Arte Nuevo

Revista de estudios áureos

ISSN 2297-2692

IV

2017

Université de Neuchâtel

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

Institut de langues et littératures hispaniques

ARTE NUEVO: REVISTA DE ESTUDIOS ÁUREOS

CONSEJO DE REDACCIÓN

DIRECTOR: Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel)

SECRETARIO: Adrián J. Sáez (Université de Neuchâtel)

MIEMBROS DEL CONSEJO

Frederick A. de Armas (University of Chicago) Antonio Carreño (Brown University) Santiago Fernández Mosquera (GIC-Universidade de Santiago de Compostela) Robert Folger (Universität Heidelberg) Agustín de la Granja (Universidad de Granada) Ann L. Mackenzie (University of Glasgow)	Felipe B. Pedraza Jiménez (Universidad de Castilla-La Mancha) Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid) Julio Vélez Sainz (Universidad Complutense de Madrid)

CONSEJO ASESOR EXTERNO

Fausta Antonucci (Università di Roma Tre) Álvaro Baraibar Echevarría (GRISO-Universidad de Navarra) Hugo O. Bizzarri (Université de Fribourg) Manuel Ángel Candelas Colodrón (Universidad de Vigo) Antonio Cortijo Ocaña (University of California, Santa Bárbara) Christophe Couderc (Université Paris Ouest-Nanterre La Défense) Enrico di Pastena (Università di Pisa) Raymond Fagel (Universiteit Leyden) Francisco Florit Durán (Universidad de Murcia) Luis Galván (GRISO-Universidad de Navarra) Jorge García-López (Universitat de Girona) Enrique García Santo-Tomás (University of Michigan-Ann Arbor) Rafael González Cañal (Universidad de Castilla-La Mancha) Carlos M. Gutiérrez (University of Cincinnati) Luis Iglesias Feijoo (GIC-Universidade de Santiago de Compostela)	A. Robert Lauer (University of Oklahoma) Itzíar López Guil (Universität Zürich) José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid) Emmanuel Marigno (Université de Lyon) Fernando Plata Parga (Colgate University) Gonzalo Pontón (Universitat Autònoma de Barcelona) Marco Presotto (Universitá de Bologna) Victoriano Roncero (Stony Brook University) Javier Rubiera (Université de Montréal) Guillermo Serés (Universitat Autònoma de Barcelona) Diego Símini (Università del Salento) Christoph Strosetzki (Universität Münster) Luc Torres (Université du Havre) Alejandra Ulla Lorenzo (University College Dublin) Marc Vitse (Université de Toulouse-Le Mirail) Thomas Weller (Leibniz-Institut für Europäische Geschichte, Mainz)

SUMARIO

ARTÍCULOS

GILBERT, FRANÇOISE…..…… 1
Del deseo de homenaje a la pasión del mando: los mecanismos de la ambición de Semíramis en la primera parte de *La hija del aire* de Calderón

RIVAS, ANTONIO……..41
Del ritmo y su posible incidencia en la poesía áurea: estudio de dos romances de Luis de Góngora

POSADA, ADOLFO R…..…..……..……..... 95
¿«Contra el antiguo»?: la pintura como recurso de agnición en la comedia nueva del Siglo de Oro

PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE B…….……..…143
Amarilis: la construcción de una elegía

BRITO DÍAZ, CARLOS……..……..…..…195
«Si de poetas la abundancia apruebas, / Elisio, en nuestro hispánico destrito»: Lope en la geografía lírica del Siglo de Oro

PINEDA, VICTORIA…..……..…….. 219
Lope, historiógrafo. Para una lectura de la «Epístola a fray Plácido de Tosantos»

LÓPEZ MARTÍNEZ, JOSÉ ENRIQUE……..……...271
Lope de Vega, poeta del Santísimo Sacramento

CALVO, FLORENCIA Y XIMENA GONZÁLEZ…..……..……..... 335
La *contaminatio* genérica en el *Huerto deshecho*: una constante contructiva en la poesía del último Lope

PADILLA AGUILERA, TANIA……..……..……..…357
Lope último: los pliegos sevillanos (1621-1696)

ANTONUCCI, FAUSTA……..……..…..….383
Los sonetos amorosos en díptico de Lope de Vega

ESCUDERO, JUAN MANUEL…..……..…… 415
Una supuesta comedia calderoniana escrita en colaboración: *El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*

RODRÍGUEZ CÁCERES, MILAGROS……..440
Coda

DOSSIER:

«LECTURAS AL MARGEN: CANON E INTERPRETACIÓN EN LA EDAD MODERNA»

AL CUIDADO DE ROSA MARÍA ARADRA Y CESC ESTEVE

ARADRA, ROSA MARÍA Y CESC ESTEVE ….…….…….…….... 455
Lecturas al margen: canon e interpretación en la Edad Moderna

SUÁREZ MIRAMÓN, ANA……..…….…….……...…477
Otro canon de peregrinos: *El pelegrino curioso* y su arte de mirar

