apresar.

como antes de la guerra, sigue viendo representada por los grandes líricos que admira. Pero, a fin de cuentas, el esfuerzo de Domenchina supone de hecho una justificación de la línea medular de su propio pensamiento poético, materializada en su creación poética y expresada de forma reiterada en su labor crítica en la prensa. El solo hecho de volver a insistir en los planteamientos de algunos de sus artículos programáticos anteriores a la Guerra Civil indica que su concepción del hecho poético había sufrido escasas variaciones a lo largo de toda su vida, como no sea una mayor acentuación de su individualismo, de sus convicciones patrióticas y de una religiosidad cuyos principios, por otra parte, siempre había considerado inherentes a la poesía, por iluminar de modo especial el momento de la inspiración (Bénichou, 1985).

Algunos de estos pensamientos se hallaban ya diseminados en los aforismos de su «Soliloquio en retazos alrededor de la poesía», en el que había apostado por una poesía carismática (gracia que únicamente puede provenir de un don del cielo). Esa genialidad innata debe producir una poesía esencial, un verdadera fiesta del intelecto, afirma con Valéry («El cribado riguroso se impone. La simple ambición de poesía pura no es, claro está, poesía pura. A menudo es retorizante congoja»). Lo que cuenta es la verdad del poeta y el nervio lírico para expresarla. De otro lado, debe ser una *poesía de hallazgos* («Poeta de hallazgos es poeta que no se malogra. La mengua de la expresión no frustra el hallazgo. Porque en el fondo no puede haber mengua ni desliz de expresión ante el hallazgo genuino»). La técnica puede improvisarse, pero aboca a resultados infructuosos. Lo único que importa es esa voz personal tocada por la divinidad que se distingue machadianamente de las réplicas («La personalidad es un halo; el manierismo, un perfume al peso, módico y nauseabundo»). Para el crítico madrileño, son demasiados los pseudopoetas y mucha la que, sin serlo, se tiene por poesía. Sin nombrarlos, alude veladamente a los más jóvenes de sus contemporáneos al descartar de la poesía auténtica el sucedáneo del «garbo y la marchosería» popularista y el resto de las falsificaciones que descubre en su momento: la poesía surrealista, la poesía pedagógica, anecdótica, la que se ahoga en abstracciones y la que pretende tratar de amor de forma intelectualizada (Domenchina, 1933*c*).

En *Concepto español de la poesía*, Domenchina trató de conciliar las posiciones de Paul Valéry y de Bremond respecto a la pureza poética. No obstante, su mayor decantamiento hacia el abate francés y hacia las iluminaciones juanramonianas le lleva a asimilar el *no sé qué* sanjuanista y, con él, la inefabilidad de la verdadera poesía, a pesar de su convicción de que ser coherente con esta premisa implicaba aceptar la imposibilidad de comprenderla y admitir su ininteligibilidad como obstáculo insalvable, camino por el que se llega a la negación total de la misma [fol. 4]. Quedaría una «pureza de intención» bremondiana que descubría en la poesía del silencio del autor de *Cántico espiritual*, en Bécquer y en la poesía última de Juan Ramón (Blasco, 1981).[22]

[22] Sin olvidar sus simpatías con la línea espiritualista de Maritain, defensor en 1931 de una tercera vía de pureza inspirada en la poesía de Baudelaire. En discrepancia con la «pureza de realización» valeriana, pero también con la «pureza *vacía*» del abate Bremond, Maritain concibe la poesía como «liberación de un don especial de percepción y de disponibi-

El resto de sus concepciones generales sobre el poeta y el poema procedían también de sus artículos publicados en la prensa durante la República y, como las anteriormente referidas, son en gran parte deudoras de las valoraciones de sus admirados e «inmortales» contertulios del Café Regina. Así, a través de la pluma de su heterónimo Gerardo Rivera reiterará la alta condición de la labor del poeta, cuyas reminiscencias romántico-simbolistas silencia, tal vez por considerarlas superadas por la teoría y la práctica poética juanramoniana: «Por lo común, el poeta lírico, demasiadamente dócil a las insinuaciones de su musa o consueta, se limita en su actuación a transcribir, valiéndose de signos ortográficos, el soplo sutil, ahiladísimo, que su numen —digamos numen— le insufla. En tal sazón, el poeta es un simple amanuense. Sin embargo, a seguida, descontentadizo, suele volver sobre este monstruo inicial, aherrojado en sus propias miserias, para manumitirlo y para manumitirse él al mismo tiempo, de la obsesionante custodia».

Esta segunda operación poética es de perfeccionamiento y depuración de una intuición cabal que nace perfecta, aunque con las lógicas impurezas derivadas de la transcripción precipitada del hallazgo. En cualquier caso, ese sorpresivo hallazgo inicial es el logro auténticamente poético. Después interviene el poeta, que debe actuar, a la vez que como escritor, como lector del poeta divino que ha hablado dentro de sí. Entre el poeta divino y el poeta humano debe establecerse una transacción en aras de la comunicabilidad de la divina poesía intuida, y ese complejo proceso que tiene como objeto la fijación textual de la misma es similar al becqueriano. Domenchina no menciona al autor de las *Rimas*, pero reconstruye el camino que este establece para unir «el anillo de la idea» al «anillo de la forma»: «El poeta no claudica, pero transige. Se aviene a unas fórmulas. Se resigna a que su sosias o alter ego, el escritor, aplique su oficio a improvisar una paráfrasis. Porque el creador, al margen, tiene ante sí el esquema poético esencial, solo para él asequible, y tiene al propio tiempo, en sí y sobre sí, aguijándole, el deber, la comezón y aún diríamos la urgencia de transferir su hallazgo. En esa trágica coyuntura […], el poeta divino se trueca en escritor humano, y humanamente escribe, como mejor se le alcanza, pero a sabiendas de que lo que produce es solo una versión aproximada, una facticia réplica del logro cabal que aún lo estremece» [fol. 62].

Por lo demás, Domenchina continúa las inercias de uno de los momentos de mayor esplendor en la poesía española, en el que los grandes poetas españoles habían vuelto la vista a los grandes poetas del Siglo de Oro. A este respecto, con *Concepto español de la poesía* Domenchina posee esa significación, un tanto agónica, de quien hace memoria del pasa-

lidad o de sensibilidad para todos los *sentidos* invisibles de que rebosan las cosas, para sus significaciones secretas, para las *correspondencias* de que hablaba Baudelaire, para los misterios de arriba o de abajo que ellas se comunican sin ruido, para los signos de reconocimiento que cambian entre sí y con nosotros, en un comercio de justicia o de crimen, de misericordia o de violencia; en suma: para lo espiritual inmanente en la realidad, y en lo que tenemos de derecho a reconocer un vestigio de su origen suprasensible. Tal sensibilidad de espíritu tiene por condición, por lo demás, una extremada sensibilidad de imaginación y de las potencias afectivas, y puede lo mismo recaer sobre una especie de magia negra, que aparecer como una lejana prefiguración, todavía carnal, de los dones de la gracia» (Maritain, 1945: 61).

do porque no se resigna a perder la estela de una brillante época en la que él se consideró siempre como uno de los poetas que la protagonizaron. Sin excluir que *Concepto español de la poesía* contenga uno de los últimos desahogos intelectuales de quien, presintiendo que el desarraigo perduraría hasta el final de sus días, proclamaba en *El Extrañado* su condición de «lírico a prueba» en busca imposible de la merecida inmortalidad. Una inmortalidad que el desengañado Domenchina concibió siempre como el Gracián de Aurora Egido: como un modo de sobrevivir al tiempo y de luchar contra la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

Asún, Raquel (1986), «1927 y la literatura clásica: presencia de fray Luis de León», en *Studia in honorem profesor Martín de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, I, 201-234.

Aub, Max (1954), *La poesía española contemporánea*, México D. F., Imprenta Universitaria.

Bellver, Catherine Gullo (1979), *El mundo poético de Juan José Domenchina*, Madrid, Alfar.

Bénichou, Paul (1985), *Le sacre de l'écrivain 1750-1830: essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Librairie José Corti.

Blasco Pascual, Francisco Javier (1981), *Poética de Juan Ramón*, Salamanca, Universidad.

Bremond, Henri (1947), *La poesía pura. Con un debate sobre la poesía por Robert de Souza*, traducción de Julio Cortázar, Buenos Aires, Argos.

Calvo Carilla, José Luis (1992), *Quevedo y la Generación del 27 (1927-1936)*, Valencia, Pre-Textos.

Carreira, Antonio (1988), «El gongorismo involuntario de Juan José Domenchina», *Bulletin Hispanique*, 90, 3-4, 301-320.

Carreira, Antonio (2015), *A vueltas con el exilio (de Juan José Domenchina a Gerardo Deniz)*, México, El Colegio de México.

Caudet, Francisco (1975), *Romance 1940-1941: una revista del exilio*, Madrid, Porrúa Turanzas.

Caudet, Francisco (1992), *El exilio republicano en México: las revistas literarias (1939-1971)*, Madrid, Fundación Banco Exterior.

Díaz de Castro, Francisco J. (1998), «La autobiografía del 27. Los epistolarios», *Monteagudo*, 3.ª época, 3, 13-36.

Diego, Gerardo, ed. (1981[9]), *Antología. Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus.

Domenchina, Juan José (1931), «Poesía residuaria», *El Sol*, 12/07.

Domenchina, Juan José (1933*a*), «La poesía de Jorge Guillén I y II», *El Sol*, 2/07 y 9/07.

Domenchina, Juan José (1933*b*), «Poetas españoles del 13 al 31», *El Sol*, 13/03 y 19/03.

Domenchina, Juan José (1933*c*), «Soliloquio en retazos alrededor de la poesía», *El Sol*, 2/04.

Domenchina, Juan José (1938), *Nuevas crónicas de «Gerardo Rivera»*, Barcelona, Juventud.

Domenchina, Juan José (1943), *Concepto español de la poesía*, México, ms.

Domenchina, Juan José (1946), *Crónicas de «Gerardo Rivera»* [1938], Madrid, Aguilar; México, Centauro[2].

Domenchina, Juan José (1950), «La actual poesía española en España», *Mañana*, agosto-septiembre, (6 artículos).

Domenchina, Juan José (1958), *El Extrañado, 1948-1957*, México, Tezontle.

Domenchina, Juan José (1995), *Obra poética*, ed. Amelia de Paz, Madrid, Castalia, Comunidad de Madrid, 2 vols.

Domenchina, Juan José (2010), *Artículos selectos*, ed. Amelia de Paz, Madrid, Fundación Banco de Santander.

Egido, Aurora (2005), «Forma en acción: la *Soledad Tercera* de Rafael Alberti», en Rafael Alberti, *Soledad Tercera*, Madrid, Fundación Federico García Lorca.

Egido, Aurora (2009), *El Barroco de los modernos. Despuntes y Pespuntes*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Universidad de Valladolid, The Graduate Center.

Egido, Aurora (2014), *La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián*, discurso leído el día 8 de junio de 2014 por la Excma. Sra. D.ª Aurora Egido y contestación del Excmo. Sr. D. Pere Gimferrer, Madrid, Real Academia Española.

Férriz Roure, Teresa (2003), *Romance, una revista del exilio en México*, Sada [A Coruña], Edicios do Castro.

Jáuregui Hernández, María Aurora (1988), *Juan José Domenchina y el tema de la muerte*, México, Punto por Punto.

Jiménez, Juan Ramón, *Españoles de tres mundos*, ed. Ricardo Gullón, Madrid, Alianza Tres, 1987.

Maritain, Jacques (1945), *Fronteras de la poesía*, Buenos aires, La Espiga de Oro.

Morelli, Gabriele (1997), *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego*, Valencia, Pre-Textos.

Paz, Amelia de (2004), *Juan José Domenchina: estudio y nuevos textos*, Madrid, Universidad Complutense. Tesis doctoral.

Paz, Amelia de, ed. (1997), Vicente Aleixandre. Dámaso Alonso, Gerardo Diego y Jorge Guillén, *Cartas a Juan José Domenchina*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27.

VV. AA. (1998), *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

MIGUEL D'ORS EN LA CARRETERA, CONTRA LA INFECCIÓN SENTIMENTAL

Alberto del Río Nogueras

Ilustre y hermosísima…,
Imprescindible Aurora

No son raros los poemas de Miguel d'Ors que giran en torno al motivo del viaje. Las circunstancias biográficas sobre las que ha ido edificando su obra le han impuesto de forma natural esos derroteros. Nacido en Galicia, devoto de los paisajes de la España húmeda y, muy en particular, del Pirineo, el que fuera su lugar de residencia en Granada desde 1979 favorece un ir y venir que no es solo el de la añoranza de los lugares de la niñez y juventud,[1] sino un trasiego de kilómetros que le lleva del trabajo al ocio, de la realidad a la ensoñación, o de vuelta a los compromisos y al hogar. Entre esas composiciones destaca «N-II», poema escrito en 1993 y aparecido por primera vez en *Hacia otra luz más pura*. Corresponde a la que podríamos denominar etapa de madurez, la iniciada tras *Punto y aparte*, antología personal que, ya desde el título, pretende marcar frontera con la producción posterior a 1990.[2]

[1] Se encontrará en «Palabras. Nada», de *Curso superior de ignorancia* (1987), una excelente formulación poética del oficio de escribir como intento fallido de acortar el trecho que está en el origen de la nostalgia y de la escritura: «Allá la iglesia humilde asomándose apenas / entre las carballeiras, / (…) / Aquí, en mi noche sola y extranjera, / unas palabras torpes, agrupadas / para salvar —ilusas— la distancia…». Véanse también «Distancias» y «Retornos», poemas de título elocuente, aparecidos ya en 1982 en *Chronica*. Tengo muy presentes para el comentario «Carretera», homenaje a Andrés Trapiello recogido en *La imagen de su cara* (1994), y «Resignación», de uno de sus últimos libros, *Sociedad limitada* (2010).

[2] Aunque *La música extremada* lleva pie de imprenta de 1991, sus poemas, que siempre aparecen fechados, se escribieron entre 1985 y 1989. Con buen criterio, García-Máiquez (2001: 23-24), en su excelente prólogo a *2001 (Poesías escogidas)*, opina que la verdadera línea divisoria se podría trazar tras *La imagen de su cara*, libro de 1993, algunos de cuyos poemas ya habían sido incorporados a *Punto y aparte (1966-1990),* publicado en 1992. El cambio sería más ético que de procedimientos y temas. No obstante, téngase en cuenta la matización del propio autor en Eire (2005: 38): «Cuando salió la antología, me pareció que tenía que reflexionar un poco y por eso le puse *Punto y aparte*. Estaba en un momento de transición y quizá de agotamiento. Por eso *La imagen de su cara* tardó un poco en salir. Escribí ese libro con la sensación de que estaba superando el peligro de copiarme a mí mismo y de escribir de manera muy mecánica. Creía que estaba haciendo algo bastante distinto, aunque seguramente no». Un útil análisis de su obra se encontrará en Cadelo y Esteban (1995), con «Bibliografía completa» hasta esa fecha.

El poema resulta muy apropiado para captar cuáles son algunas de las constantes de su taller de escritura.[3] Empiezo por transcribirlo:

N-II

La cosa es que no eres nada del otro mundo:
uno sesenta y poco,
cincuenta y ocho (al menos eso dices tú) kilos,
esos pelos (que ahora me recuerdan,
no sé por qué, tus malas relaciones
con la sintaxis), esos dos pechitos de gata
—miau, miau—, por no decir
nada de tus virtudes musicales
ni del impenetrable
Mato Grosso de tu caligrafía
o del tropel de etcéteras
que a duras penas logro contener aquí dentro.

Pues ya ve usted: aquí me tienes, entre
Soria y Guadalajara,
volviendo a ti, *castaña despeinada*,
añorándote a ciento diez por hora,
pensando —seré bobo— que la N-II existe,
que la Meseta existe
con sus cielos Cifesa, sus ríos escoltados
por el rumor rizado de los álamos,
sus cerros con castillos y tractores,
sus *cárdenas roquedas*…, en fin, ya sabes, y
que Madrid, y Aranjuez,
y Ocaña con sus ecos de cañones franceses,
y que La Mancha y
este día que tanto se prolonga
existen solamente, vaya idiota,
para llevarme a ti,
imperfecta, pequeña,
imprescindible
ternura de mis días.

3-II-96 [Miguel d'Ors, *Hacia otra luz más pura* (1999)]

[3] Empleo muy conscientemente la palabra *taller* para resaltar la importancia que el autor concede a la artesanía en la confección de los poemas. Es idea en la que ha insistido siempre y que ha ido a parar recientemente a sus esclarecedoras *Virutas de taller* (D'Ors, 2007, 2010, 2015). Téngase en cuenta que «Artesanía» es, precisamente, el título de una sección de *La música extremada*.