PONTÓN, GONZALO…….……..…….……..…..……555
Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)

MARTÍN PUYA, ANA ISABEL…….…….…….……...…651
Juan del Valle y Caviedes en los márgenes de la *ciudad letrada*: estrategias «intratextuales» de autolegitimación

AZAUSTRE GALIANA, ANTONIO……..……..…..…711
Quevedo y el canon satírico: perfiles de la sátira y la agudeza en su prosa burlesca

REDONDO PÉREZ, GERMÁN…..…….…….. 755
Usufructo de una herencia reinvertida: el canon clásico en los diálogos de Bartolomé Leonardo de Argensola

MARTOS PÉREZ, MARÍA DOLORES…..…….…….……...787
De musas a poetas: escritoras y enunciación canonizadora en la obra de Lope de Vega

BUIGUÈS, JEAN-MARC…..…….……..……..... 849
Suscripción y canon: las *Obras* de Torres Villarroel (1751-1752), primera suscripción a una obra impresa en España

LAFARGA, FRANCISCO…..…….…….……...…903
La traducción, impulso y freno del canon: España, Francia y el siglo XVIII

ÁLVAREZ BARRIENTOS, JOAQUÍN……..…….…..….921
Apuntes sobre falsificación y plagio en la república literaria española del siglo XVIII

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, MARÍA JOSÉ…..…..…….…… 955
Aniquilar la Ilustración o el canon cristiano de la lectura en el siglo XVIII

RESEÑAS

VÉLEZ SAINZ, JULIO..…… 987
Quevedo, Francisco de, *Obras completas en prosa*, vol. V, tratados políticos, *Discurso de las privanzas, Política de Dios, Marco Bruto*, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2012. LXXXIII+1258 págs. Quevedo, Francisco de, *Obras completas en prosa* (*memoriales*), vol. VI: *Memoriales*, *Memorial por el patronato de Santiago, Su espada por Santiago, Lince de Italia o zahorí español, Execración por la fe católica, Memoriales desde San Marcos,* dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2014. XLVIII+524 págs.

ALVITI, ROBERTA……..…… 992
Lobato, María Luisa, *La jácara en el Siglo de Oro*. *Literatura de los márgenes*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert («Escena clásica», 5), 2014, 322 págs., ISBN: 978-8-484898-05-4. Lobato, María Luisa y Bègue, Alain (eds.), *Literatura y música del hampa en lo Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros («Biblioteca Filológica Hispana», 157), 2014, 272 págs., ISBN: 978-84-9895-157-8.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO…….……..…….. 1021
Cirnigliaro, Noelia S., *Domus. Ficción y mundo doméstico en el Barroco español*, Woodbrige, Tamesis, 2015. ISBN: 978-1-85566-293-3. 197 págs.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO…….…….…... 1026
Fernández Mosquera, Santiago, *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid, Iberoamericana, 2015. ISBN: 978-84-8489-897-9. 353 págs.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO……..……..…..……. 1037
González Cañal, Rafael, ed., *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, Valladolid, Fastiginia, 2015. ISBN: 978-84-8448-853-8. 198 págs.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO…..……..…..……..…….. 1042
Martínez, Miguel, *Front Lines. Soldiers' Writing in the Early Modern Hispanic World*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016. ISBN: 978-0-8122-4842-5. 309 págs.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO…..……..……... 1052
Cervantes Saavedra, Miguel de, *Comedias y tragedias*, coord. de Luis Gómez Canseco, 2 vols., Madrid, Real Academia Española, 2015. ISBN: 978-84-670-4625-0. 1195 y 943 págs.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO……..…… 1059
Santos, Francisco, *Día y noche de Madrid*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2017. ISBN: 978-84-376-3624-5. 364 págs.

DEL DESEO DE HOMENAJE A LA PASIÓN DEL MANDO: LOS MECANISMOS DE LA AMBICIÓN DE SEMÍRAMIS EN LA PRIMERA PARTE DE *LA HIJA DEL AIRE* DE CALDERÓN

FRANÇOISE GILBERT
UNIVERSITÉ DE TOULOUSE-LE MIRAIL
gilbert@univ-tlse2.fr

Recibido: 21/3/2016
Aceptado: 22/7/2016

RESUMEN: en la continuidad de precedentes artículos dedicados a la puesta en tela de juicio de la noción de ambición de la protagonista de *La hija del aire*, en este artículo se trata de profundizar en los mecanismos dramáticos que matizan progresivamente la ambición de Semíramis, transformándola en una mezcla de legítimo «deseo de homenaje» y de «apetito excesivo de honor», según la definición de santo Tomás de Aquino. Se examinarán así específicamente los mecanismos que alimentan dicho proceso, como la configuración heroica de la protagonista, el papel de su imaginación, las leyes del agradecimiento y de la obligación, el contrapunto que le ofrece la figura real degradada en tirano, etc.