Empecemos por el título: «N-II» podría muy bien aludir a un juego de palabras, habitual en su poesía, con el apellido paterno. El artificio va ligado a los irónicos desdoblamientos que juegan con sus sueños imposibles, con sus «posibles futuros renunciados» de estirpe unamuniana.[4] En esa dirección el poema clave, recogido en *La música extremada*, es «D'OS», título que nos da la pista para seguir al autor a través de su peculiar «Nacional d'O[r]s».[5] El poema luce desde su encabezado la voluntad de personalizar un elemento anodino: la carretera que une las dos grandes ciudades de España y enlaza luego con la que le acercará a su destino en el sur. Se nos avisa, por lo tanto, del intento de hacer habitable el asfalto desde el mismo pórtico. El largo trayecto se ocupa en las confidencias amorosas que van jalonando, en diálogo simulado, los versos: el retrato de la amada, primero, la ansiedad por llegar a sus brazos, en última instancia.

El poema se inaugura con una fórmula discursiva, una expresión muy común no tanto para iniciar una conversación, como para continuarla apoyándose en lo ya dicho: «*La cosa es que* no eres nada del otro mundo». Sitúa la composición desde el propio inicio en el contexto de una conversación familiar que intuimos viene de lejos, con independencia de que seamos o no lectores asiduos de Miguel d'Ors y estemos acostumbrados, en el primer caso, a unos personajes, el poeta y su esposa, que llevan hablando toda una vida.[6]

El primer tramo de la composición lo ocupa una descripción que perfila un retrato muy particular de la amada. No hará falta recordar que la descripción tiene unas reglas literarias, relajadas desde luego a esas alturas de finales de siglo XX en que se escribe el poema. Pero admitamos que, al margen de lo literario, la descripción se atiene por lo general a una especie de universal antropológico: va de una impresión general a los detalles y procede de arriba abajo. La tradición retórica fija que se detenga en los cabellos, ojos, nariz, boca, cuello, torso, extremidades, para pasar después a las cualidades morales. Sin embargo, nos encontramos con cifras que traducen un cierto sarcasmo —*uno sesenta y poco*— en consonancia con el *no eres nada del otro mundo* inicial, para pasar después al desacuerdo en la pareja expresado en hipérbato muy significativo, por cuanto se ajusta al tono conversacional íntimo que domina la composición, pero forzando la sintaxis y resaltando, en consecuencia, la división de opiniones aludida entre paréntesis: «cincuenta y ocho (*al menos eso dices tú*) kilos».

Ese enfoque de conjunto, cifrado en estatura y peso, se abre a la selección de dos elementos canónicos: cabello y pechos. Ahora bien, detengámonos en un plural expresivo y en un diminutivo no solo afectivo: la subversión de lo correcto en términos descriptivos

[4] Véanse, sin ánimo de agotar la nómina: «Reproche a Miguel d'Ors», en *Chronica*; «Mis aventuras de Jeremiah Johnson (o de la doble vida de los dos d'Ors)» y «Por favor», ambos de *Hacia otra luz más pura*; «Blues de la tarde del domingo», poema de *La música extremada*.

[5] Téngase presente que en la pronunciación del catalán es habitual la pérdida de la *r* en posición final.

[6] Como recuerda en *Más virutas de taller*, sus poemas se dirigen «a una mujer concreta, situada además en unas circunstancias muy concretas: vida conyugal, casa, hijos, afanes cotidianos, etc.» (2010*b*: 273).

se hace muy evidente en *esos pelos*, término que en plural se usa en español para llamar la atención sobre lo desaliñado del *cabello*, de donde surge la irónica conexión con «tus malas relaciones / con la sintaxis», introducida por otra expresión coloquial que contribuye con su matiz irónico al conjunto: *no sé por qué*. Y no se olvide que, puesto que la cursilería le está vetada al autor por voluntad de estilo,[7] lo apropiado, o lo neutro, si se prefiere, hubiese sido usar *pelo*.

El siguiente elemento se tiñe del valor afectivo del diminutivo (*pechitos*), si bien parece sugerir que el tamaño también importa. Es término que queda, en el fondo, ligado a las mismas intenciones irónicas de *esos pelos* por el uso de idéntico determinante: *esos dos pechitos*. A lo que se añade el complemento preposicional *pechitos de gata*, rematado con el inciso del doble maullido («—miau, miau—»). Es el procedimiento para franquear el paso al ámbito íntimo de una pareja que nos entrega, un tanto atrevida y cariñosamente, sus pequeños secretos de alcoba.[8] Cuando la descripción se encamina hacia la etopeya, el texto explota el tópico de la inefabilidad para rematar la ironía de esta primera parte del poema. Se echa mano de nuevo de una expresión de la lengua hablada para llegar por la senda de la preterición al terreno de lo mordaz («*por no decir* / *nada* de tus virtudes musicales / ni del impenetrable / Mato Grosso de tu caligrafía»). Aunque ahora, lógicamente, se trata no de la loa de las desmesuradas *virtudes* de la amada, sino de la exposición de sus muchos defectos, condensados en ese hiperbólico *tropel de etcéteras*, en el que destaca abiertamente el plural de la expresión habitual para sobreentendidos. Únase todo ello a la locución adverbial del último verso de esta sección y se podrá calibrar la magnitud irónica del reproche: «que *a duras penas* logro contener aquí dentro». Con esta perspectiva metapoética tan habitual en sus poemas, condensada en el adverbio *aquí*, se pone el broche que apunta en su insatisfacción al mismo proceso de escritura,[9] según lo exigido por el tópico de lo inefable.

[7] En «Incompetencia», poema de *La música extremada*, se lee: «Las noches más inolvidables de mi juventud / son aquellas que pasé durmiendo / en un sueño abisal, hermético, absoluto / —ay, cuánto las añoro, con su ausencia de luna, ruiseñores, etc.».

[8] No me resisto a recordar la elegancia y delicadeza demostradas en la escena erótica que anima «Otro poema de amor» de *Curso superior de ignorancia*: «Qué dicha no ser Basho (…) / y estar aquí contigo, respirándote, viendo / la lámpara del techo reflejada en tus ojos».

[9] Es ese adverbio el lugar escogido en muchos de sus poemas para conservar momentos, recuerdos y circunstancias que están en el origen de la escritura. Véase, por ejemplo, «Monodiálogo», conversación con su «pequeño yo mismo» escrita en 1979 y publicada en *La música extremada*: «aquella / vaga tristeza tuya: esta misma que aquí / voy convirtiendo en música / esta tarde que nunca sospechaste / que estaba en tu futuro». La misma función cumplen los deícticos de primer término en el poema de significativo título, «Posible arte poética», escrito en 1981 y recogido por primera vez en *Chronica*: «Para que tú volvieras una vez a tu vida / con barro y hojas amarillas en tus botas /… / un hombre le negó unas horas al viento / de los altos neveros… / y trabajosamente, entre libros oscuros, / dispuso estas palabras». Precisamente, en el ya citado «Resignación», otro de sus poemas ligados a la carretera y el viaje, el recurso le sirve para dejar constancia de lo imperfecto de su lenguaje para registrar la magia del momento: «Sé que querré decir todo esto en un poema, / y sé que, cuando lleguen, las palabras / pondrán sobre la fuerza de esta luz / y estos colores una veladura / de rutina impotente, / y que al fin no estaré diciendo lo que diga».

El segundo tramo comienza con un cruce de personas gramaticales que confirma la voluntad de mantener el tono coloquial al elegir frases hechas que mezclan, muy divertidamente, los pronombres con la función específica de continuar el diálogo simulado: *Pues ya ve usted, aquí me tienes*. Se establece así un paralelismo con el inicio del poema que unifica la composición bajo un «aire de familiaridad desenfadada».[10]

Pero entremos ya en el mapa de carreteras: la nacional II, como es bien sabido, une Barcelona y Madrid. Miguel d'Ors la introduce en sus versos en el tramo previo a la capital *entre / Soria y Guadalajara* para luego colocarse en la autovía del Sur, que atraviesa tierras de Aranjuez y Ocaña, en la provincia de Toledo, y discurre por la Mancha para llevarle a su destino. Vayamos primero con los límites de velocidad: *añorándote a ciento diez por hora.* Cuando la modernidad ligada a los progresos mecánicos está ya más que incorporada a nuestros usos poéticos, el endecasílabo de Miguel d'Ors se antoja todo un símbolo de la defensa de la expresión contenida. Admitamos que añorar a 110 por hora no es lo mismo que añorar a 150 o a 200, velocidades verosímiles en ese año de 1993 en el que redacta el poema. El conductor-poeta se pinta respetando los límites de velocidad porque su personaje literario, que coincide a grandes rasgos con el de carne y hueso,[11] es el de un funcionario gris, profesor universitario, padre de familia numerosa y marido fiel al que le corresponde tanto atenerse a lo que marca el código de la circulación como un coche no muy explosivo de cilindrada, un *utilitario* en la jerga de la España del desarrollismo. Pero hay algo más al margen de la anécdota: el verso cifra esa contención expresiva que recorre toda su obra. Uno no puede sobrepasar los límites de lo razonable en los caminos de la creación poética. Ha de buscar por sistema, por convicción, la expresión mesurada, usando el freno de la ironía contra los excesos del sentimentalismo y echando mano de lo coloquial para combatir el engolamiento lírico.

Ahí es, y no por casualidad, donde «N-II» converge con la poesía de Antonio Machado.[12] Para cualquier español de su edad (quizás para cualquier español amante de la literatura), decir Soria es pensar en *Campos de Castilla*. Y eso es ni más ni menos lo que se le viene a la pluma al asociar el paisaje al conocidísimo poema VII de la sección titulada «Campos de Soria», del que escoge una cita marcada por la cursiva: «¡Colinas plateadas, / grises alcores,

[10] Véase el texto de la nota 17.

[11] «Digo el poeta, y no el personaje poético, como ahora parece obligado por la moda. Ya se sabe: una creación, una ficción, una máscara… ¡Un cuerno! Como si esa máscara, caso de que se la quiera uno fabricar, no tuviera que ser inevitablemente fabricada con pedazos arrancados del propio rostro. ¿Dónde, si no en la vida vivida, podrían encontrarse los materiales para esa construcción? A fin de cuentas, si *o poeta é um fingidor*, no es menos cierto que finge que es dolor… el dolor que de veras siente». Son palabras recogidas en el prefacio a *Sol de noviembre*. Insiste en parecidos términos en *Virutas de taller* (2007: 30).

[12] El autor confiesa su admiración por el Machado simbolista, y aunque, como en el caso de cualquier teoría poética, la machadiana, «sin duda original e inteligente», «puede dar pie para escribir poemas estupendos tanto como para escribir bobadas», parece aplicarse en muchos lugares de su obra, y en este poema en particular, a rebatir el conocido reproche de Mairena: «Cada día, señores, la literatura es más escrita y menos hablada» (Machado, 1972: 41).

cárdenas roquedas…!». Pero la contención expresiva, esa retórica antirretórica de sus mejores creaciones, le impide ponerse excesivamente literario y acude de nuevo a la muletilla *en fin*, *ya sabes* que es el comodín coloquial con el que zanjamos, en una conversación relajada, una retahíla que damos por consabida. Es un recurso contra la infección sentimental, toda una declaración de principios tácita sobre la forma de escribir poesía matizada inteligentemente por el humor, la ironía y la revisión de la tradición literaria.

Pero hay más en estos versos: la preciosa recreación del *locus amoenus* (*sus ríos escoltados / por el rumor rizado de los álamos*) nos llega acompañada por la inclusión de ese extraño adjetivo (*sus cielos Cifesa*) que exige una pequeña aclaración. El propio autor la ha apuntado en más de una entrevista o nota: son esos cielos grandilocuentes, excesivos, dramáticos, que ocupan más de la mitad del encuadre, grabados en contrapicado y tan habituales en las películas que forman parte de su educación sentimental: «Juro que era feliz. Siempre estaba lloviendo, / pero nosotros éramos Pizarro o Don Pelayo / y sobre el tiempo roto enarbolábamos / (con un gesto Cifesa) / el estandarte azul de los ensueños».[13] En la misma línea también tiene cabida en sus versos la magnificación nacionalista de las gestas contra el invasor napoleónico de 1808 que fue a dar, entre otros lugares, a los libros de texto de la escuela de posguerra. Y así, al pasar por la localidad en que se celebró una batalla crucial contra el ejército francés, la aliteración se adueña del verso con toda naturalidad al hilo del topónimo: *y Ocaña con sus ecos de cañones franceses*. Como en buena parte de su obra los recuerdos de infancia se constituyen en feliz materia de creación.[14]

Merece la pena ahora detenerse en el paisaje seleccionado porque es sintomático que entre otra aliteración, acompañada de oportuna sinestesia:[15] *el rumor rizado de los álamos*, y el recuerdo de Machado, intercale esa chocante conjunción de *cerros y tractores* que nos hace tomar distancia de la visión filtrada por los recuerdos literarios y personales del lugar ameno de la tradición. Tiene además la virtud de inducir un cierto distanciamiento respecto del tópico al introducirnos en la realidad mecanizada del trabajo en el campo, haciéndonos viajar desde el paisaje noventayochista hasta el de finales del segundo milenio. No estamos, huelga decirlo, ni ante el culto a la máquina de las vanguardias de entreguerras ni ante la alabanza del progreso que anima las composiciones del realismo social. Son maneras de refrenar el

[13] El fragmento corresponde a «Juro que era feliz», poema de *Curso superior de ignorancia*. Los recuerdos ligados al cine apuntan muchas veces a la infancia lejana, como en estos versos de «The End», publicados en *Chronica*: «ya estás casado y calvo. Ya saliste de aquellos / años-technicolor».

[14] Valgan estos versos del poema «?» de *Es cielo y es azul* como botón de muestra: «¿Quién escribe mis versos? /… / Ellos: / aquel niño dorado que miraba / el mercurio con ojos boquiabiertos / el chico que pasaba las clases de latín / a bordo de la *Bounty* o la *Kon-Tiki*…».

[15] Es un maestro en estas asociaciones. En «Nostalgias amazónicas», de *La música extremada*, se lee: «Mis únicas costumbres / serían los espesos follajes goteantes / traspasados por cantos de colores vivísimos / rápidos como flechas». En «Habrá siempre una higuera»…, poema de *Codex 3*, se habla de «zumbidos dorados y dulzones». Contrástese con «polifonía de colores», registrada en «Recuerdo de este día», poema de *La imagen de su cara*; y con «canción multicolor», del poema «Capricornio en el paseo marítimo», recogido en *Es cielo y es azul*.

exceso poético, convocando elementos que ponen el contrapunto prosaico a la sobrecarga literaria del poema. Se crea de esa manera una nueva realidad poética que no hace en absoluto ascos a lo más cotidiano y pedestre, redimido así al integrarse en una visión de conjunto de plena y consciente significación artística.

Y queda por último comentar las cuestiones relacionadas con el ritmo, la sintaxis y los encabalgamientos. Hay algo que aún no ha salido al tablero por obvio: prosaísmo no significa desaliño rítmico. Miguel d'Ors adopta mayoritariamente los esquemas del endecasílabo y del heptasílabo. Pero reparemos en la terminación de los versos de la segunda parte del poema y admitamos que no es fácil encontrar en la poesía española finales con preposiciones y conjunciones, y menos si de lo que se trata es de la copulativa *y*.[16] Los desacuerdos entre sintaxis y métrica son muy evidentes: *entre* es la preposición con que acaba el primer verso de la sección; debemos pasar al siguiente heptasílabo con cierta urgencia para completar el sentido, sin olvidar que la pausa versal impone sus reglas: *Pues ya ve usted: aquí me tienes, entre / Soria y Guadalajara*. El poema se adelanta así, con su precipitarse de verso en verso, hacia la ansiada meta.

Mayor violencia transmiten las copulativas, ligadas en los versos 22-26 a sendos encabalgamientos: *en fin, ya sabes, y / que Madrid, y Aranjuez* / (…) / *y que La Mancha y / este día que tanto se prolonga*. Son versos que terminan con esas partículas átonas en un final que es, como mínimo, extraño a los usos poéticos del español.[17] Sin olvidar que el verso 25 (*y que La Mancha y*) añade con sus dos copulativas de inicio y término el recurso del polisíndeton, sumado ahí a *Madrid, y Aranjuez / y Ocaña*.[18] ¿Es un mal versificador Miguel d'Ors? En absoluto, es persona con un oído finísimo y a quien no le duelen prendas en sus críticas a la hora de resaltar desaguisados rítmicos en sus contemporáneos.[19] Hay que pensar, pues, en un empleo consciente de ese recurso, en una funcionalidad específica: la de transmitir rítmicamente la

[16] Él mismo habla de un «prosaísmo sentimental», heredero del Modernismo, «y que en años más recientes resurge un poco en ciertas páginas de Andrés Trapiello, de Jon Juaristi o de un servidor» (D'Ors, 2015*:* 201-202).

[17] El propio D'Ors nos da pistas para entender su elección al comentar en detalle algunas singularidades de la *Epístola* de Rubén Darío a la señora de Lugones: «La cuarta clave de la *Epístola* tiene que ver con las rimas: rimas difíciles, (…) o incluso rimas un tanto incorrectas que imprimen al texto un aire de familiaridad desenfadada» (D'Ors, 2015: 199). El recurso no es infrecuente en la poesía de Miguel d'Ors: «En ese conflicto verso-sintaxis yo me inclino resueltamente a favor de la sintaxis» (1992: 215).

[18] Cabe apuntar la función de los topónimos que discurren no solo parejos con el viaje, sino que contribuyen en su acumulación a la monotonía del trayecto. Compárense con estos versos de «Resignación»: «Villamartín, / Villarramiel, Frechilla, Villalón / de Campos». Asimismo, conviene no olvidar su soneto construido exclusivamente con topónimos y su recorrido histórico sobre este particular en D'Ors (2015: 247-248).

[19] Téngase en cuenta esta confesión, repetida en varios lugares: «Desde aquellos primeros años ochenta las cuestiones de poética me interesan notoriamente menos que las de artesanía, como dije en el epílogo a mi antología *Punto y aparte* (1992), es decir, menos que las relativas a adjetivos, ritmos, acentos o aliteraciones» (Eire, 2005: 28-29). Y añádanse como indicios estas dos significativas críticas: «En la obra de Brines abundan las torpezas métricas, aunque tal cosa no tiene gran importancia en el plano estético» (D'Ors, 2014: 63, n.15). «Y en la métrica no faltan tampoco algunos deslices…», se lee en su reseña de 1983 de *El jardín extranjero* de Luis García Montero (D'Ors, 1998: 163).

monotonía de los kilómetros que parecen no acabar nunca, la de traducir a su vez la ansiedad por llegar a los brazos de la amada.[20]

Un repaso a la organización sintáctica de esta segunda parte del poema confirma la impresión. Reducida a sus componentes esenciales, la frase que ocupa estos dieciocho versos podría resumirse más o menos así: Aquí me tienes, pensando que todo esto existe *para llevarme a ti*. Pero, en la práctica, una serie de complementos retrasa el avance hacia el sentido final que solo se alcanza, tras una larga suspensión de once versos, en esa oración que justifica la meta del viaje y del poema. Y tampoco es aleatorio que el verbo se repita hasta tres veces:[21] la primera y segunda en rima en los versos 17 y 18, en un poema que carece de ellas,[22] y la última con variación de persona (*existen*), pasando del singular al plural para recoger así la acumulación de elementos aludidos. Todo converge hacia ese fin que tanto se ha hecho esperar y que encuentra una compensación en la suma de adjetivos ligados a la amada (*imperfecta, pequeña,* / *imprescindible*). La solución sintáctica tarda en llegar casi tanto como el final gozoso del viaje, que parece diferirse con esos recursos, a la vez que se dilata enormemente el trayecto. Y repárese en que el verbo *existe* sin el complemento de finalidad puede asimilarse a los verbos copulativos: *la meseta existe* (como quien dice «la meseta está ahí»…). Con lo cual ese suspense que afecta a la comprensión del poema se mantiene hasta el final y atañe a las mismas esencias de uno de los elementos centrales en la expresión, el verbo, que solo encuentra su verdadero sentido cuando aparece la frase *para llevarme a ti.* Ese vuelco espera al lector ligado también a un sabio uso de los prefijos que conforman los adjetivos y va además íntimamente asociado al ritmo. Repárese en la medida del verso 29: se trata de un endecasílabo, a pesar de la disposición tipográfica. Habría, pues, que leer *imprescindible* ligado a lo anterior (quizás con una extraña sinalefa que nos obliga a unirlo y separarlo a la vez y a resaltar el prefijo de negación). Es una sabia conjunción que se resuelve en una irónica y delicada sorpresa final. En efecto, el verso fragmentado

imperfecta, pequeña,

imprescindible

[20] También en «Resignación», la cercanía del final es motivo de alegría: «Cerca ya de Paraños, / el verde nuevo, fresco, por las ramas / de los carballos. (…) / De improviso, / entre dos nubarrones, un boquete / de azul recién lavado y un trozo de arco iris, / y la tarde se pone a sonreír».

[21] En el ya aludido «Carretera», el sabio empleo de las anáforas afecta tanto a versos completos: «tras este parabrisas de mosquitos / estrellados» (repetidos en los vv. 5-6; 21-22), como a vocablos y sonidos: «… postes y postes. Postes que sostienen / pentagramas de pájaros sombríos. / Postes como de un sueño. / Pero mira…». Todo, incluidos encabalgamientos e incisos que separan violentamente el sujeto del verbo, contribuye a trasladar al poema la impresión de cansancio al volante: «La carretera, eterna / —en la cuneta, un repentino vuelo / de urracas—, va esfumándose a lo lejos, / en el futuro».

[22] Apunto de paso que es sumamente significativo que las únicas rimas del poema se hallen en esta sección. Si dejamos al margen las asonancias *prolonga* e *idiota*, bien significativas semánticamente, las rimas consonantes tienen que ver con las licencias de encabalgamiento ya señaladas: *y* / *y* / *ti*. Quizás no estaría de más pensar que se han introducido muy intencionadamente en lugares privilegiados para transmitir esa sensación de monotonía ligada a la preocupación por lo eterno del desplazamiento.

se desliza sin ambages por la declaración enamorada, liberando la tensión que ha creado el distanciamiento humorístico de todo el poema y que llega aquí también en ese *imperfecta*, *pequeña* y nos hace temer lo peor en el prefijo de negación que afecta a *imprescindible* (y aun en la combinación de las tres primeras letras *imp* y la metátesis *imper* por *impre*). Nada queda al azar, todo está medido para converger en el final del suspense que afecta retrospectivamente a todo el poema.

Y es ahora, una vez desentrañada la estructura de esta segunda parte, cuando podemos valorar mejor la cita de Neruda, (… *aquí me tienes* […] / *volviendo a ti*, castaña despeinada). Al igual que en el soneto del escritor chileno («Mi fea, eres una castaña despeinada, / mi bella, eres hermosa como el viento…»), Miguel d'Ors ha construido su poema sobre ese vaivén entre lo positivo y lo negativo[23] con una diferencia de grado muy relevante: ha cargado, implacable, las tintas sobre los defectos de la bella, «toda problemas», y solo al final de la composición ha incluido el adjetivo que imprime un sorprendente giro al poema con la contundencia de su declaración de amor: *imprescindible* / *ternura de mis días*. Cuando llegamos al término del viaje nos damos perfecta cuenta de cómo se nos ha llevado por derroteros abiertamente antirrománticos hacia un fin de trayecto romántico.[24] Excelente artesano, muy consciente de las herramientas con que moldear la materia de las palabras, las creaciones de Miguel d'Ors nos retan a descubrir los entresijos que le han llevado a manipular los recursos del lenguaje para hacerlo entrar en los confines del arte. Si en *Es doloroso estar tras el poema* se quejaba de lo fatigoso de «sostener la magia / justo por lo que tiene / de mecanismo y de monotonía (…) / viendo el verso por dentro», nosotros hemos de agradecerle que nos permita disfrutarlo a medida que vamos captando «el reverso del prodigio»,[25] el modo en que ha conseguido, con exquisita técnica, disimular su dominio del oficio.[26]

BIBLIOGRAFÍA

Cadelo, Ángel, y Ángel Esteban (1995), *Miguel d'Ors y los bachilleres del siglo XXI*, Pamplona, Eunsa.

D'Ors, Miguel (1975), *Ciego en Granada*, Pamplona, Editorial Gómez.

D'Ors, Miguel (1982), *Chronica*, Granada, Genil.

D'Ors, Miguel (1987), *Curso superior de ignorancia*, Murcia, Universidad de Murcia.

[23] Parece también obvio el eco del inicio del segundo cuarteto del soneto XX de *Cien sonetos de amor*: «Mi fea, ¿dónde están escondidos tus senos? / Son mínimos como dos copas de trigo» (Neruda, 1999: II, 866-867).

[24] El propio autor señala, a partir de 1975, una tendencia antirromántica: «la penúltima lírica española podría definirse como un romanticismo que no se atreve a decir su nombre» (D'Ors, 2010*b*: 311).

[25] El poema se incluye en su segundo libro, *Ciego en Granada*, que vio la luz en 1975.

[26] Es idea ya recogida en la contestación a la encuesta del antólogo en García Martín (1980: 128). Puede verse del mismo autor, uno de sus más acertados críticos, el capítulo recogido en su revisión de 1992 (67-71).

D'Ors, Miguel (1991), *La música extremada*, Sevilla, Renacimiento.

D'Ors, Miguel (1992), *Punto y aparte,* Granada, Comares.

D'Ors, Miguel (1993), *La imagen de su cara*, Granada, Comares.

D'Ors, Miguel (1994), *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía española joven (1975-1993)*, Granada, Impredisur.

D'Ors, Miguel (1998), «Luis García Montero, *El jardín extranjero*», *La aventura del orden (Poetas españoles del fin de siglo)*, Sevilla, Renacimiento.

D'Ors, Miguel (1999), *Hacia otra luz más pura*, Sevilla, Renacimiento.

D'Ors, Miguel (2001), *2001 (Poesías escogidas)*, Sevilla, Númenor.

D'Ors, Miguel (2005), *Sol de noviembre*, Sevilla, Númenor.

D'Ors, Miguel (2007), *Virutas de taller*, Valencina (Sevilla), Los libros del sitio.

D'Ors, Miguel (2010*a*), *Sociedad limitada*, Sevilla, Renacimiento.

D'Ors, Miguel (2010*b*), *Más virutas de taller [2004-2009]*, Valencina (Sevilla), Los libros del sitio.

D'Ors, Miguel (2014), «Francisco Brines, entre la nada y el engaño», *Lecturas (Poetas españoles contemporáneos)*, Sevilla, Renacimiento, 61-91.

D'Ors, Miguel (2015), *Todavía más virutas de taller [2009-2014]*, Valencina de la Concepción (Sevilla), Los libros del sitio.

Eire, Ana (2005), *Conversaciones con poetas contemporáneos*, Sevilla, Renacimiento.

García-Máiquez, Enrique, «Prólogo» a Miguel D'Ors (2001).

García Martín, José Luis (1980), *Las voces y los ecos*, Madrid, Júcar.

García Martín, José Luis (1992), «Miguel d'Ors y la nieve de Wyoming», *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, pp. 67-71.

Machado, Antonio, *Juan de Mairena, sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1936)*, ed. José María Valverde, Madrid, Castalia, 1972.

Neruda, Pablo, *Cien sonetos de amor* en *Obras completas. II: De «Odas elementales» a «Memorial de Isla Negra»: 1954-1964*, ed. y notas de Hernán Loyola; con el asesoramiento de Saúl Yurkievich; prólogo de Saúl Yurkievich, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999.

EL TÓPICO DE LOS «TREINTA AÑOS» EN LA POESÍA ESPAÑOLA MÁS RECIENTE[1]

Leonardo Romero Tobar

«Nos quoque floruimus (…)», «nel mezo del camin di nostra vita (…)», «pasada ya la cumbre de la vida / justo del otro lado (…)», «le demon du midi», y otras muchas troquelaciones poéticas o coloquiales dibujan con imágenes de movimiento y cambio el curso temporal, el desarrollo físico y moral en el existir de los individuos humanos. El conjunto de estas expresiones metafóricas nos sitúa ante de uno de los «tópicos» más reiterados en las tradiciones literarias —el tópico de las «edades del hombre»—, un asunto que, como el de las «edades de la Historia», hinca sus orígenes en la Antigüedad más venerable y se extiende en múltiples versiones posteriores[2] de las que aquí solo voy a considerar la variante de los «treinta años», singularmente productiva en las literaturas modernas, aunque en estas páginas solo me centro en la escritura poética en lengua española publicada en los últimos treinta y tantos años, es decir, desde el año 1980.[3]

La progresión numérica —quince, treinta, sesenta…— es el actual valor estándar en la descripción externa del proceso de cada biografía, pero no siempre ha sido así ya que, como escribió Ortega, «convendría haber caído en la cuenta de que el concepto de *edad* no es de sustancia matemática, sino vital» (Ortega, 1961: 40) y lo que sabemos de los cómputos de las edades del hombre se ha manifestado con diversos enunciados desde los textos bíblicos[4] y los autores clásicos, aunque la referencia cifrada numéricamente ha sido la más frecuente desde la Antigüedad. En los autores grecolatinos las tipificaciones numéricas han estado presentes a la hora de fijar los momentos climatéricos de la vida humana y

[1] La bibliografía final es de carácter secundario. Los textos citados en este ensayo van descritos en nota a pie de página si su autor no forma parte de la relación de poetas contemporáneos comentados en las páginas que siguen, en las que se da solamente el título del texto y el año de su primera publicación.

[2] El último avatar de esta formulación lo recoge la institución mantenida por once diócesis episcopales de Castilla y León, cuyo cometido más visible consiste en realizar exhibiciones públicas del material artístico y documental que estas entidades conservan.

[3] En la celebración de otro homenaje filológico a Miguel Ángel Garrido —pendiente de publicación— he perseguido «El tópico de los *treinta años* en la poesía española del siglo XIX».

[4] «Los días de nuestros años en sí son setenta años. Y entre robustos ochenta años, la mayor parte de ellos trabajo y vanidad porque pasan veloces y volamos», Salmo XI, 12.

en sus escritos quedan las «edades del hombre» subordinadas a clasificaciones mucho más cercanas a la visión de los poetas, bien en analogía con las estaciones del año —ejemplar modelo de esta fórmula ofrece Gracián en *El Criticón* (Dansey Smith, 1988)—, con los planetas del sistema solar, con los actos de una tragedia y con otras construcciones que ahora no vienen al caso. En tales organizaciones cronológicas cada «edad» comportaba un conjunto de años —siete, quince, veinticinco—, si bien lo sustantivo era la función vital que caracterizaba a cada una. Por supuesto que la edad de la generación fisiológica implicaba el máximo de vitalidad y que una vez superado ese acmé se iniciaba el derrumbadero de la decadencia.

En los humanistas del XVI y XVII —Michel de Montaigne, John Barclay, Walter Raleigh, Baltasar Gracián…— se resumen y sintetizan las formulaciones simbólicas y numéricas que habían servido para establecer las «edades del hombre». Solo recordaré que, además de establecer una analogía entre las edades del hombre y los animales que les corresponden —formulación que proviene de la fábula esópica n.º 105 que se refiere a los animales albergados por el hombre—, en español la tenemos elegantemente explicada en el último capítulo del *El Discreto*: «Donosamente discurrió uno y dulcemente lo cantó otro, el Falcón que se convirtió en cisne; diéronle al hombre treinta años suyos para gozarse y gozar; veinte después prestados del jumento, para trabajar; otros tantos del perro para ladrar y veinte últimos de la mona para caducar, excelentísima ficción de la verdad».[5] Bastantes siglos antes Isidoro de Sevilla, inspirándose en Hipócrates y Varrón, había establecido seis etapas en la vida del hombre en las que los treinta años era el tiempo de plenitud. En las *Etimologías*, redundando en las equivalencias entre las edades del hombre y las de los animales, el autor hispano afirma: «Sicut autem trecesimus perfectae aetatis est annus in hominibus, ita in pecudibus ac iumentis tertius robustissimus».[6]

Siguiendo uno de los esquemas clasificadores, Dante explicaba en el *Convivium* su entendimiento de las edades humanas y la idea que él tenía de la más perfecta: «Resulta difícil saber cuál es el punto más elevado de este arco por la desigualdad que antes hemos indicado, pero creo que en la mayoría de los casos está situado entre los treinta y los cuarenta años, y opino que en los que poseen una naturaleza perfecta reside en los treinta y cinco años».[7] Con la ayuda de este texto, para situar el *tempo* vital en el que Dante iniciaba el relato de su peregrinación escatológica se ha propuesto la edad de 35 años, una cifra que se aproxima a la que la tradición cristiana adjudica a Cristo en el momento de su muerte: 33 años (Wlassics, 1989).

[5] Baltasar Gracián, *El Discreto* en *Obras Completas*, ed. Luis Sánchez Laílla, prólogo general de Aurora Egido, Madrid, Biblioteca de Literatura Universal, 2001, 195.

[6] Isidoro de Sevilla, «De aetatis hominibus», en *Etimologías. Edición bilingüe. II (libros XI-XX)*, ed. de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, prólogo general de Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, 38-43.

[7] Dante Alighieri, *Convivium*, en *Obras Completas*, trad. de Nicolás González Ruiz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, MCMLVI, 859-863 para el tratado IV «Las cuatro edades de la vida humana».