PALABRAS CLAVE: Calderón; *Hija del aire*; ambición; apetito de honor; mecanismos dramáticos

SUMMARY: This article extends previous studies that reexamine the notion of ambition in the protagonist of *La Hija del Aire*. This article studies in detail the dramatic mechanisms that progressively color the ambition of Semiramis, transforming it into a mixture of a legitimate «desire to pay homage» and «an excessive appetite for honor», in the words of Saint Thomas Aquinas. The specific mechanisms that contribute to this process include the heroic configuration of the protagonist, the

role of his imagination, the laws of recognition and obligation, and the counterpoint constituted by the royal figure degraded to the state of a tyrant.

KEYWORDS : Calderón; *Hija del aire*; ambition; appetite for honor; dramatic mechanisms

En otros trabajos anteriores[1], se ha intentado mostrar que lo que la crítica consideraba de modo casi unánime como una ambición[2] desenfrenada, un afán de medro compulsivo en la protagonista de *La hija del aire* era más bien rasgo, por lo menos en las dos primeras jornadas de la primera parte, de la caracterización heroica de un personaje de noble linaje, por ser su madre una ninfa de Diana, y pese a la infamia de la violación de la que es fruto. Analicé cómo esta condición noble presidía al desarrollo de una trayectoria dramática elaborada según unos criterios aristocráticos que no tenían nada que ver con la psicología ni la moral, sino con la clásica configuración dramática de un héroe calderoniano impulsado por la fuerza vital de la sangre.

A partir de este reexamen de la noción de ambición en las dos primeras jornadas de la primera parte de la comedia, quisiera hoy profundizar en los mecanismos dramáticos que matizan progresivamente la ambición de Semíramis, tranfor-

[1] Véase Gilbert 2011 y 2014.

[2] DRAE, *s. v*. '*ambición*': «deseo ardiente de conseguir poder, riquezas, dignidades o fama».

mándola en una mezcla de legítimo «deseo de homenaje»[3] y de «apetito excesivo de honor», según la definición de Santo Tomás de Aquino[4]. Concretamente, la primera faceta de la noción —el «deseo de homenaje»—está en obra en las dos primeras jornadas, mientras que la segunda —el «apetito excesivo de honor»— empieza a manifestarse al final de la segunda jornada, y se sustituye progresivamente al mero deseo de homenaje hasta la llegada de Semíramis al trono de Nínive, al final de la tercera jornada. En lo que a la segunda parte de la comedia se refiere, el ascenso de Semíramis ya está terminado desde hace años: lo que caracteriza al personaje es su empeño por conservar un poder ejercido de modo tiránico.

Empezaré recordando brevemente la trayectoria dramática de la protagonista en las dos primeras jornadas de la primera parte. Después de una breve salida de la gruta en la que Semíramis estuvo encerrada para prevenir el funesto oráculo de Venus (un rey se enamorará de ella hasta volverse tirano, ella será reina y su ambición provocará su caída), la protagonista obtiene su libertad de Menón, general del rey Nino, durante la vuelta triunfante de éste a Nínive. En sus dos

[3] Véase Lipmann, 1982: 42: «First, critics have taken her ambition as a desire for power, when it is primarily 'an unbalanced desire for recognition (Lat., *honor*)' as St Thomas Aquinas defines the term».

[4] Véase Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica* [44359] IIª-IIae, q. 131, a. 1: «*Ambitio autem importat inordinatum appetitum honoris*».

intervenciones de la primera jornada, la mujer salvaje se caracteriza por sus aspiraciones heroicas y por una energía vital que la impulsa a tomar el riesgo de enfrentarse con su hado en vez de sólo temerlo:

> SEMÍRAMIS ¿Qué importa que mi ambición
> digan que ha de despeñarme
> del lugar más superior
> si para vencerla a ella
> tengo entendimiento yo?
> Y si ya me mata el verme
> de esta suerte, ¿no es mejor
> que me mate la verdad,
> que no la imaginación?
> Sí; que es dos veces cobarde
> el que por vivir murió[5].

[5] Citaré por la edición de Ruiz Ramón, 1987. En cuanto a la fecha de composición de la obra, Carreño, 2009: 51, nota 1, expone: «N. D. Shergold y J. E.Varey, 1961: 278, 286, revelaron que las dos partes de *La hija del aire* fueron representadas en palacio ante el rey Felipe IV en noviembre de 1653 por la compañía de Adrián López. Basado en dicha información, Gwynne Edwards en su edición de la obra, 1970: XXIII, situó su composición en los primeros años de la década de 1650. Sin embargo, hoy sabemos que la *Segunda parte* salió a la luz en 1650 y lo más probable es que ambas partes se escribieran en el período 1635-1650, tal como postula William Blue, 1983: 202, n. 60. Por su parte, Güntert, 2011: 177, nota 1, propone las referencias siguientes: «para Donald W. Cruickshank, "The Second Part of *La hija del aire*", *BHS*, LXI (1984), pp. 286-94; y "The Significance of Fortuna in Calderón's *La hija del aire*", en Edward H. Friedman y Harlan Sturm (eds.), "Never-ending Adventure". *Studies in Medieval and Early Modern Spanish Literature in Honor of Peter N. Dunn*, Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 2002, pp. 351-376». A continuación explica: «En el primero de estos trabajos, Cruickshank se refiere a tres estudios que se han ocupado del problema cronológico: Harry W. Hilborn, *A Chronology of the Plays of D. Pedro de Calderón de la Barca*, Toronto: University of Toronto