Treinta y tres es número simbólico en su forma y en su significación y al aura de su rotundidad se han acogido numerosas figuraciones de personajes literarios y las confesiones líricas de poetas y prosistas. Por ejemplo, un poeta amigo de Bécquer, Eusebio Blasco en el poema «Treinta y tres años» o nuestro contemporáneo Javier Marías en una página de su auto-ficción *Negra espalda del tiempo* (1998) cuando evoca los años de su estancia oxoniense confesando que «ya no soy joven y quizá no lo era tampoco entonces, en aquellos viejos tiempos en que tenía treinta y dos y treinta y tres años, lejanos los veintiuno de la mayoría de edad que me tocó en mi época en suerte y pasados los veintisiete tan decisivos que Joseph Conrad definió como *la línea de sombra* (pero quizá eran decisivos tan solo en su época); también dejados atrás los treinta».[8]

Ahorro otras referencias de tratados médicos y antropológicos en las literaturas grecolatina y vulgares[9] para centrarme desde este momento en textos que no dudaríamos en considerar como inequívocos textos literarios. Y situados en este terreno, es François Villon el primer poeta que conozco que echa mano de la fórmula «treinta años» para explicar su estado de hombre en medio del camino de su vida. La afirmación es convincente, puesto que se sitúa en el primer verso de la primera estrofa de su «Testament»:

> En l'an trentième de mon âge
> Que toutes mes hontes j'eus bues,
> Une du tout fol, ne du tout sage (…).[10]

Pero una golondrina no hace verano. Desde esta confesión medieval del momento estelar de las edades del hombre cifrada en los treinta años no encuentro textos explícitos hasta la modernidad. Con una tonalidad didáctica y educativa en las plumas del siglo XVIII y como lamento acongojado en los poetas del XIX. Por ejemplo, Edward Young en la noche primera de los *Night Thoughts* (1742-1745) manifestaba: «At thirty a man suspects himself a fool; / knows it at forty, and reforms his plan; at fifty chides his infamous delay / pushes his prudent purpose to resolve». Y un polémico viajero en España —el falso «Fígaro»— al ponderar las excitantes noches de la primavera madrileña afirmaba que para gozarlas era preciso tener veinte años, ya que «a los treinta se sentiría demasiado calor o demasiado frío o gana de dormir. A los treinta años se encogen y se relaxan los nervios, las fibras, los órganos; casi se extingue el fuego de las venas y de la vida; ya se acabó y se acabó para mí aquel ardor (…) nada me hace fuerza, el mundo ha perdido

[8] Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998, 141.

[9] Solo los textos españoles de los siglos XVI al XVIII ofrecen materia para una antología muy ilustrativa en la que los escritores después de citar a médicos y filósofos clásicos exponen su personal clasificación de las «edades» con el aporte de argumentos e ilustraciones gráficas oportunas: Pedro Mexía en su *Silva de varia lección* (1540, capítulo XLIV) habla de siete edades; Huarte de San Juan en su *Examen de ingenios para las ciencias* (1575, capítulo V) expone cinco edades; en la xilografía de Baltasar de Talamante «Escala de la vida del hombre» (impresa entre 1760-1800) aparecen dibujados nueve escalones según avanza la existencia cada diez años.

[10] François Villon, *OEuvres Poétiques*, ed. André Mery, París, Garnier Flammarion, 1972, 72.

su color, se ha mudado, es preciso meterse en la cama». A lo que añade el erudito Antonio Ponz, su traductor y anotador hispano: «Métase en muy en hora buena, y duerma hasta que Dios le vuelva el juicio».[11]

Fuera de juicio parecen, sin embargo, los clamores treintañeros de los poetas románticos que convirtieron la referencia a los treinta años en un patético lamento por el bullicioso tiempo que se les había ido y lamentaban el triste existir que aún les esperaba. Esta vivencia romántica, en gesto de suprema desesperación, sirvió para que José de Espronceda cerrara el autorretrato en que se había representado a sí mismo afeitándose ante el espejo y comprobando aterrado que el cabello negro comenzaba a blanquear:

> ¡Malditos treinta años
> funesta edad de amargos desengaños![12]

La exclamación grandilocuente con la que poetas del XIX y principios del XX apelaban a la cifra fatídica quedó muy rebajada de tono en los textos narrativos y teatrales coetáneos en los que también comparecía, pues la edad de treinta años se convertía en rasgo caracterizador de la circunstancia real en la que vivían los personajes, especialmente si se trataba de mujeres. En mi trabajo (Romero Tobar, en prensa) he traído a cuento algunos textos narrativos en una relación que puede ampliarse a otros muchos y, por supuesto, a textos teatrales. Ciertamente el éxito del tópico en los textos del XIX es indudable y puede deberse, además del influjo de la tradición literaria, a la experiencia cotidiana de las expectativas de vida en la época como ha puesto de manifiesto Jordi Nadal (1984) al esquematizar datos estadísticos de los siglos XIX y XX.

Con los textos literarios que he reunido creo que el tópico pervive más insistentemente en la prosa narrativa que en la creación poética de buena parte del siglo XX. De lírica solo he logrado reunir algunas alusiones de pasada en textos de Auden, Dylan Thomas, Cocteau y algún escritor vanguardista español como Luciano de San-Saor, en un poema en prosa titulado «Poema de las vírgenes de treinta años».[13] Mientras que en la ficción narrativa o teatral solamente las novelas hacen evidente la larga duración de un esquema cronológico de la vida humana que había subvenido para describir realidades biológicas y culturales anteriores en más de un siglo.

[11] Texto del «Prólogo» al *Viaje fuera de España por Don Antonio Ponz*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1785, XLVIII.

[12] José de Espronceda, *El Diablo Mundo*, canto III, versos 1880-1881.

[13] En variante de un rasgo típico de la ficción, este poema en prosa revive la piedad de la primavera por las vírgenes de esa edad que aún esperan su realización vital; este texto apareció en la revista de vanguardia *Grecia* el 30 de julio de 1919. El texto concluye con este epifonema: «¡Oh, vuestras noches abrasadas como un desierto! Para al fin quedaros desoladas frente a los tálamos fríos, blancos y estrechos como ataúdes…». Proyectando el tópico sobre un varón, Vicente Huidobro caracterizaba al Cid Campeador en estos términos: «Realmente es un caso curioso el de este Campeador. Tiene treinta y tres años y su cuerpo no ha rozado mujer alguna» (*Mio Cid Campeador. Novela*, en *Obras Completas*, ed. Hugo Montes, Santiago de Chile, editorial Andrés Bello, 1976, vol. II, 114).

Con todo, la manifestación más rotunda de la pervivencia del topos en situaciones históricas muy diversas de las que habían servido para troquelarlo la encuentro en la lírica más reciente escrita en español, cauce artístico cruzado, como es bien sabido, por los más diversos y contrapuestos estímulos, entre los que no es ni el último ni el menor, el acicate romántico decimonónico, pues la realidad sociológica actual ofrece un panorama muy diferenciado en el que muchos individuos de treinta años aún carecen de trabajo y viven en las casas de sus padres como hijos de familia tradicional.

ANTECEDENTES POÉTICOS INMEDIATOS

Sin entrar en las clasificaciones de convencionales grupos de poetas surgidos en la posguerra española, sí llama la atención que algunos que comenzaron a publicar a mitad del siglo XX y que fueron de los más influyentes por su prestigio y calidad de su obra han echado mano del tópico en determinados momentos en los que el desdoblamiento del yo abordaba la alusión a la fecha canónica.

Ángel González (nacido en 1925) celebraba en su primer libro *Áspero Mundo* (1956) su «Cumpleaños», es decir, cuando cumplía treinta y un años, en estos versos:

> Yo lo noto: cómo me voy volviendo
> menos cierto, confuso,
> disolviéndome en aire
> cotidiano, burdo
> jirón de mí, deshilachado
> y roto por los puños (…).
> Para vivir un año es necesario
> morirse muchas veces mucho.

José Ángel Valente en el poema «El autor en su treinta aniversario», escrito posiblemente en 1960 e incluido en su libro *La memoria y los signos* (1966) se veía a sí mismo como inmerso en una composición plástica en la que el perfil de su persona se destacaba «en la estancia desnuda / con una ventana abierta a la continuidad de lo gris / o al pensamiento». En este escenario pictórico el poeta se contempla en su pasado —«perfil de niño tenebroso»— y su futuro —«memoria gris de otra primavera»—, un escenario construido sobre la para él muy viva historia reciente de los españoles en la Guerra Civil —«presencia opaca de otras vidas, / en los lentos cadáveres perdidos / bajo los puentes rotos / de otro país al que pertenecimos»— y en la losa inamovible que la siguió —«terrible / representación ritual de viejas fórmulas / por las que aún debemos / morir»—.

El autobiografismo del poema concluye con el solapamiento del pasado literario del autor y el futuro siniestro que le espera:

Lejos estoy del hombre que contemplo,
autor de breves
composiciones o supervivencias,
inmóvil frente al muro
secreto que separa
lo que no he conocido de cuanto desconozco.
… …. ….. …… …. …. ….
Aguardo,
zarpa cruel de la esperanza, un día
tu bautismo de sangre.

Y otro poeta imprescindible en esta etapa histórico-literaria —Jaime Gil de Biedma— volvió sobre el tópico en pasajes de sus textos de lírica confesional. En 1966 y en el libro *Moralidades*, colocaba como texto en exergo del poema «En el nombre de hoy» —«veintiséis / de abril y mil novecientos / cincuenta y nueve»— los versos clásicos de François Villon «En l'an trentième de mon âge». Pocos años después, en *Poemas Póstumos* (1968) reproducía el fragmento del *Don Juan* byroniano (canto XII, estrofas 1 y 2) en el que el romántico inglés calificaba de edad bárbara la de la mitad de la vida, para mucho más explícitamente encararse sarcásticamente en «Contra Jaime Gil de Biedma» con la figura de su otro «yo»:

Podría recordarte que ya no tienes gracia.
Que tu estilo casual y tu desenfado
resultan truculentos
cuando se tienen más de treinta años (…).

Los toques de desencanto e ironía que resuenan en poetas de tanta influencia han sido atenuados en los más jóvenes cuando pagan el tributo al tópico de referencia cronológica. Efectivamente, en los últimos treinta y tantos años, encuentro en mis lecturas un representativo grupo de poetas encendidos de nuevo por el viejo molde expresivo de los «treinta años». La cumbre de la existencia en los treinta años es cantada de nuevo como el límite de los anhelos vitales y el principio del fin, si bien la tonalidad irónica e imaginativa tiñe de quiebros ingeniosos, satíricos y, en ocasiones, absurdos, lo que entre los románticos había sido un desnudo manifiesto de agotamiento y consunción de la vida humana.

POETAS RECIENTES

Para iniciar un recorrido cronológico del tratamiento del tópico en los últimos treinta años, traigo a cuento justamente el libro del andaluz Javier Salvago *La destrucción o el humor* (1980), libro que abre el camino en la renovación del tópico con una perfecta sextina provenzal que se titula «Al cumplir los treinta» y en la que la perfección formal se teje en paralelo con los guiños intertextuales: a Vicente Aleixandre en el título del libro —«La destrucción o el amor»—, a poetas admirados en la primera secuencia del poema (el en-

decasílabo dantesco en el primer verso, Antonio Machado en el verso 3, «quien busca en su interior encuentra a un hombre», Luis Cernuda y Lourdes Ortiz en el verso 6, «la que ilumina más en la memoria»), a expresiones coloquiales («uno empieza a sentir», «visto en otra parte», «sopla el viento», «añade otra página más»). La estructura implacable de la estrofa empleada explica que la reiteración conceptual del mensaje se fije en la palabra final de los seis primeros versos

> *En medio del camino de la vida*,
> aquí donde se deja ver el tiempo,
> quien busca en su interior encuentra a un hombre
> con su trivial historia y la experiencia
> de haber cubierto ya la mejor parte:
> la que ilumina más en la memoria.

para reiterarse, como es preceptivo en la artificiosa estrofa empleada en este poema, en las palabras que ocupan las cumbres versales de las secuencias siguientes que señalan componentes clave del tópico: vida, tiempo, hombre, experiencia, parte, memoria. Estas seis palabras conforman el campo léxico más reiterado en el tratamiento tradicional de los «treinta años», ahora visitado en Javier Salvago por una nostalgia amorosa a la que se alude implícitamente en el título del libro y en la melancólica conclusión del terceto final de la sextina:

> La vida, esa pequeña flor del tiempo
> que el hombre va vistiendo de experiencia
> es, en gran parte, lo que fue: memoria.

La severa melancolía que tiñe la celebración del cumpleaños cantado en este poema añade sabiduría práctica para el camino que queda por recorrer, lo que ocurre cuando el yo poético postula el doble sentido solapado entre la vieja Retórica y una existencia reglada para «aprenderse de memoria / algunas reglas» que le otorguen «parte de ese frescor que la experiencia / le va negando lentamente al hombre».

Nada menos que todo un libro ha dedicado Ángeles Mora al tópico que me ocupa, libro cuyo título de ambigua significación remite tanto a la dolorosa experiencia bélica vivida en la Europa del siglo XVII como a la vivencia personal de lo que ha sido parte imprescindible en la vida del sujeto lírico que canta su experiencia: *La guerra de los treinta años* (1990). La escritora granadina[14] había publicado otros dos libros de poesía con anterioridad a la aparición del citado —*Pensando que el camino iba derecho* (1982) y *La canción del olvido* (1985)—, dos poemarios en los que las alusiones literarias y musicales saltan a la vista desde su mismo título, el primer endecasílabo del soneto XVII de Garcilaso en el primer caso y la popular

[14] Aunque Ángeles Mora nació en la cordobesa Rute, su vinculación con el grupo de teóricos y poetas de la Universidad de Granada justifica su adscripción gentilicia a esta ciudad.

zarzuela del maestro Serrano en el segundo, rasgos a los que se suman las frecuentes alusiones cinematográficas y que se reiteran en el poemario de 1990.

El libro que enuncia en su título el «tópico» treintañero despliega rasgos propios del mundo lírico de Ángeles Mora, singularmente el muestrario de ejercicios intertextuales sobre otros textos poéticos y la fina indagación humorística de una voz femenina que expresa muy vivamente los planos de la batalla del tiempo vivido en amor y dolor. Sirva esta muestra de los tercetos conclusivos del «Soneto del amor y de la guerra» subtitulado «Epílogo a *La guerra de los treinta años*»:

> Treinta años de guerra son guarida
> de luz errada y sombra que gotea
> en donde cada beso hizo una herida.
>
> Mas no hiere el amor sin que se vea
> ni temo a la batalla por mi vida
> aunque *la muerte al ojo estorbo sea*.[15]

Las circunstancias sobre las que se va tejiendo la crónica amorosa en *La guerra de los treinta años* van dibujando escenarios nocturnos, calles solitarias, encuentros y desencuentros que resume el poema de título tan goyesco «Los desastres de la guerra», en el que un solitario presente del yo enunciador se mueve entre tristes madrugadas en las «que lo más cruel no es este / caminar derrotado / sino el desierto / *el valle en que murieron los seiscientos*».[16]

Manteniendo un tono de sentida inquietud el poeta aragonés Manuel Vilas ha trasladado sin solución de continuidad la gravedad patética de los poetas románticos reescribiendo su tratamiento del topos. El poema «Independencia» del libro autobiográfico *El mal gobierno* (1993) nos sitúa en aquella clave:

> Al cumplir tus treinta años presientes
> la injusta destrucción de cuerpo y pensamiento.
> Cuatro ruinas, cuatro insidias, cuatro volubles amantes
> como mal milagro del tiempo a tus ojos ascienden:
> la enfermedad, la locura, la avaricia y la lujuria

[15] La cita del verso último corresponde a un endecasílabo de Francisco de Aldana, poeta que, junto con los figuras del lirismo renacentista —Garcilaso, Boscán, Camoens— espejean en citas directas o alusiones hechas de paso lo mismo que ocurre con creadores posimbolistas como Mallarmé, Céline o Luis Buñuel. Los comentaristas de esta poeta (Miguel D'Ors, Andrés Soria Olmedo, Juan Carlos Rodríguez, entre otros) han subrayado esta impregnación de poesía y cine en su obra poética (véase la lectura de la obra de Ángeles Mora a la luz de la poesía de Ángel González expuesta por Ugalde, 1995).

[16] Otra intertextualidad que solapa el poema de Alfred Tennyson dedicado a la «Carga de la Brigada ligera» en Balaclava (1854) y el recuerdo del filme de Raoul Walsh *Murieron con las botas puestas* (1941).

para conducir el anclaje de la experiencia personal en un programa vital aprendido en las páginas de Gil de Biedma:

> Yo quiero vivir eternamente,
> no envejecer, no ser juzgado,
> y quedarme en el mundo
> en ardiente clausura con mi memoria.

La variante de los treinta y tres años presenta el cordobés Manuel Gahete en su «Aniversario», poema incluido en su antología poética *El cristal en la llama* (1995) que en su serie de tercetos despliega la visión del pasado que concluye en la fecha de su cumpleaños y el futuro incierto que aún le espera:

> Queda una frase muerta en la pizarra:
> Treinta y tres años son toda una vida,
> la nota sin final de una pizarra.
> … … … … … … … … … …
> Treinta y tres años vistos al instante.
> Treinta y tres años ya mi edad desgarra
> y aún toda la vida por delante.

Y otro poeta andaluz, el jerezano Juan Bonilla vuelve sobre el tópico con un humor provocativo en el texto «Treintagenarios» de su libro *Partes de guerra* (1994), en el que procede a la descripción irónica de la «generación» de jóvenes en la que él se encuadraba y que a finales del siglo XX habían vivido «conservadores», «insolidarios», en contra de las «luchas y consignas» de «nuestros viejos nostálgicos»:

> Aquí me veis, viajero
> de una generación desencantada
> cuyo dios seductor es el dinero
> que hemos gastado en ropas, viajes, hadas.
> … … … … … … … … … …
> Aquí me veis, viajero
> de un tiempo que se pierde en la espesura
> del *paso* y el *me da lo mismo*, … pero
> nunca fue tan hermosa la basura.