(I, I, vv. 148-158)

De ahí el anhelo de poner a prueba su capacidad por vencerse a sí misma[6], y que, unos versos después, pueda afirmar con un valor varonil lo que Rogers llama su deseo de «experiencia directa»[7]: «que quiero morir del rayo, / y de sólo el trueno no» (vv. 165-166). De ahí también que prefiera volver deliberadamente a su gruta en vez de que la fuercen a ello los soldados llamados por Tiresias («no quiere mi valor / darse a partido; y así, / para que no quedes hoy / vano de haberme vencido, / tengo de vencerme yo», vv. 182-186)[8].

Press, 1938; Gwynne Edwards, "Introduction" a su edición crítica: P. Calderón de la Barca, *La hija del aire*, London: Tamesis, 1970, págs. XX-XXIII; y Constance Hubbard Rose, "Who Wrote the Segunda Parte of *La hija del aire*?", *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, LIV (1976), pp. 797-822. En su segundo trabajo, Cruickshank da noticia de representaciones tempranas de *La hija del aire* (Sevilla, 1643), lo cual induce a pensar que la obra fue compuesta en torno a 1640 (p. 373)».
Como no me encuentro capacitada para aportar una fecha de composición más precisa, me atengo a la bien documentada fecha de la representación, como lo hace Güntert (2011: 177), quien precisa que se representaron «cada una de las dos partes, escritas, según hoy se supone, mucho antes de su primera representación en el Palacio Real (13 y 16 de noviembre de 1653)».

6 Véase Santiesteban Oliva, 2003: 312: «Conociéndose a sí mismo y conociendo a dios, la fuerza radica en la valentía de actuar aun a pesar de los hados».

7 Véase Rogers, 1973: 172.

8 No comparto, pues, en cuanto al personaje de Semíramis en los dos primeros actos de la primera parte, la lectura de Carreño, 2009:

En la segunda jornada, Menón deja a Semíramis entre los villanos de un pueblo de Ascalón mientras él sale para la corte a pedir su mano al soberano. Pero, a pesar del leal agradecimiento que la liga a Menón, Semíramis experimenta una gran frustración al no poder conocer la corte, que intuye como el marco idóneo para la realización de su valor heroico[9]. Mientras ella está en Ascalón, el rey Nino se encuentra con ella por pura casualidad en unas circunstancias que revelan a las claras el valor de la protagonista: ella detiene el galope furioso del caballo real, salvando la vida de su jinete, cuya

51-52: «Las fuerzas sobrehumanas que sujetan las voluntades de los personajes, así como la incapacidad de los mismos de dominar sus impulsos más primitivos, de "vencerse", según el léxico dramático, arrastran la trama hasta cumplirse el destino trágico vaticinado por los dioses: la degradación total de la figura del monarca. […] si bien ésta [Semíramis] muestra que sí es capaz de "vencerse" cuando se lo propone (vv. 183-194) y asegura tener la intención de hacer lo propio una vez liberada de su prisión: "voy a ser racional / ya que hasta aquí bruto he sido" (vv. 1005-1006)».

9 Véase I, vv. 1134-1159: «SEMÍRAMIS-Ya, / grande pensamiento mío, / que estamos solos los dos, / hablemos claro yo y vos, / pues sólo de vos confío. / Mi albedrío, ¿es albedrío / libre o esclavo? ¿Qué acción, / o qué dominio, elección / tiene sobre mi fortuna, / que sólo me saca de una / para darme otra prisión? / Confieso que agradecida / a Menón mi voluntad / está; pero ¿qué piedad / debe a su valor mi vida / de un monte a otro reducida? / Aunque, si bien lo sospecho, / la causa es que de mi pecho / tan grande es el corazón, / que teme, no sin razón, / que el mundo le viene estrecho, / y huye de mí. En fin, ¿jamás / más que un bruto no he de ser? / ¡Cielos! ¿No tengo de ver, / sino imaginar no más, / cómo es el vivir?».

identidad desconoce[10]. Nino se enamora de ella inmediatamente, sentimiento que causa que su privado Menón se transforme en su rival directo. El monarca decide invitarlos a ambos a la corte de Nínive so capa de festejarlos, y a pesar de las protestas de Menón, receloso. La jornada segunda termina con el entusiasmo de Semíramis que, sin percatarse del deseo del rey, entrevé en tal propuesta una oportunidad de realizar sus grandes aspiraciones: «Si el Rey quiere honrarnos, / Menón, con mercedes tantas, / no a mi presunción le quites / la vanidad de lograrlas» (vv. 2072-2075). La ambición de Semíramis, como justo apetito del honor debido a su rango, apetito frustrado por Menón al principio del acto segundo, se manifiesta, en esta ocasión, en su inmediata aceptación del homenaje, que debemos leer como una nueva afirmación de su valor, dispuesto para afrontar el riesgo inscrito en el oráculo en vez de quedarse en el mundo protegido de la imaginación. Lo confirman sus últimas palabras, pronunciadas en aparte antes de salir del escenario:

[10] No estoy de acuerdo con la lectura que da de este episodio Carreño, 2009: 56-57: «Semíramis, mujer varonil o «marimacha», según la descripción de Sirene (v. 1720), arrebata el símbolo fálico al cornudo y pusilánime Chato para derribar al rey. Ambos conllevan, pues, un grado de responsabilidad: el caballo (léanse pasiones) mal regido del monarca tropieza debido al obstáculo colocado por la hermosa Semíramis». De hecho, Semíramis le salva la vida al soberano, y me parece parcial la lectura totalmente negativa que propone el crítico, al considerar exclusivamente la vertiente simbólica de la caída de Nino, anunciadora de su caída como monarca.

> SEMÍRAMIS [*Aparte*] Altiva arrogancia,
> ambicioso pensamiento
> de mi espíritu, descansa
> de la imaginación, pues
> realmente a ver alcanzas
> lo que imaginastes; pero
> aun todo aquesto no basta,
> que para llenar mi idea
> mayores triunfos me faltan.
> (I, II, vv. 2096-2105)

Lo que se percibe en este aparte no es una ambición en el sentido social ni moral de la palabra, lo cual no se correspondería con la trayectoria dramática de la protagonista hasta el momento, sino todavía la marca de la fundamental generosidad —en sentido etimológico— («altiva arrogancia», «ambicioso pensamiento»), que la incita a encarar el destino previsto por el oráculo, en vez de huirlo o de sólo imaginarlo («realmente a ver alcanzas», «llenar mi idea»). Al final de esta segunda jornada, caracterizan pues al personaje de Semíramis un legítimo anhelo de homenaje y, a la vez, un gran «apetito de honores» («todo aquesto no basta», «mayores triunfos me faltan»). El mecanismo dramático que alimenta la ambigüedad entre estos dos sentimientos es el desfase explícito entre las aspiraciones grandiosas, o la «imaginación» de Semíramis, y la realidad presente, percibida como insuficiente desde el momento en que Menón se negó a llevarla a la corte. La necesidad vital, y reivindicada, de que esta realidad corresponda con lo imaginado se traduce por la expre-

sión de una carencia que implica un deseo superlativo, que no tardará en aparecer como «excesivo».

Rogers analizó esta imaginación como el motor de la ambición de Semíramis: «El tema fundamental de la obra, lo mismo que la pasión dominante de la protagonista, es la ambición: la ambición insaciable, «hidrópica». Y esa hidropesía, esa insaciabilidad de la ambición de Semíramis depende precisamente de la fuerza y del alcance de su imaginación»[11]. Yo tomaría el problema en sentido opuesto: del temple varonil[12] o *valor* fundamentalmente aristocrático de Semíramis, proceden desde el principio de la obra sus aspiraciones más altas, y de la fuerza de su imaginación, arraigada en la firme convicción de lo que se debe a sí misma[13], depende la realización de su ser dramático.

Cuando se abre la tercera jornada, Nínive acoge a Semíramis triunfalmente[14], haciéndola finalmente la destinataria de este homenaje que tanto la conmovía en la escena

[11] Véase Rogers, 1973: 171.

[12] El carácter «varonil» de esta mujer fuerte se merecería, por sí solo, un análisis específico y detallado, lo cual no es la meta del presente artículo. Sobre este tema preciso, véanse Camaño Rojo, 2008; Hesse, 1986; Quintero, 2001.

[13] Podría afirmar, a la zaga de Segismundo, o de Gutierre, «soy quien soy».

[14] Véase I, III, v. 2238: «¡Viva Semíramis bella!»; vv. 2266-2267: «¡Viva la que dio la vida / a Nino, Rey generoso!».

apertural de la primera jornada[15], homenaje entonces dirigido al soberano victorioso de Ascalón. Ahora, ante las alabanzas de Nino, ella expresa muy directamente su felicidad al verse festejada: «Más dichosa quien de vos / tuvo aplausos tan heroicos» (vv. 2274-2275). Pero cuando el soberano le pide su parecer sobre la corte que está descubriendo, ella contesta:

> SEMÍRAMIS Me ha parecido poco.
> Mas no me espanto, porque
> objeto es más anchuroso
> el de la imaginación
> que el objeto de los ojos.
> Imaginaba yo que eran
> los muros más suntuosos,
> los edificios más grandes,
> los templos más eminentes
> y todo, en fin, más famoso.
> (I, III, vv. 2293-2303)

Esta relativización del esplendor de Nínive, que le vale el comentario admirado de Irene («En las entrañas nacida / de un monte / […] ¿ánimo tan generoso / y espíritu tan altivo / engendraste?», v. 2306 y vv. 2309-2311), ha sido leída casi sistemáticamente como muestra de la desmesurada ambición de Semíramis[16], alimentada por una imaginación desenfrena-

[15] Véase Gilbert, 2011.