Luis Antonio de Villena fue el editor del volumen antológico *10 menos 30. La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»* (1997), una selección de diez poetas que en el año en el que Villena la proyectó —1995— no habían cumplido aún los treinta años y que en la extensa introducción editorial que la precede sirve para poner en cuestión las clasificaciones convencionales de escuelas y promociones de grupos poéticos. Explica Villena que los diez poetas que reúne en el volumen «todos ellos han sido —y son— *poetas de la experiencia*, pero

ninguno está del todo conforme con la etiqueta y todos ellos —sin renuncia ninguna— están queriendo buscar otras maneras y otros escorzos en la figuración del realismo. Todos quieren ir más lejos. Se han sentido *cansados* del tono más habitual y último de la *poesía de la experiencia*».[17]

Los poemas seleccionados por Villena tratan los más variados asuntos que se han ido tejiendo en las experiencias vitales y artísticas de sus autores y que perfilan, para el editor, los rumbos poéticos que estaban trazando sus antologados. Uno de ellos —Lorenzo Plana— no es indiferente hacia las modificaciones vitales que introducen las «edades del hombre» y no solo se limita a recordar versos de Unamuno alusivos al asunto,[18] sino que es capaz de afrontar el tópico que vengo tratando en su poema «Treinta años» en el que se yuxtapone una historia amorosa de los años de la adolescencia y los de una madurez menos feliz:

Cuando yo tenga quince años menos
me pasaré la vida comentando
todo lo que no sé.
Cuando tenga los quince de verdad,
envidiaré al creador;
de vez en cuando jugaremos juntos,
sin ese lamentable tiempo rápido
que desdibuja todos los recuerdos
… … … … … … … … …
Cuando yo tenga quince años menos,
porque es bonita, yo la besaré.
Ella tendré cuarenta y cinco años.

La superposición de los recuerdos de películas de aventuras y de las experimentadas por una juventud con un programa vital descafeinado generan el absurdo de una fecha inexistente que el cantautor Joaquín Sabina presenta en el soneto «Cada treinta de febrero» de su libro *Ciento volando de catorce* (2002) en el que la ironía y el absurdo conjuntan su acción:

Como un duelo del sheriff del ducados
contra Billy the Kid, en Almería,
como bakuninistas exiliados
del Chamberí del último tranvía
… … … … … … … … …
Como dos nuevos ricos sin dinero
nos vemos cada treinta de febrero
y volvemos a casa haciendo eses.

[17] Luis Antonio de Villena «Un breve panorama», segunda parte de su introducción a *10 menos 30*, 1997: 41.

[18] «Vuelve hacia atrás la vista, caminante, / verás lo que te queda de camino / (…). Yo pienso especialmente en la calidad de los primeros tiempos como principal artífice de un aprendizaje. La infancia es algo así como un faro parpadeante (…). Y la adolescencia, un vendaval de tres o cuatro compinches que se otorgan entre sí canallescas puñaladas rastreras (…)» (en Luis Antonio de Villena, 1997: 93),

Los treinta años, en fin, como papel pautado metafórico para la escritura del poema y la escritura del cuerpo podemos leerla en el diario poético de Andrés Sánchez Robayna *La Inminencia (Diarios, 1980-1995)* (editado en 1995) donde el escritor canario anota para el inicio de diciembre de 1982 lo que sigue:

> Cumplo treinta años en medio de una marea de trabajo interminable. Ayer acabé un largo ensayo (…). Acaban de salir los primeros ejemplares de una pequeña edición del poema «Tromba»; veo en él la conjunción de extremas obsesiones (paisaje creado por asociaciones fonéticas, desarrollo de una *mónada* sonora que busca su expresión en lo imaginario) y una esencial *corporización*. El cuerpo, sí, cada vez más en el interior de la escritura. El tránsito continuo hacia el enigma esencial del tiempo. El poema del cuerpo en mitad de la luz.

Con toda seguridad no se cierra con la relación de textos que he traído a cuento la intensa vigencia del tópico de los «treinta años» en los poetas españoles de los años más cercanos. La cifra y su proyección significativa en el correr de la existencia humana ha ido experimentando variadas asociaciones emocionales que, en los escritores de los últimos años ha añadido un plus de humor irónico con el que la nueva sentimentalidad, sin desgajarse de las raíces originarias del tópico, ha sabido proyectar el dato objetivo que supone la extensión de las expectativas de duración vital y la transformación de las estimaciones patéticas en guiños mordaces que pueden llegar al enunciado del absurdo como ocurre en el «treinta de febrero» de Joaquín Sabina.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Nadal, Jordi (1984), *La población española. Siglos XVI al XX*, Barcelona, Ariel.

Ortega y Gasset, José (1933), «La idea de la generación», lección II del curso *En torno a Galileo*, reeditado en *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1961, vol. V, 40-41.

Romero Tobar, Leonardo [en prensa], «El tópico de los *treinta años* en la poesía española del siglo XIX», *Homenaje a Miguel Ángel Garrido Gallardo*.

Smith, Hilary Dansey (1988), «The Ages of Man in Baltasar Gracián's *Criticón*», *Hispanófila*, 94, 35-47.

Ugalde, Sharon Keefe (1995), «Hybrid Poetics and the female tradition: Refractions of Ángel González in the poetry of Ángeles Mora», *Revista Hispánica Moderna*, 48, n.º 1, 181-188.

Villena, Luis Antonio (1997), *10 menos 30. La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»*, Valencia, Pre-Textos.

Wlassics, Tibor (1989), «L'onirismo dell'incipit: Appunti su *Inferno* I, 1-63», *Letture Classensi*, 18, 31-39.

«LA RAZÓN ES AURORA». ESTUDIOS EN HOMENAJE A LA PROFESORA AURORA EGIDO

♣

ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS

LA COCINA DE *LA LOZANA ANDALUZA*: TESTIMONIOS Y ECOS EN LAS DOS ORILLAS SEPTENTRIONAL Y MERIDIONAL DEL MEDITERRÁNEO

Federico Corriente

Sabido es que la controvertida obra de Francisco Delicado ha gozado en los últimos tiempos de cierta boga y tenido más de una nueva edición, ya que incluso no mucho después de la de J. Joset y Folke Gernert (Madrid, Galaxia Gutenberg, 2007), que fue objeto de bastantes elogios, junto a notas a veces discrepantes en Corriente (2010),[1] apareció en 2011 la de Jesús Sepúlveda, revisada y preparada por Carla Perugini, que no pudo seguramente tenerlos en cuenta por la proximidad de las fechas, pero ha sido aun seguida de la segunda de Folke Gernert y J. Joset, publicada por la RAE en 2013.

Por este motivo, y al buscar un asunto temáticamente apropiado, pero no demasiado prolijo, para el merecidísimo homenaje a nuestra querida amiga y compañera Aurora Egido, nos ha parecido que podrían servir algunas observaciones ampliadas acerca de la materia culinaria contenida en dicha obra, decisiva para determinar la atribución cultural y étnica de sus personajes y autor, y particularmente concentrada en el mamotreto II,[2] al mencionar y alabar las habilidades del personaje principal. Es muy digno de reseñarse que, a diferencia de lo habitual entre nuestros romanistas, que a menudo dedican escasa o nula atención a los ingredientes semíticos de la cultura hispánica, como hemos lamentado varias veces,[3] en este caso el editor original o su revisora, han tenido en cuenta algunos estudios más o menos recientes,[4] que ilustran algunos de los conceptos y tecnicismos utilizados por Delicado y que no son demasiado ajenos en su mayor parte a aquellos de nosotros que, habiendo residido

[1] Corriente (2010), donde se desmentía con abundante documentación la atribución de la obra y su autor al entorno judío, y se demostraba su indudable raigambre morisca. Alguna de esas observaciones ha sido recogida, aunque silenciosamente, en la entrada «Gastronomía de la *Lozana andaluza*» de J. Cruz Cruz en el blog regusto.es del 13/5/2011.

[2] En la ed. de Sepúlveda (2011: 91-92) y en la anterior de Damiani (1969: 39), que había circulado bastante hasta entonces.

[3] Como se expresaba con algún detalle en el citado artículo sobre los arabismos de *La Lozana* (2010: 51-52) y, más recientemente, en Corriente (2013 y 2014*a*).

[4] Como los de Ambrosio de Huici Miranda, F. Abad Alegría, Lucía Bolens e Inés Eléxpuru, aunque se echa de menos otros incluidos en la bibliografía de Manuela Marín (2007), en su traducción del manual culinario de Ibn Razīn al-Tuǧībī, *Relieves de las mesas acerca de las delicias de la comida y los diferentes platos*, que fuera años antes objeto de la tesis doctoral inédita de F. de la Granja, y de una edición de urgencia de Mohamed B. A. Benchekroun (1981).

algún tiempo por razones profesionales en el mundo islámico, y particularmente en Marruecos, hemos tenido contacto estrecho con la cocina norteafricana, prácticamente la misma que floreció en Alandalús, en buena parte de origen persa e importada de Oriente en el siglo IX por el famoso músico y esteta Ziryāb, según detallan los historiadores andalusíes.[5]

Así, por ejemplo, en la famosa relación de especialidades culinarias aprendidas por Aldonza de su abuela, que empieza con los fideos, no solo hay que recordar el origen oriental del producto, con las variedades que recoge Huici,[6] y de él esta última edición de *La Lozana*, sino también la problemática etimología del tecnicismo, sobre el que fantaseó Corominas en su *Diccionario crítico y etimológico de la lengua castellana*, y para el que se propuso en Corriente (1999: 322)[7] una derivación del verbo andalusí *fádyifid* 'aprovechar', hibridado con un sufijo romance, de una manera nada excepcional en dicho haz dialectal, para designar un producto que se elaboraba a menudo con masa sobrante de otros platos, para evitar su desperdicio.

No puede sorprender la pronta aparición en esta relación del *alzuzcuzu* (léase *alcuzcuzú*), eje de la dieta norteafricana, aunque voz de origen árabe que se ha querido equivocadamente atribuir al bereber, y plato que admite muchísimas versiones.[8] Es inmediatamente seguido por la mención del «arroz, entero, seco y graso», cuya apariencia y fórmula coinciden bastante exactamente con el «arroz al vapor», descrito en el tratado de cocina marroquí de Bennani-Smires (1986: 145).

En otro caso, el de la empanada, se ha traducido al romance el término árabe andalusí *muḥabbáza*, citado por Huici (1965: 61), y reflejado ya en una fuente anterior, una tableta astrológica toledana publicada por Kunitzsch.[9] Curioso es también el caso de las «rosquillas de alfajor», una construcción muy similar semántica y morfológicamente al castellano «roscos de anís», donde se confirma la confusión que se ha producido en nuestra lengua entre reflejos del árabe andalusí *alḥašú*, más fielmente representado por «*alajú*», nombre de una pasta rellena, y del iranismo *fašúr*, del neo-persa *afšor* 'jugo, licor', lo que ha conducido a la interpretación de «*alfajor*» como nombre de dichos roscos, cuando

[5] Véase Ibn Ḥayyān, *Crónica de los emires Alḥakam I y ʿAbdarraḥmān II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-1*] (ed. 2001) con mención (204-206) ya de algunos de los platos y postres citados en *La Lozana*.

[6] En su edición y traducción (1965: 184) del *Kitāb u'lṭabīḫi fi 'lmaġribi wal'andalus*, de época almohade. Para su origen en el Oriente Medio, más bien que traídos por Marco Polo de su viaje a China, según conseja muy extendida, véase la entrada «aletría» en Corriente (1999).

[7] O Corriente (2008*a*: 91-92), donde se mantiene dicha hipótesis, del mismo modo que ocurre con la de Corominas, en la reelaboración de su obra en colaboración con J. A. Pascual de 1980-1981. El término sigue en uso en marroquí *fdāwəš* para designar el producto de fabricación europea, según Premare (1998, X: 36), quien comete el error de considerar la voz como un préstamo moderno del español, ignorando sus antecedentes medievales.

[8] Que ocupan las pp. 296-322 y 460-462 del extenso tratado de Hal (2008), y las pp. 22-33 de Bennani-Smires (1986). La etimología de su nombre fue estudiada en Corriente (2008*a*: 91-92).

[9] Kunitzsch (1976), donde se mencionan otros platos muy brevemente descritos en latín. Fue objeto de comentario y adiciones en Corriente (1988*a*), especialmente en la p. 33, donde se trata de una empanada de lengua de buey, *linguam bovis panem circumdatam*.

hay otros testimonios, p. e., del *Cancionero* de Baena, de que se trataba todavía de una sustancia líquida.[10] También los «textones» requieren algún comentario y precisión, que sigue faltando en la mencionada edición de *La Lozana*, ya que se trata de una alteración fonética, por palatalización bastante frecuente de la primera vocal, del término ya presente en Ibn Quzmān 90/14/4, *ṭušṭún* 'tostón' que se preparaban en una sartén especial, ocasionalmente esgrimida como argumento contundente en discusiones domésticas poco corteses.[11]

Bajo el nombre de «nuégados» yace uno de los dulces más característicos hasta hoy día del Oriente Medio, bajo distintos nombres, pero reflejo del árabe medio *ǧawzīnağ*, del pahlaví *gōzēnag* 'confitura de nuez',[12] en competencia con el *lawzīnaq* 'confitura de almendras', también del pahlaví *lawzēnag*, lo que deja pocas dudas acerca de su introducción por Ziryāb, con una fonética contemporánea de este y aún anterior a la del neo-persa o *fārsi*, que pierde dicho sonido final.

En cuanto a las «*jopaipas*», ortografía modernizada de «*sopaipas*» o «*xopaipas*», su definición como «tortas que se fríen en la sartén» parece deber corregirse como «torrijas», a la vista de su etimología germánica *suppa*, compartida por el castellano «*sopa*», lo que implica que se trataba de pan o torta previamente empapada en miel u otras sustancias líquidas, antes de freírse, todo lo cual sugiere una contribución andalusí, y no oriental, por excepción aunque no aislada, a esta cocina.[13]

Los llamados «hojaldres» también requieren algún comentario. Conocidos tanto en la cocina del Oriente Medio,[14] como en la norteafricana, donde son la base de la *baṣṭēlah*, un hispanismo reflejo del castellano «*pastilla*», probablemente introducido también por los moriscos expulsados.[15] Pero, de hecho, los nombres de este producto son generalmente romances, como es el caso del «hojaldre con pollo» llamado *fulyāṭil* en la obra de Ibn Razīn, antecedente al menos fonético de la *maflēṭa* de algunos judíos norteafricanos,[16] evolución de

[10] Véase Corriente (1999: 52-53) y (2008*a*: 100), con otros ejemplos y explicación de esta transposición semántica.

[11] Véase *El Cancionero andalusí [de Ibn Quzmān]*, traducción anotada de Corriente (1996). La voz se encuentra de nuevo en los refraneros del cordobés Azzaǧǧālī (edición y traducción de Ould Mohamed Baba, 1999) y el granadino Ibn ʿĀṣim, (edición y traducción de Marina Marugán, 1994), en este caso como en el *Vocabulista* granadino de Alcalá de 1505 (edición de P. Lagarde de 1883, reimpresa en Osnabrück, Zeller, 1971, y alfabetizada en Corriente, 1988*b*), bajo la forma evolucionada *ṭučún*.

[12] Documentado por el gramático Ibn Hišām (ed. 1990) y por Ibn Razīn (ed. 2007) como >*ǧawzīnaq*<.

[13] Véase Corriente (1999: 233), s.v. *asopaipa*, con comentarios sobre la forma variable de la palabra, también reflejada por el castellano «*sopapo*». Sin embargo, los datos citados en Corriente (2014*b*, especialmente p. 23), podrían invalidar dicho étimo germánico a favor de uno yemení o, al menos, introducir una contaminación fonética que explicaría la anormal evolución vocálica.

[14] Tanto en repostería como en platos fuertes, como el relleno horneado de berenjenas llamado en turco *imam bayıldı* «el imán se desmayó» (al conocer el gasto de aceite).

[15] Este plato admite diversas recetas, de las que puede verse varias en Hal (2008: 25-26, 96-104) y una presentación detallada en Bennani-Smires (1986: 17-21).

[16] Véase Granja (1960).

la *massa foliatilis* del latín vulgar, lo que sugiere otra contribución genuinamente andalusí a la cocina islámica occidental.