[16] Véase Rogers, 1973: 171-179. Véase también Regalado, 1995: I, 882-884: «*La hija del aire* deja ver una transformación en el pensamiento de Calderón, aunque no radical, en tanto había

da[17]. Parece importante, otra vez, matizar esta apreciación a la luz de una relación revisada entre imaginación y ambición:

identificado la autonomía de la razón y el espíritu al servicio del poder con el mal. La novedad surge en la manera explícita en que representa la libertad como una propensión al mal y el vencerse a sí mismo como indiferente a una finalidad moral. Esa libertad la desvela Semíramis al contemplar el objeto de su deseo reflejado en las grandezas que ve por primera vez. Ansioso de conocer la reacción de Semíramis ante las maravillas de Nínive, el rey Nino se queda asombrado ante la respuesta que le da la joven mujer que ha pasado toda su vida encerrada en una cueva […]. La hermana del rey, Irene, da voz al asombro de todos preguntándole a Semíramis cómo es que, habiendo sido engendrada en las «entrañas de un monte», posee «espíritu tan altivo» y «ánimo tan generoso». La fulminante respuesta de Semíramis deja clara la contundencia del personaje […]. El concepto aireado por Semíramis se conforma a la doctrina kantiana de lo matemáticamente sublime: la protagonista no concibe desde la «ambición de la imaginación» lo grande o lo que es más grande, sino aquello que esta más allá de toda comparación, esbozado en la letanía de cosas que nombra —muros, palacios, edificios, templos— presentes ante la vista pero no ante la voluntad que los imagina *más* grandes, *más* heroicos, *más* eminentes ... y *todo*, en fin, *más* famoso. Ese *más,* que anticipa un todo, es irreducible a la representación, inaccesible a las determinaciones del concepto en tanto «objeto es más anchuroso / el de la imaginación / que el objeto de los ojos». Ese objeto sin magnitudes o dimensiones empíricamente dadas, más allá de toda comparación, se contiene de manera indefinida en la palabra «anchuroso». El objeto de la imaginación es esencialmente un *quantum* de fuerza, un *a priori* que salta sobre la experiencia anticipando el *más* de ese *todo*, en conflicto con la percepción de los sentidos y las leyes de la lógica».

[17] Véase Lipmann, 1982: 43: «her ambition is produced in large part by the frustration of her *brío*. Whereas Rogers believes her ambition to be stimulated by her *imaginación*, I see her ambition stimulating her to imagine triumphs while she is imprisoned and after she is freed»; y p. 48: «Despite earlier statements, Semíramis's greatest desire is not to see the world but to be seen in it, to achieve fame and glory. This desire stimulated her imagination, which she

el oráculo le anunció a Semíramis que iba a ser reina, y el público sabe desde el principio que la figura histórica en la que se asienta el personaje acabó fundando la espléndida ciudad de Babilonia, sobre la que reinó con brío. De ahí que la imaginación de Semíramis, en vez de una fantasía descabellada al servicio de su vana ambición, se constituya más bien como el marco referencial que configura la aguda conciencia de su destino histórico-dramático. Nada extraño, entonces, en el hecho de que Semíramis apoque los esplendores de Nínive, lo cual explica su respuesta categórica: «Sí; que como / pude allí [en mi cueva] discurrir mucho, / no me contenté con poco» (vv. 2312-2313). Aunque calificada por Irene, en aparte, de «desvanecimientos locos» (v. 2319), esta respuesta se constituye primero de todo como la reafirmación asumida de un deseo de excelencia[18] de tipo más bien aristo-

indulged freely in the cave. […] she is desesperate to be free and to cease living in imagination, but physical freedom increases her imaginative isolation from reality».

[18] Véase Santiestebán Oliva, 2003: 314: «Importante resulta también la representación del mundo que los protagonistas tienen, ya que éste les ha sido vedado en gran parte, y con ello el conocimiento del mismo, que ahora tienen que suplir con algún mentor, con una observación crítica —alguién diría fenomenológica— de la naturaleza, y de su buen instinto. Indudablemente ignora mucho; comenzando por el ser propio, que permanece velado incluso para él mismo, dado que sin su libertad no puede ser. Es el ejercicio de la libertad lo que permite, pero no necesariamente lleva a ello, *llegar a ser*. El valor que cubre de incógnita al ser del personaje —tanto para sí mismo como para la sociedad— tiene que ser removido. El héroe se revela al mundo en

crático, que traduce sus ansias de cumplir con el destino heroico que la espera.

Sin embargo, esta noble aspiración se transforma en fugaz decepción ante la ausencia de Menón («¿Cómo en tan célebre día / Menón falta de mis ojos? / Mas, ¿para qué le echo de menos, / si tantos aplausos logro / sin él? Como estos no falten, / lo demás importa poco», vv. 2320-2326). El deseo de honor aquí empieza a eclipsar la relación de obligación que la ligaba con Menón, para volverse apetito excesivo, sobrepuja en la aspiración heroica. Y cuando Irene, irritada, vuelve a interrogar a Semíramis sobre sus impresiones de los jardines: «¿En fin, que nada te agrada / de un sitio tan deleitoso?» (vv. 2404-2405), Semíramis contesta con palabras que evidencian el matiz utilitario que colorea ahora su relación con Menón, una relación anteriormente fundamentada exclusivamente en su agradecida lealtad:

> SEMÍRAMIS Es el desvanecimiento
> tal que en estas cosas pongo,
> que pienso hacerlas mayores
> en siendo Menón mi esposo.

una suerte de hierofanía. Sobrevienen los reajustes. Habrá choques mundo-monstruo, monstruo-mundo. Ciertamente el reconocimento no será tarea fácil para el protagonista, pero tampoco lo será para el mundo que lo admira. En las tres obras [*La vida es sueño, El monstruo de los jardines,* y *La hija del aire*] el enfrentamiento tiene proporciones épicas, tomado eso sí desde la óptica dramática: son los sentimientos agolpados en el pecho del individuo los que aparecen en primer plano».

(I, III, vv. 2406-2409)

Sin embargo, la infanta Irene, enamorada de Menón, indaga luego en los sentimientos de su rival por el general: «¿Estás muy enamorada / de él, Semíramis?» (vv. 2410-2411). La respuesta de Semíramis tiene muy poco que ver con el amor («y como de agradecida / hay un término tan corto / a enamorada, decir / que lo estoy será forzoso», vv. 2414-2417), pero se inscribe en la perfecta continuidad de la relación de obligación leal que mantiene con Menón desde que el general la sacó de la gruta[19]:

SEMÍRAMIS Conozco
que debo a Menón, señora,
todas las dichas que gozo;
y como de agradecida
hay un término tan corto
a enamorada, decir
que lo estoy será forzoso;
si bien es a mi presencia
tal que…
IRENE Dilo.
SEMÍRAMIS Que me corro
de que haya de ser mi dueño
quien es vasallo de otro.
(I, III, vv. 2411-2421)

[19] Y no, como afirma Cruickshank, 2002: 358, «As for Semíramis, if she feels anything for anyone, it is for Menón, although this feeling is subject to her ambition».

La respuesta de Semíramis resulta ser una mezcla ambigua de aceptación de las leyes del agradecer que hacen de ella la obligada del general («debo a Menón», «agradecida») y de resistencia a someter sus aspiraciones heroicas a la mediocridad del que sólo es «vasallo de otro». Su franqueza no consigue sino enfurecer a Irene, quien ama a Menón sin ser correspondida: «Menón no ha de ser tu esposo; / porque, aunque vasallo, tiene / dueño, si no tan hermoso, / menos ingrato y más noble, / menos vano y más heroico. / Si el rey casarte mandare, / con desdén ceremonioso / has de fingir que no tienes / gusto en este desposorio» (vv. 2431-2439). De ahí la violencia inesperada de la reacción de Semíramis («Habrá rigor más violento?», v. 2466) frente a lo que representa, para su *valor* y sus valores, una traición: la perspectiva de serle desleal a Menón («¿Que haya de dar a entender / yo que ingrata correspondo?» vv. 2468-2469).

Pero esta vez también, consigue vencerse a sí misma en beneficio de una causa más generosa: («Sí, pues así le aseguro», v. 2472), protegiendo a su acreedor a pesar de la ira que genera en ella la imposición del fingimiento. Su reacción íntima —se muestra tan reticente como Menón al recibir la misma consigna del soberano—, se patentiza a lo largo de su declaración mutua de desdén fingido orquestada por Nino

e Irene, donde los apartes que la jalonan desmienten[20] esta larga comedia de la ingratitud a la que se ven forzados con dolor («Muerta estoy», v. 2603) tanto Semíramis como Menón[21].