Entre hojaldres, también muy típicos de la cocina marroquí,[17] y talvinas, relativamente bien conocidas y descritas y, por tanto, refiriéndose probablemente a un postre, vienen en esta relación los «hormigos torcidos en aceite», un auténtico quebradero de cabeza etimológico y semántico, al que dedica la obra de Corominas y Pascual página y media (de 394 a 396 del vol. III), claro indicio ya en sí de la complejidad de esta voz que ha significado desde gachas a variedades de repostería, y cuyo origen no queda definitivamente resuelto, por la disparidad de esos significados en distintas fuentes. Pedro de Alcalá da no menos de tres equivalencias a los hormigos, a saber, *cuzcuçú* 'alcuzcuz', *zebezín* 'variedad del mismo',[18] y *muḳámeça*, errata por *muhámeça* 'variedad de grano grueso'.[19] Sin embargo, para Nebrija, cuyo archifamoso *Vocabulario español-latino* sirve de falsilla al fraile jerónimo, «hormigo» no tiene otro equivalente que el latín *laganum*, generalmente interpretado como masa frita, y si juntamos este dato a su definición como «torcidos en aceite» nos podemos estar acercando a lo que actualmente solemos llamar en castellano «churros», y en Andalucía «tejeringos», palabra sobre cuya etimología se ha desbarrado bastante, pero probable deformación del árabe andalusí *tašlík* 'lazo',[20] que es su forma característica, que se le da cuando se echa la masa a freír.

No hay mucho que añadir a lo que las fuentes dicen sobre las zahínas, al tiempo que se puede señalar que la «col murciana con alcaravea» tiene parientes modernos en la sopa de solo alcaravea o de almáciga y alcaravea,[21] caso también de los nabos «sin tocino y con comino».[22] También requiere comentario la llamada «olla reposada», reiterando lo dicho en el artículo de *Estudis Romànics* (2010: 59, n. 60), acerca de su probable identidad con el plato llamado *rāhibī* 'frailuno' por Ibn Razīn y la moderna «gandula», un encebollado de morcillo de cocción muy lenta.

Por otra parte, tenemos bastante información sobre las alboronías y otros diversos platos de berenjenas, cuya boga entre musulmanes es mencionada por el mismísimo Cervantes en

[17] Véase varias recetas de esta especialidad con el nombre de *rġāyf* en Hal (2008: 116-120) y una descripción detallada de su preparación en Bennani-Smires (1986: 46-49). Dicha voz se ha perpetuado en castellano «*regaifa*», gallego «*regueifa*» y portugués «*re/igueifa*», con distintas acepciones culinarias; véase Corriente (2008*a*: 419).

[18] Variedad de alcuzcuz grueso con verduras, voz presente también en Ibn Razīn, a la que se dio una etimología híbrida bereber-latina **s+pisellum* «con guisantes» en Corriente (1997).

[19] Literalmente, «como garbanzos», pero sin llevarlos, como es el caso de la *mḥammṣa* marroquí, según Premare (1998: III-226).

[20] Véase Corriente (1997: 289), donde aún no se recoge el origen egipcio de esta voz, lo que sí se hace ya en Corriente (2008*b*: 89-90). Los churros son conocidos en Marruecos con el nombre de *sfənjsbənyūlī* 'buñuelo español', probablemente a causa de su reintroducción con técnicas recientes, pero manteniendo el nombre clásico de la pasta frita en Alandalús, *isfanğa*, del latín *spongĭa* y griego *spóngia*.

[21] Véase Hal (2008: 25-26). En esta obra se cita a menudo platos marroquíes que continúan literal y nominalmente las recetas del prestigioso Ibn Razīn.

[22] Ibídem: 52, cuya ensalada de nabos crudos se condimenta con sal, pimienta, limón, aceite y cominos.

El Quijote, en su famosa disquisición sobre el nombre del imaginario Cidi Hamete Benengeli, cuyo último elemento sigue siendo enigmático. Pero, en cambio, debemos aclarar que las llamadas «cazuelas moriscas» solo pueden ser el plato con muchas variedades conocido en todo el mundo islámico como *ṭāǧin*, nombre de su recipiente, una pequeña cazuela de barro, generalmente cocida al horno, palabra transmitida por el arameo, del griego *tágenon*, y posiblemente de origen egipcio.[23] Estos platos son citados no solo por Ibn Razīn y en el tratado editado por Huici, sino también por el gramático Ibn Hišām, el *Vocabulista in arabico* atribuído a Raimundo Martí,[24] los refraneros de Ibn ʿĀṣim y Alonso del Castillo,[25] etc., siendo palabra que sigue en boga en todos los dialectos neo-árabes y comienza a extenderse en la terminología internacional culinaria como *tajin*.

BIBLIOGRAFÍA

Benchekroun, Mohamed B. A. (1981), *La cuisine andalou-marocaine au XIII^e siècle*, Rabat, Arrisālah.

Bennani-Smires, Latifa (1986), *La cuisine marocaine*, Casablanca, Madaris.

Corominas, Joan (1951), *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana,* Berna, Francke. Reelaborado en colaboración con J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1981.

Corriente, Federico (1988*a*), «Apostillas a la tabla astrológica bilingüe publicada por P. Kunitzsch», *Sharq al-Andalus*, 5, 31-39.

Corriente, Federico (1988*b*), *El léxico árabe andalusí según P. de Alcalá*, Madrid, Departamento de Estudios Árabes e Islámicos de la Universidad Complutense.

Corriente, Federico (1989), *El léxico árabe andalusí según el «Vocabulista in arabico»*, Madrid, Departamento de Estudios Árabes e Islámicos de la Universidad Complutense.

Corriente, Federico (1996), trad. y anot., *El Cancionero andalusí [de Ibn Quzmān]*, Madrid, Hiperión.

Corriente, Federico (1997), *A Dictionary of Andalusi Arabic*, Leiden-Nueva York-Colonia, Brill.

Corriente, Federico (1999, 2003 y 2008*a*), *Diccionario de arabismos y voces afines en iberorromance*, Madrid, Gredos. Segunda edición en 2003. Versión inglesa: *Dictionary of*

[23] De la voz *>ikn<* 'recipiente', registrada por Erman & Grapow (1982: I, 140), y continuada por el copto *aca/on* 'vasija de metal o madera', según Crum (1939: 26). En la citada obra de Hal (2008: 124-164 y 236-244) se describen variedades de este popularísimo plato, como en la de Bennani-Smires (1986: 106-136).

[24] Véase la edición de sus materiales en Corriente (1989).

[25] Edición de Corriente y Bouzineb (1994).

Arabic and Allied Loanwords: Spanish, Portuguese, Catalan, Galician and Kindred Dialects, Leiden-Boston, 2008.

Corriente, Federico (2008*b*), «Coptic loanwords of Egyptian Arabic in comparison with the parallel case of Romance loanwords in Andalusi Arabic, with the true Egyptian etymon of Al-Andalus», *Collectanea Christiana Orientalia*, 5, 59-123.

Corriente, Federico (2010), «Los arabismos de *La Lozana andaluza*», *Estudis Romànics*, 32, 51-72.

Corriente, Federico (2013), «Arabismos en el *Cantar de Mío Cid*: lexemas, remas y sistemas», *Voz y Letra*, 24/1, 101-145.

Corriente, Federico (2014*a*), «Del "teatro de sombras" islámico a los títeres, pasando por los "retablos de maravillas"», *Revista de Filología Española*, 94/1, 39-56.

Corriente, Federico (2014*b*), «Again on the 'Yemenite connection' of Andalusi Arabic and other Western Arabic dialects», *Folia Orientalia* (Cracovia), 51, 9-26.

Corriente, Federico, y Hossain Bouzineb (1994), eds., *Recopilación de refranes andalusíes de Alonso del Castillo*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Área de estudios árabes e islámicos, 3).

Crum, W. E. (1939), *A Coptic dictionary*, Oxford, Clarendon.

Delicado, Francisco, *La Lozana andaluza*, ed. B. Damiani, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 13), 1969.

Delicado, Francisco, *La Lozana andaluza*, ed. J. Joset y Folke Gernert, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.

Delicado, Francisco, *La Lozana andaluza*, ed. J. Sepúlveda, revisada y preparada por C. Perugini, Málaga, Universidad de Málaga, 2011.

Delicado, Francisco, *La Lozana andaluza*, ed. J. Joset y Folke Gernert, Madrid, Real Academia Española; Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2013.

Erman, Adolf, y Hermann Grapow (1982), *Wörterbuch der ägyptischen Sprache*, Berlin, Akademie Verlag, 7 vols.

Granja, Fernando de la (1960), «Nota sobre la 'maflêta' de los judíos de Fez», *Al-Andalus*, 25, 235-238.

Hal, Fatéma (2008), *El gran libro de la cocina marroquí*, Barcelona, RBA.

Huici Miranda, Ambrosio (1965), ed. y trad. *Kitāb u'l.tabīḫi fī 'lmaġribi wal'andalus*, Madrid, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos.

Ibn 'Āsim Al-Garnātī, *El refranero andalusí de Ibn 'Āṣim Al-Garnātī*, trad. de Marina Marugán, Madrid, Hiperión, 1994.

Ibn Ḥayyān, *Crónica de los emires Alḥakam I y ʿAbdarraḥmān II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-1*], traducción anotada de M. ʿA. Makkī y F. Corriente, Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, 2001.

Ibn Hišām, *Almadḫalu ilà taqwīm illisān watabyīn ilbayān*, ed. José Pérez Lázaro, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe, 1990.

Ibn Razīn al-Tuǧībī, *Relieves de las mesas acerca de las delicias de la comida y los diferentes platos*, trad. Manuela Marín, Gijón, Trea, 2007.

Kunitzsch, Paul (1976), «Eine bilingue arabisch-lateinisch Lostafel», *Révue d'Histoire des Textes*, 6, 267-304.

Ould Mohamed Baba, Ahmed-Salem (1999), *Estudio dialectológico y lexicológico del refranero andalusí de Abu Yahya Azzaǧǧālī*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza (Área de estudios árabes e islámicos, 5).

Premare, A.-L. de (1998), *Dictionnaire arabe-français*, Paris, L'Harmattan.

NOTAS SOBRE LOS ADVERBIOS EN *-MENT* EN LA *GRANT CRÓNICA DE ESPANYA* DE JUAN FERNÁNDEZ DE HEREDIA

José M.ª Enguita Utrilla*

INTRODUCCIÓN

Desde que en 1994 las cátedras «Baltasar Gracián» y «Manuel Alvar» de la Institución «Fernando el Católico», dirigidas respectivamente por la Dra. Aurora Egido y por el Dr. Tomás Buesa, convocaran a la llamada del VI centenario del fallecimiento de Juan Fernández de Heredia una fructífera reunión de especialistas en torno a los escritos heredianos,[1] los años transcurridos hasta 2016 han puesto de manifiesto una renovada dedicación a la producción literaria patrocinada por el Gran Maestre de la Orden de San Juan de Jerusalén, de manera que ha ido apareciendo un número estimable de ediciones críticas del corpus herediano, si bien no han avanzado de modo paralelo los estudios centrados en la determinación de la lengua en que están redactados esos textos.

El propósito de estas páginas, bajo el título de «notas», es indagar sobre ciertos rasgos que, en el empleo de los adverbios en *-ment*, presenta la *Primera Partida* de la *Grant Crónica de Espanya*, obra que ocupó de una manera constante a la Dra. Regina af Geijerstam durante su dilatada vida investigadora, cuya edición definitiva a partir del manuscrito M de la Biblioteca Nacional de España,[2] acompañada del correspondiente estudio lingüístico, no pudo dejar

* Miembro del Grupo de investigación consolidado *Aralex,* reconocido por la Universidad de Zaragoza y el Gobierno de Aragón y financiado por el Fondo Social Europeo.

[1] Las *Actas* de dicha reunión, con el título de *Juan Fernández de Heredia y su época. IV Curso sobre lengua y literatura en Aragón*, fueron editadas en 1996, y en su preparación tuve el honor de colaborar con la Dra. Egido. La bibliografía lingüística en torno a la prosa herediana hasta 1996 fue comentada por Lagüéns (1996) en una de las aportaciones que recoge la citada publicación.

[2] Consta de 625 folios repartidos en 14 libros de dispar extensión, en los cuales se narra la historia de España desde sus pobladores míticos hasta la caída del reino visigodo en el año 711 de nuestra era. Se recordará que, según el colofón de ese manuscrito, la *Grant Crónica de Espanya*, fue «compilada de diuersos libros & ystorias» por Juan Fernández de Heredia, y copiada, de acuerdo con el mandato del Gran Maestre, por Álvar Pérez de Sevilla, canónigo en la iglesia catedral de Jaén, a quien Geijerstam (1996: 161) atribuye un origen «probablemente castellano». En el mismo colofón se lee (libro XIV, folio 625v, líneas 49-52) que la obra «fue acabada» en enero de 1385 en Aviñón, ciudad en la que se

concluida. A los adverbios en *-ment* de este texto herediano prestaré atención en las páginas que siguen, con el propósito —en primer lugar— de analizar aspectos generales relativos a su configuración formal y a su empleo sintáctico para, después, detenerme en la impronta lingüística aragonesa que reflejan; finalmente plantearé, a partir de una selección de ejemplos, la presencia de las fuentes originales en la traducción patrocinada por el Gran Maestre.[3]

LOS ADVERBIOS EN *-MENT* EN LA *GRANT CRÓNICA DE ESPANYA*. ASPECTOS GENERALES

Génesis de los adverbios en *-mente*

Señalan los especialistas que los adverbios modales en *-mente* proceden de una frase nominal plena en caso ablativo, compuesta por un sustantivo MĔNTE y un adjetivo femenino —como requiere el género del núcleo—, aunque también pueden concurrir otras partes de la oración. Según indica Company (2014: 474 y sigs.), ya en el latín del siglo I a. C. se documentan ejemplos de frases nominales formadas por adjetivo + MĔNTE, en caso ablativo, con un significado casi modal, frases que pueden ser consideradas *contextos puente* hacia la adverbialización, con el consiguiente declive de las expresiones originarias de modalidad que poseía la lengua latina. Los adverbios modales en *-mente* se desarrollaron con gran vitalidad en todas las lenguas romances, si bien de manera limitada en rumano, lengua que —según advierte Company (ibídem: 495-496)— solo presenta en todas las épocas «formaciones en *-mente* en un par de adverbios altamente especializados (*altminte* 'otramente, de otra suerte' y *alminte* 'ajenamente')».

Inventario léxico

El inventario de adverbios en *-ment* que proporciona la *Grant Crónica de Espanya* alcanza un número aproximado de 3200 ocurrencias en las que se diferencian cerca de 300 bases léxicas: con mayor número de registros, *primerament* VI.146v.16, *solament* VI.147v.23, *finalment* VI.167r.40, *semblantment* I.20r.57, *fuertment* VI.162v.33, *ligerament* VI.230v.53 (var. *liugerament* VI.149v.31), *secretament* VI.163r.3, *subtosament* VI.159v.43 (vars. *soptosament* VI.147r.32, *sobtadament* VI.170r.44), *honorablement* VI.196v.26, *espeçialment* VI.175v.3,

había establecido Fernández de Heredia tres años atrás y en donde desarrollaba una enorme actividad cultural, rodeado de eminentes personajes de la época.

[3] El punto de partida para reunir los materiales analizados en estas «notas» se encuentra en la edición y estudio lingüístico de los libros I-II de la *Primera Partida* de la *Grant Crónica de Espanya*, que Geijerstam publicó en 1964, y en la revisión que ella misma realizó de la transcripción de dicha *Primera Partida* —preparada por Lloyd Kasten y John Nitti (1982, 1997)— para su edición definitiva. Desde el lado propiamente lingüístico, de indudable provecho para las consideraciones que siguen es el exhaustivo capítulo que, recientemente, Company (2014) ha publicado sobre los «Adverbios en *-mente*» en la *Sintaxis histórica de la lengua española* que la citada investigadora dirige y que, en dicha obra, ocupa las pp. 457-611 de la parte III, vol. I.

mayorment VI.215v.17, *antiguament* XI.393r.36 (var. *antigament* II.23r.51), *luengament* VI.216v.57, *uolenterosament* VI.204r.57 (vars. *uolunterosament* II.26v.20, *uelunterosament* X.372v.9), *subiranament* IV.112r.6 (var. *sobiranament* VI.147r.20), *benignament* VI.156v.53 y *cuytadament* VI.216r.18;[4] por el lado opuesto, 50 bases léxicas solo cuentan con un registro (*abandonadament* VI.218r.9, *atempradament* X.336v.4, *necçessariament* IV.97v.5, *perdurablement* VI.185v.40, *pertenesçientment* V.194v.6, *prouechosament* XIII.559v.8, *sigilladament* VIII.276v.42, *uigorosament* VI.220r.20, etc.).

De modo predominante, el primer elemento de la frase nominal en *-ment* está constituido por un adjetivo calificativo (*carnalmente* III.89v.33, *diurnalment* III.88r.30, *largament* III.88v.6); con menor representación —70 bases léxicas— constan participios de pasado adjetivados (*apressuradament* VIII.268r.12, *furtadament* XIII.592v.63, *sigilladament* VIII.276v.42); y, más escasamente, 16 participios de presente se añaden al formante *-ment* (*conuenientment* III.82r.46, *pertenesçientment* V.194v.6, *semblantment* I.20r.57); otras categorías gramaticales, como el ordinal *primero* (*primerament* VIII.257v.34), el identificativo *mismo* (*mismament* VI.207v.59) o el indefinido *otro* (*otrament* IX.315v.32), pueden considerarse excepcionales.

En el decurso los adverbios modales en *-ment* se sitúan sobre todo tras el verbo (1), si bien la anteposición cuenta con un número apreciable de registros (2). En ocasiones también funcionan como modificadores de adjetivos (3) y ellos mismos pueden actuar como núcleo de otros modificadores adverbiales (4):

(1) & Sertorio *ixio diestrament & secreta* con algunos pocos de los suyos & congrego todos aquellos qui fuyan d'aca & d'alla IX.309v.11.
& el los *recebia cortesament* & les fazia graçias IX.312r.21.

(2) & en la prosperidat *cuerdament se passaua* & de la aduersitat non se guardaua IX.312r.43.
& encalçaua al çeruatiello & *breument lo tomo* IX.312v.16.

(3) & uino en algunas uillas por los romanos *nueuament pobladas*, que se querian alçar contra la çiudat de Roma X.324r.52.
Porque la tierra aquesta es *muyt mas suffiçientment habundant* de ayre, de fecundidat de sol, de multitut de […] XI.386v.30.

(4) & duro *tan largament* el sitio que la destruyo por fambre IX.321r.53.
Esligio sobre todas que fues fecho capitan de Galia por tal como del rigimen de aquella prouinçia podia *mas alegrament* aconseguir materia de los triunfos X.326r.56.
i en otro qual se quiere lugar el no auie trobado qui lo derribasse *assi uituperosament* de su cauallo X.344r.46.
los caualleros & los peones fueron pagados *muyt graçiosament & franca* de moneda & de otras cosas X.350v.54.

[4] Con 329, 239, 205, 198, 131, 103, 100, 77, 70, 57, 56, 44, 44, 43, 39, 35 y 34 ocurrencias, respectivamente.

Funciones sintácticas

Además de los valores funcionales inherentes a los adverbios en *-ment* como modificadores del predicado verbal o del adjetivo, en la *Grant Crónica de Espanya* algunos de ellos (*primerament*, *finalment*, *semblantment*), separados por lo general del elemento discursivo precedente por una clara pausa, actúan como enlaces extraoracionales, de manera que —según indica Fuentes Rodríguez (1987: 27)— a partir de una serie de enunciados surge «una estructura comunicativa e informativa única» en la que se pone de manifiesto la sucesión ordenada de las diversas partes relacionadas en el eje temporal o en el hilo argumentativo. Ese valor continuativo queda realzado cuando el adverbio va precedido de la conjunción copulativa *y*.

En la *Grant Crónica de Espanya primerament* funciona como marcador de apertura, en tanto que *finalment* señala el cierre de una serie discursiva (*cf*. Martín Zorraquino y Portolés, 1999, III: 4087-4088). Entre las numerosas ocurrencias de estos dos adverbios —310 y 205, respectivamente—, se encuentran las siguientes (5):

(5) Primerament habito en Subura en chicas casas, & apres que huuo el grant sacerdocio habito en casa publica en la sancta uia en el mont X.353v.47.
Et fue primerament a Cordoua, & apres anduuo toda la prouinçia de Betica & partidas de las prouinçias de Lusitania & de Carpentania IX.342v.59.
& finalment Turno fue uençido & muerto & Latino assi mismo murio, et Eneas finco todo solo uictorioso & senyoreo el regno de Ytalia X.349r.57.
Et finalment los habitadores de aquella tierra con muchas batallas & enganyos mataron los XI.399r.58.

Por otra parte, el adverbio *semblantment* 'de forma semejante', con 200 ocurrencias, puede definirse como marcador de continuidad que indica que el miembro al que acompaña forma parte de una serie de la cual no es el elemento inicial, como se comprueba en los siguientes ejemplos (6):

(6) & los de piet semblantment no entendian en otra cosa sino en aparellar lures aloiamientos, & tallauan a grant priessa los arboles pora fazer sus loias X.342v.24.
Et semblantment el amaua mucho a la donzella, mas nunca le auia faulado de nenguna desonestat, porque el compte Agaton, su padre, quando murio la acomando a los dioses & a la fe de Eneo Pompeo X.346r.6.

El aragonés medieval en la *Grant Crónica de Espanya* a través de los adverbios en *-ment*

Advierte Lagüéns (2010: 337-338), respecto a los textos heredianos, que todavía «hay cuestiones en este complejo capítulo de nuestra historia lingüística sobre las que hay que seguir profundizando». Una de ellas, no menor, supone descifrar la naturaleza de la llamada *lengua herediana* —cuestión que tanto preocupó a Regina af Geijerstam— y «aclarar la más

insegura identificación de esa heterogénea lengua literaria con una genuina representación del romance aragonés hablado en el siglo XIV». Desde este planteamiento, en los comentarios que siguen se resaltarán algunos rasgos testimoniados en la *Gran Crónica de Espanya* que pueden considerarse propios del aragonés, en buena parte compartidos con el catalán y el navarro, frente a las soluciones del castellano.[5]

Rasgos fonéticos

Aparte de grafemas que representan en la escritura al fonema palatal nasal /ɲ/ y al grupo consonántico nasal /mn/ (*-ny-*: *asenyaladament* X.327r.34, *enganyosament* XI.487r.29, *engenyosament* X.374r.23, *sanyosament* VI.234v.15; *-mpn-*: *solempnement* XIII.571v.58, *sollempnement* XIII.593v.24), la *Grant Crónica de Espanya* aporta soluciones fonéticas aragonesas como la elisión de vocales átonas en posición interior de palabra (*asprament* V.136v.18, XII.511v.21; *drechament* VI.225v.58 ~ *derechament* IV.106v.18, X.367v.25) o la conservación del grupo consonántico /pl/ en posición inicial de palabra (*planament* IV.109v.17; *plenament* XI.420r.14, XIV.619r.2).[6] Pero es, sin duda, la apócope extrema uno de los rasgos fonéticos aragoneses que con más regularidad se refleja en el texto herediano, frente a la solución que ofrece el castellano coetáneo:[7] se observa sin excepciones en el formante modal *-ment*, también en el adjetivo *fuert* (*fuertment* II.26r.53; con grafía *-d-* omitida, *fuerment* II.30r.37) y en los casos en los que concurre un participio de presente: *conuenientment* III.82r.46, *exçellentment* VIII.300v.41,[8] *ignorantment* XIV.609r.54, *negligentment* VI.166v.8, *pertenesçientment* VI.194v.6, *reuerentment* XIII.192r.55,[9] *semblantment* I.20r.57 (var. *semblanment* II.73v.35),[10] *sufficientment* IV.99v.27,[11] *ualientment* IV.125v.20 (var. *ualentment* IV.96r.45). Ejemplos a los que, acaso por analogía, haya que añadir *uiolentment* IV.93r.42, hasta 8 registros).[12]

[5] Dichos rasgos son descritos en numerosas contribuciones referidas al aragonés medieval; *cf*., entre ellas, Alvar (1953), Enguita y Lagüéns (1992) y Enguita (2009).

[6] Sin negar la posibilidad de que la conservación de este grupo consonántico —y de manera especial en el caso de *plenament*— responda a influencia culta, se registra algún ejemplo que puede interpretarse como mantenimiento del grupo frente a la solución palatal lateral castellana: «Quando el uio de una part & de otra la batalla pennosa o de los pennos todos seyer menos de cauallos, el desçendio a piet, car por çierto el non se ueya en periglo de desesperança nin de fuerça. El ora el començo de yr *planament* poco a poco, bien regiendo & gouernando sauiament sus gentes» VI.231v.31.

[7] Los finales consonánticos duros se mantendrán con vigor todavía en los textos aragoneses de la primera mitad del siglo XV, e incluso más tarde (Enguita, 2009: 119).

[8] El *DECH*, s. v. *excelente*, relaciona este adjetivo con el lat. EXCELLĔNTE, participio de presente de EXCELLĔRE 'ser superior, sobresalir', situando su primer registro castellano en 1433.

[9] De acuerdo con el *DECH*, s. v. *vergüenza*, deriva de REVERĒRI 'reverenciar' y aparece por primera vez en textos castellanos en el Marqués de Santillana.

[10] Es participio de presente de *semblar*, que el *DECH*, s. v. *semejar,* deriva del lat. SĬMĬLARE; según Corominas, consta en la prosa castellana de Juan de Mena, lengua en la que hubo de penetrar a través del catalán y del occitano.

[11] Del lat. SUFFICĔRE 'bastar', cuya primera documentación castellana data —según el *DECH*— de 1440.

[12] *Violent* es resultado del lat. VIOLĔNTU que el *DECH* data en francés en 1213. En la *Grant Crónica de Espanya* falta la marca de género femenino propia de los adverbios modales en *-ment*, que sí se anota en esporádicos usos de este

Expresión del morfema de género

Los adverbios en *-mente* proceden —como advierte Company (2014: 479)— de una frase nominal plena en caso ablativo, formada por el sustantivo -MĔNTE y un adjetivo participio adjetivado que debe concordar también en género y número con dicho sustantivo. En consecuencia, la concordancia con el adjetivo se señala en la *Grant Crónica de Espanya* mediante los morfemas de número singular y de género femenino —con la excepción ya indicada de *violentment*— siempre que el adjetivo dispone de ambas marcas formales (*fabulosament* II.46r.36, *continuadament* II.57v.26, *secretament* II.73r.17); si el adjetivo es invariable respecto a la expresión de género, los adverbios en *-ment* reflejan generalmente esa misma invariabilidad (*honorablement* II.52r.63, *cruelment* II.71r.9, *finalment* III.84v.36). Sin embargo, en muchas lenguas románicas —entre ellas el provenzal, el catalán, el francés, el aragonés y el navarro— se manifiesta una tendencia analógica a distinguir en los adjetivos invariables los dos morfemas de género, tendencia que ya ofrece testimonios en el latín vulgar («*pauper* mulier non *paupera* mulier», «*tristis* non *tristus*», en *Appendix Probi*).[13] A este respecto, Alvar y Pottier (1983: 79) advierten que «acaso sea de origen galo-románico la tendencia manifestada por el dialecto aragonés, por cuanto formaciones de este tipo se documentan después de la venida de gentes ultrapirenaicas a la conquista de Zaragoza» (1118). De este modo, la documentación aragonesa ofrece claros testimonios de este proceso analógico, que también alcanza a las formaciones adverbiales en *-ment.*[14]

Geijerstam (1964: 97) ya enumeró los ejemplos *trista* y *grandament* en su estudio de los libros I-II de la *Grant Crónica de Espanya*. A ellos pueden unirse ahora los casos de adverbios modales recogidos en el conjunto de esta obra herediana: *alegrament* IV.106r.50 (var. *alegremente* II.32v.49), *comunament* III.85r.39, *cortesament* IV.104v.6, *dolçament* VI.182r.6 (var. *dolçement* X.370r.10), *follament* 'locamente' IV.114r.50[15] y *grandament* II.30v.13. El inventario de bases léxicas adjetivas que han desarrollado doble terminación de género parece ser más amplio cuando estas desempeñan su función oracional propia, como ocurre por ejemplo en «*tristas* condiçiones» III.99r.15 / «*tristos* por biuir quasi en libertat» IX.314.27.

término como adjetivo femenino (*más uiolent* IV.78r.41 / *ley violenta* XI.495r.20). Badía (1985: 24) advierte respecto al catalán moderno lo siguiente: «Es necesario extremar la atención cuando se dude sobre si un adjetivo es de una o de dos terminaciones para evitar que se pronuncie o escriba un adverbio como *violentment* (obtenido por analogía de los correctos *prudentment*, *evidentment*, etc.), en vez de *violentament*, que es lo que procede a la vista del adjetivo *violent-violenta*».

[13] Ejemplos aportados por Väänänen (1967: 175-176).

[14] *Cf.* al respecto Alvar (1953: 208-209), Enguita (2009: 26) y, para el navarro, Martínez Pasamar (1995: 196).

[15] «Ellos se eran metidos *follament* por las ualles» VI.220r.61; como adjetivo, «por la lur *folla* ardideza metieron toda la huest en grant periglo» VI.179r.63. Procede —según el *DECH*, s. v. *folía*— del lat. FŎLLE que, además de 'bolsa, saca', desarrolló el significado de 'cabeza vacía, hombre fatuo, loco'; el tratamiento fonético del vocablo —sin diptongación— es prueba, según Corominas, de su procedencia galorromance, si bien puede atestiguarse *fol* en textos castellanos de Berceo, en el *Libro de Alexandre* y en el *Cancionero de Baena*. En catalán actual, *foll* (*cf.* Badía, 1985: I, 99).

Coordinación de los adverbios en *-ment*

Ya estableció Alvar (1953: 298-299) que, en el aragonés medieval, cuando concurren dos o más adverbios modales en una misma construcción, el formante *-ment* (var. *-mientre*) se manifiesta únicamente en el primero de ellos, especialmente en los siglos XIV y XV. El aragonés medieval comparte este rasgo con el catalán antiguo (Fabra, 1986: 81; Badía, 1985: II, 24-25),[16] anotándose también algunos testimonios en navarro (Martínez Pasamar, 1995: 269); no ocurre así en castellano, pues la construcción mayoritaria a lo largo de su historia —según señala Company (2014: 560-562)— coloca el formante *-mente* al final de toda la secuencia coordinada, si bien esporádicamente hasta mediados del siglo XIV pueden documentarse ejemplos de formante *-mente* solo en el primer adverbio.

En la *Grant Crónica de Espanya* los adverbios que se coordinan se orientan semánticamente en la misma dirección —excepcionalmente, en direcciones contrarias—, de manera que se intensifica así su valor nocional (*secretament & escondida* XI.460r.39; *mas fuertment & mas ardidamente*; IV.20v.12; etc.). Predomina claramente la secuencia adjetivo + *-ment* + nexo + adjetivo, que aporta 35 ejemplos (7), en los que el nexo de unión más utilizado es *&*, aunque también se anota algún ejemplo de la conjunción negativa *ni*. Con formante modal *-ment* en cada uno de los adverbios coordinados el texto herediano aporta 8 registros, con los nexos & —mayoritario—, *ni* y *o* —estos últimos de empleo esporádico— (8). He aquí algunos ejemplos:

(7) & el apres ellos con toda la fuerça del poder de sus peones sallieron de las tiendas & se combatieron con los enemigos *tan fuertment & tan ualient* que quasi tardi uido hombre tan cruel batalla ni tan grant danyo de una partida & de otra que aquella aurie sido si el dia huuies mas durado IV.131v.59.

Mas bien lo guardo fortuna aquella uegada que no murio, mas despues murió *mas cruelment & mas uituperosa*, segunt que mas largament adelant se recuenta X.343v.47.

Et semblantment en el dicho rio ha piedras leçnas o lisas, sobre las quales nenguna cosa non puede aturar *segurament ni firme*, & quando auiene que por razon de las pluuias el creçe, la ora faze el ad aquellos que passan mucho miedo IV.111r.28.

(8) Por esto, dixo el, nos deuemos nos *mas fuertment & mas ardidament* combatir, por tanto como mas grant esperança & mas grant coraçon faze menester d'escometer que de defender IV.20v.12.

ellos nunqua fizieron cosa *assi enemigablement ni assi cruelment* contra ninguna persona como ellos han fecho contra uos otros VI.186v.22.

Assi que, *deuidament o locament*, esta opinión fue diuulgada en el pueblo en tanto que ellos creyeron que el era un hombre de diuina lignea VI.147v.54.

[16] Fabra señala que «quan es segueixen dos o més adverbis en *-ment*, es pot suprimir aquesta terminació en tots menys el primer (*humillment i devota*); és, però, en general preferible de no fer aquesta supressió». Con más matices Badía advierte en relación con el catalán moderno: «en catalán se mantienen en general todas las terminaciones en el formante *-ment*» («vivien *pobrament i honestament*»), aunque «solo al lenguaje literario está permitido suprimir esa terminación *-ment*, pero en este caso hay que conservar siempre la del primer adverbio» («vivien *pobrament i honesta*»).

EL PROCESO DE TRADUCCIÓN DE LA *GRANT CRÓNICA DE ESPANYA*

En la edición de los dos primeros libros de la *Primera Partida* de la *Grant Crónica de Espanya*, Geijerstam (1964: 33) ya advertía de una circunstancia que dificulta el análisis de los textos heredianos: «El lenguaje varía a veces considerablemente, no solo de libro a libro, sino a menudo de capítulo a capítulo». Por ello planteó la hipótesis de que tales variaciones pudieran depender de las fuentes manejadas por el compilador o los compiladores del texto y de sus amanuenses. Su método de trabajo consistió en situarse en la superficie («la última etapa en la confección de la *Grant Crónica*») para después proceder a la «excavación» de las capas superpuestas en las distintas partes del texto (Geijerstam, 1996: 161-163).

Desde esta perspectiva, la filóloga sueca, sin resultados concluyentes, intentó relacionar el castellanismo del texto herediano —en estas «notas», representado por soluciones como *derechament* VI.183r.46, *provechosament* XIII.559v.8 o *lealmen*t X.379v.28— con la procedencia de Alvar Pérez de Sevilla, quien llevó a cabo la lujosa copia del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España.[17] Situada ya en las fuentes manejadas para la traducción logró determinar que el taller herediano no utilizó directamente como texto base «la versión [francesa] de Berçuire de las *Décadas* de Livio, sino que esta pasó por una versión catalana antes de ser traducida al aragonés» (ibídem: 166). Y ciertamente, desde este planteamiento es posible aducir, en la *Grant Crónica de Espanya*, datos relativos a los adverbios en *-ment* que amplían con claridad el influjo entre el catalán y el aragonés propiciado por la proximidad geográfica y el bilingüismo de la Cancillería Real de la Corona de Aragón.[18] Con un detalle que conviene resaltar: algunas soluciones catalanas también están presentes en francés y en occitano.

Aparte de testimonios de fonetismo reducidos a simples diferencias vocálicas o consonánticas (*antigament* II.235r.51, *certament* X.370.25, *manifestament* IX.317v.11 o *valentment* IV.96r.45 —que alternan con las correspondientes soluciones diptongadas—, *paorosament* VI.152v.18, *subiranament* IV.112r.6 ~ *sobiranament* VI.147r.20),[19] cabe aducir ejemplos más distantes desde el punto de vista fonético respecto al castellano y al aragonés (así, *angoxosa(ment)* IV.92r.1 'congojosamente',[20] *auolotadament* V.134v.22 'agitadamen-

[17] Debe tenerse en cuenta, al abordar esta cuestión, que la documentación aragonesa medieval no literaria también permite descubrir soluciones alternativas entre el castellano y el aragonés dentro de un mismo documento, más o menos acusadas, que tal vez haya que relacionar con la variación interna diatópica, del aragonés medieval; *cf*. Enguita y Lagüéns (1988: 383-398) y Enguita (2009: 141-142). Sobre las soluciones aragonesas y castellanas que alternan en algunos rasgos fonéticos y morfosintácticos de la *Grant Crónica de Espanya*, *cf*. Enguita y Lagüéns (2015, II: 1791-1812).

[18] A este tema Geijerstam dedicó algunos de sus trabajos sobre la *Grant Crónica de Espanya*, entre ellos los publicados en 1989 y 1998.

[19] El *DCVB* explica esta última variante por influjo castellano.

[20] El *DECH* relaciona esta palabra con el lat. ANGŬSTIA, a través del descendiente cat. popular *angoixa*; para el castellano, Corominas recoge la voz en el Marqués de Santillana.

te',[21] *breument* 'brevemente', *espaordidament* 'temerosamente',[22] *greument* IV.98v.14 'gravemente'[23] o *uolenterosament* VI.204.57 ~ *uolunterosament* II.26v.20 'voluntariamente').

También desde planteamientos morfológicos pueden mencionarse algunos ejemplos no exentos de interés: así, los sufijos *-ós* (*criminosamente* VIII.286r.30, *fraudolosament* III.90r.7, *subtosament* VII.248v.35, *superbiosament* XII.508r.60, *uolenterosament* VI.204.57) y *-al* (*diuinalment* III.88r.30, *eternalmente* XIV.615v.8, *perpetualment* XIV.602v.51, *poetalment* IV.92r.53), frecuentes en la formación de adjetivos en catalán (*cf*. Badía, 1985: 334).

Y claro está, la presencia del catalán en la *Grant Crónica de Espanya* se pone de manifiesto asimismo mediante formaciones léxicas particulares: *abriuadament* VI.166v.21 'audazmente, sin vacilar', cuya base participial corresponde al verbo *abriuar-se*;[24] *subtosament* VII.248v.35 ~ *sobtadament* VI.170r.44 'bruscamente', voz que se basa en el lat. SŬBĬTU, con evolución *sobte* en catalán, lengua en la que se documenta desde el siglo XIII.[25]

CONSIDERACIONES FINALES

En las páginas precedentes he intentado acercarme a las dificultades que plantea el análisis de la lengua herediana, tema apasionante aunque ciertamente complejo, dadas las múltiples influencias integradas en el aragonés reflejado en la obra patrocinada por el Gran Maestre. Los adverbios modales en *-ment* ofrecen la posibilidad de recorrer, dentro de un inventario cerrado esas circunstancias. La impronta aragonesa que, en general, se percibe en la *Grant Crónica de Espanya*, ofrece rasgos genuinos —compartidos a veces con territorios próximos— como la grafía *-ny-* para el fonema palatal /ɲ/, la apócope extrema, el desarrollo analógico del morfema de género femenino que presentan algunos de los adjetivos que forman parte de la frase nominal en *-ment* o la sola aparición del adjetivo que ocupa la segunda posición cuando dos adverbios en *-ment* se coordinan. No es fácil determinar el influjo que haya podido dejar en el texto el copista castellano que se encargó de escribir la versión escrita que hoy conocemos, si bien han de tenerse en cuenta las variantes que —con la mirada puesta en el castellano— reflejan internamente los textos aragoneses medievales desde la

[21] El *DECH* separa con precisión *alborotar*, voz portuguesa y castellana, de *avalotar***,** propia del catalán, desde donde se extiende a las hablas occitanas meridionales, con testimonios del siglo XIII; la var. *avolotar*, en consonancia con la etimología (VOLŪTARE) debe ser la más antigua.

[22] Resultado del occitano *espaorzir*, y este derivado verbal de PAVŌRE, según señala el *DECat*. La documentación catalana aporta registros desde el siglo XIII.

[23] Proviene del lat. cl. GRAVE, var. popular GRĔVE, quizas por influjo de su antónimo LĔVE, y se conoce en catalán, occitano y francés, siendo su más temprana aparición en textos catalanes de 1242 (*DECat*, s. v. *greu*).

[24] Deriva, según el *DECat*, del sustantivo *briu* 'energía, animación', y este proviene del celt. *BRĪGOS; *abriuar-se* consta ya en la obra de Ramón Llull y también se registra en occitano.

[25] Según explica el *DECat*, s. v. *sopte*, a partir de esa forma se desarrollan el adjetivo *sobtós* y el verbo *soptar*, derivados de los que también hay registros en occitano antiguo. El adverbio *soptament* se emplea con esta variante fonética en textos catalanes arcaicos. En la *Grant Crónica de Espanya* el cultismo *subitament* VI.210r.56 se registra en 17 ocasiones.

perspectiva diatópica. Situados ya en las capas profundas de la traducción herediana, hay que destacar una apreciable presencia de rasgos genuinos del catalán —frente al aragonés y al castellano— en fonética, en morfosintaxis y en el vocabulario. Pero el nutrido inventario de adverbios modales en *-ment* extraídos de la *Grant Crónica de Espanya* ofrece todavía muchas posibilidades de estudio, y a él habré de volver en una investigación futura.

BIBLIOGRAFÍA

Alvar, Manuel (1953), *El dialecto aragonés*, Madrid, Gredos.

Alvar, Manuel, y Bernard Pottier (1983), *Morfología histórica del español*, Madrid, Gredos.

Badía Margarit, Antonio M. (1985), *Gramática catalana*, 2 vols., Madrid, Gredos.

Company Company, Concepción (2014), «Adverbios en *-mente*», en Concepción Company Company (dir.), *Sintaxis histórica de la lengua española. Tercera parte (vol. I): preposiciones, adverbios y conjunciones. Relaciones interoracionales*, México, Universidad Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica, 457-611.

DCVB = Antoni M.ª Alcover y Francesc de B. Moll (1968-1969), *Diccionari català-valencià-balear*, Palma de Mallorca-Barcelona, 2.ª ed., <dcvb.iecat.net>.

DECat = Joan Coromines (1980-2001), *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 10 vols., Barcelona, Curial-La Caixa.

DECH = Joan Corominas con la colaboración de José A. Pascual (1980-1991), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols. Madrid, Gredos.

Egido, Aurora, y José M.ª Enguita, eds. (1996), *Juan Fernández de Heredia y su época. IV Curso sobre lengua y literatura en Aragón*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».

Enguita, José M.ª (2009), «Variedades internas del aragonés medieval», en Vicente Lagüéns Gracia (ed.), *Baxar para subir. Colectánea de estudios en memoria de Tomás Buesa Oliver*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 111-149.

Enguita, José M.ª, y Vicente Lagüéns (1988), «El dialecto aragonés a través de algunos documentos notariales del siglo XIII: una posible interpretación de variantes», en *Homenaje al Profesor Emérito Antonio Ubieto Arteta,* Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 383-398.

Enguita, José M.ª, y Vicente Lagüéns (1992), «Aspectos filológicos», en *Ceremonial de consagración y coronación de los Reyes de Aragón. Ms. R.14425 de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid*, 2 vols., Zaragoza, Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa de la Diputación General de Aragón, II, 57-84.

Enguita, José M.ª, y Vicente Lagüéns (2015), «El aragonés medieval en la *Grant Crónica de Espanya* a través de algunas muestras fonéticas y morfosintácticas», en José M.ª García Martín, Teresa Bastardín y Mariano Franco (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, II, 1791-1812.

Fabra, Pompeu (1986), *Gramática catalana*, Barcelona, Ed. Teide, 12.ª ed.

Fuentes Rodríguez, Catalina (1987), *Enlaces extraoracionales*, Sevilla, Alfar.

Geijerstam, Regina af (1964), *Juan Fernández de Heredia, La Grant Crónica de Espanya, Libros I-II. Edición según el manuscrito 10133 de la Biblioteca Nacional de Madrid, con introducción crítica, estudio lingüístico y glosario*, Uppsala, Almqvist & Wiksells (Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Romanica Upsaliensia, 2).

Geijerstam, Regina af (1989), «Juan Fernández de Heredia, transmissor de catalanismes lèxics a l'aragonès-castellá», en *Segon Congrés Internacional de la Llengua Catalana*, València, 1989, VIII, 499-511.

Geijerstam, Regina af (1996), «*La Grant Crónica de Espanya:* problemas de su edición y estudio», en A. Egido y J. M.ª Enguita, eds., *Actas del IV Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón. Juan Fernández de Heredia y su época*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 155-169.

Geijerstam, Regina af (1998), «¿Morfosintaxis aragonesa o catalana? Una ojeada a las obras de Fernández de Heredia», en Aengus M. Ward (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Birmingham, 1995),* Birminghan, The University of Birmingham-Doelphin Books, I, 48-58.

Kasten, Lloyd, y John Nitti (1982, 1997), *Primera Partida de la Grant Crónica de Espanya*, de Juan Fernández de Heredia. Transcripción preparada por Lloyd Kasten y John Nitti, Madison, Seminario Hispánico de Textos Medievales.

Lagüéns, Vicente (1996), «Caracterización lingüística de la prosa herediana (a través de la bibliografía)», en Aurora Egido y José M.ª Enguita (eds.), *Juan Fernández de Heredia y su época. IV Curso sobre lengua y literatura en Aragón*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 285-355.

Lagüéns, Vicente (2010), «Regina af Geijerstam (1918-2010)», *Archivo de Filología Aragonesa*, 66, 331-339.

Martín Zorraquino, M.ª Antonia, y José Portolés (1999), «Los marcadores del discurso», en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dirs.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, 3 vols., Madrid, Espasa, III, 4051-4213.

Martínez Pasamar, Concepción (1995), *El Privilegio de la Unión (1423) de Carlos III el Noble de Navarra. Edición, estudio filológico y vocabulario*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona.

Väänänen, Veikko (1967), *Introducción al latín vulgar*, Madrid, Gredos.

ÍNDICE

Presentación 7

Bibliografía de Aurora Egido 9

DE LIBROS, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS

«Sobre pocos libros te espero». El *Catálogo de los libros que tengo* (1642) de Esteban de Aguilar y Zúñiga
Fernando Bouza 37

Noticia de algunos manuscritos con poesía española conservados en bibliotecas de Roma
María Teresa Cacho 49

Aventuras y desventuras del *Libro del Anticristo* de Martín Martínez de Ampiés [Zaragoza: Pablo Hurus, 1496]
María Jesús Lacarra Ducay 69

García de Marlones y la Segunda Parte de *El Criticón*
José Enrique Laplana Gil 81

DE IMÁGENES Y PALABRAS

Sacra Symbola, de Juan de Horozco Covarrubias
Sagrario López Poza 89

Escenas de batalla: huellas de un tema iconográfico desde los inicios de la imprenta hasta el siglo XVI
María Sanz Julián 105

Devoción y defensa de la tradición. Una estampa de la Virgen del Pilar de 1784
Eliseo Serrano Martín 121

Ideas reales y reales ideas: écfrasis en la *Palestra numerosa austriaca*
Almudena Vidorreta 139

HISPANOAMERICANA

Don Quijote y Sancho dialogan en el México colonial
Juan Antonio Frago 153

El mundo americano en la historiografía jesuita: la relación entre Juan de Tovar, Josef de Acosta y Baltasar Gracián
Aurora González Roldán 165

Huellas de la escritura diarística hispanoamericana en los siglos XVI y XVII
Daniel Mesa Gancedo 177

Representación festiva en el Nuevo Mundo: México 1680
Sebastian Neumeister 189

La narrativa de Marco Denevi: de la versión a la falsificación
Rosa Pellicer 201

EL SIGLO DE ORO EN LOS MODERNOS

«(¡Gong!) […] (¡hora!)» escribió Ignacio Prat: la huella de Góngora y otros barrocos en la poesía de los novísimos
Túa Blesa 213

Tras las huellas de Santa Teresa: María Martínez Sierra y la *Buena nueva* socialista
Ángeles Ezama Gil 223

Hallar «Pájaros en los nidos de antaño». La Compañía Nacional de Teatro Clásico en las efemérides de Cervantes y Shakespeare
José Romera Castillo 235

Cervantes y el teatro político de José María Gutiérrez de Alba
Jesús Rubio Jiménez 245

El primer barroco de un moderno: don Luis de Góngora retratado por Vicente Aleixandre
Enrique Serrano Asenjo 255

SIGLOS DE ORO

«Ejemplos desiguales». Petrarca-Rojas-Erasmo
José Aragüés Aldaz 267

Quevedo humanista: sobre las *Lágrimas de Hieremías castellanas* (1613)
Alberto Blecua Perdices 277

La primera crónica breve caballeresca de Fernán González en el siglo XVI
Juan Manuel Cacho Blecua 289

Piccolomini fuente de Lope: la historia de Lucrecia y Mireno de *El peregrino en su patria*
María Pilar Cuartero Sancho 301

Patrones críticos de Lastanosa, amigo de Gracián
Fermín Gil Encabo 313

El Campo de Montiel como paraje mágico en el Siglo de Oro
Luis Gómez Canseco 321

Los Reyes Católicos, el Gran Tendilla y la nueva épica
Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente 333

De nuevo sobre la fecha de *El villano en su rincón*
Luis Iglesias Feijoo 351

«Damas y galanes», texto y contexto de un juego cortesano de sor María do Ceo (1658-1753) para la duquesa de Medinaceli
María Carmen Marín Pina 363

La cronografía táurica en Camões, Rufo y Góngora: astrología y retórica
Alberto Montaner Frutos 375

Personajes de la farsa renacentista: el potrero, el santero y el melcochero
Miguel Ángel Pérez Priego 391

«Y calzas atacadas un romano»: Lope y la Antigüedad clásica
Maria Grazia Profeti 401

El «Caballero de la Triste Figura» entre accidentes dentales y oración a santa Apolonia. Consideraciones sobre dos episodios del *Quijote* (I, 18 y II, 7)
Augustin Redondo 413

De subventione pauperum: una luz sobre el rostro del pobre en el teatro barroco
María Pilar Sánchez Laílla 427

Notas sobre el discurso amoroso de Quevedo desde la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián
Lía Schwartz 441

LUZÁN Y EL SIGLO DE LAS LUCES

Entre los Siglos de Oro y las Luces. Reforma y transferencia cultural entre Alemania y España
Dietrich Briesemeister 457

Luzán en Góngora: una mirada al «Romance de Leandro y Hero»
Antonio Pérez Lasheras 467

Poesía y linajes: los *Aplausos poéticos* de Ignacio de Luzán
Luis Sánchez Laílla 483

DE POESÍA CONTEMPORÁNEA

El *Concepto español de la poesía* del último Domenchina
José Luis Calvo Carilla. 503

Miguel d'Ors en la carretera, contra la infección sentimental
Alberto del Río Nogueras. 521

El tópico de los «treinta años» en la poesía española más reciente
Leonardo Romero Tobar 531

ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS

La cocina de *La lozana andaluza*: testimonios y ecos en las dos orillas septentrional y meridional del Mediterráneo
Federico Corriente 545

Notas sobre los adverbios en *-mente* en la *Grant Crónica de Espanya* de Juan Fernández de Heredia
José M.ª Enguita Utrilla 553

INSTITVCION FERNANDO EL CATOLICO DE LA EXCMA. DIPUTACION DE ZARAGOZA

CECEL (CSIC)

INSTITUCIÓN
FERNANDO
EL CATÓLICO

DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA

9 788499 114330