Cuando, al terminar esta secuencia, proclama Irene su amor por Menón y Nino su pasión por Semíramis, ésta exclama en aparte: «¿Qué es esto, Cielos? ¡De mí / enamorado el Rey! ¿Qué oigo?» (vv. 2620-2621), sinceramente sorprendida por desconocer la rivalidad amorosa que opone al rey y

[20] Lo entiende de modo muy diferente Hernández Araico, 1985: 35-36: «Su estratagema femenil de fingir culmina en la tercera jornada cuando, una vez en la corte, accede a aparentar no querer a Menón a instancias de Irene, la hermana del rey que verdaderamente ama al general. Menón también finge no querer a Semíramis a instancias del rey que pretende apoderarse de ella como dé lugar. Mientras Irene y su hermano se esconden para ver cómo los respectivos contricantes llevan a cabo su papel, la escena tiene toda la traza de una actuación dramática con apuntadores, público y cortina. Semíramis confiesa que teme perder a Menón desdeñándolo. Pero razona como típica mujer esquiva vanidosa que recurre al desaire para asegurarse del galán. […] Forzada a desdeñar a Menón, Semíramis convierte la actuación en auténtica duplicidad entrando de lleno en el papel de típica mujer esquiva vanidosa; contradice así su temperamento de guerrera sensual, enemiga de los hombres. […] No obstante, la competencia de Irene la incita a retener el afecto de Menón por medio del desdén. Semíramis recurre a este comportamiento femenil para trascender su origen rústico y ganar aceptación en la sociedad que espera regir». Sobre la elaboración de esta escena de teatro en el teatro, ver Hernández Araico, 1983.

[21] Véanse I, III, los versos 2458-2603.

su favorito, y porque los sentimientos de Nino nunca le han sido explicitados directamente antes[22].

Así las cosas: Semíramis se encuentra otra vez encerrada entre dos ciclos de obligación; el del agradecimiento debido a Menón («MENÓN. Semíramis, si es que aquí / quieres ser agradecida, / acuérdate que la vida / del segundo ser te di») y el del agradecimiento que le debe el rey Nino («NINO. Que tú me la diste a mí / y que a pagarla me atrevo, / te acuerda también», vv. 2722-2728). De nuevo se encuentra prisionera de la dialéctica del dar y del agradecer: «MENÓN. Págame lo que me debes»; «NINO. Cobra lo que yo te debo» (vv. 2730-2731). En un largo parlamento de cincuenta versos (vv. 2742-2791), vuelve entonces a enfrentarse con el dilema que ya se le ofrecía al principio de la jornada II — casarse con Menón, quien le dio vida liberándola de la gruta, y renunciar a sus aspiraciones heroicas en el marco idóneo de la corte, o aceptar el riesgo vital hacia el que la impulsa su sangre, y romper las leyes vasalláticas del agradecimiento leal—, pero esta vez en presencia del general:

[22] Lipmann, 1982: 47 opina que «It is ironic that Semíramis does not perceive the effect she has on men, not only because her beauty is fated to wreak havoc but also because she is ambitious. She possesses a tool that can and does aid her rise in station, yet she is not aware of it, and does not actively exploit it […]. Semíramis is flabbergasted when Nino declares his love for her […]. After Nino's confession, she definitively breaks her ties with Menón; the action may be callous and ambitious, but it is not calculated in advance».

SEMÍRAMIS Menón, aunque agradecida
a tus finezas me siento,
ningún agradecimiento
obliga a dejar perdida
toda la edad de una vida;
que el que da al que pobre está,
y con rigor cobra, ya
no piedad, crueldad le sobra,
pues aflige cuando cobra
más que alivia cuando da.
……
La vida que te debí,
con tomarla la pagué;
por ti lo hiciste, pues fue
antes de saber de mí.
La que yo a Nino le di,
la misma duda ha tenido;
mas si él honrarme ha querido,
¿no será, Menón, error,
por seguir a un acreedor
dejar a un agradecido?
(I, III, vv. 2742-2751 y 2772-2780)

Con estas palabras, le echa directamente en cara a Menón la tiranía de obligación que lamentaba a solas al principio de la jornada segunda, cuando consideraba con espanto la reclusión de un matrimonio con el general. Si la perspectiva de los amores reales es nuevo componente del debate que la agita, resulta bastante improbable que por sí solo motive la resolución de Semíramis[23]:

[23] No me adhiero aquí a la lectura de Weimer, 2008: 401: «motivada por la ambición, rechaza el amor del privado para aprovecharse del amor del rey». Tampoco sigo a Edwards, 1970: XLIII: «When Nino gives Semíramis a chance to accompany Menón in exile, she seizes

SEMÍRAMIS Del Rey en desgracia estás,
sin privanza y sin estado,
fugitivo y desterrado,
de su vista huyendo vas.
No puedo hacer por ti más
hoy que el no ser tu esposa,
que hermosa mujer no hay cosa
que tanto a un pobre le sobre,
porque es sátira del pobre
el tener mujer hermosa.
(I, III, vv. 2782-2791)

La pérdida de su rango («privanza» y «estado») por Menón, y el consiguiente deshonor («desgracia») que conlleva el castigo infame («desterrado») se resuelven en una noción que, desde el principio de la comedia, Semíramis ignora, por ser incompatible con el *valor* que la anima[24]: la huida («fugitivo»; «huyendo vas»). Pero, más repelente aún que esta derrota tan contraria a su afán de honor, interviene en la decisión de Semíramis el rechazo de lo que tanto se aleja del homenaje:

this opportunity to abandon him yet justifies her decision with a devastating display of logic and an apparent concern for his interests […]. The reasoning comes, very significantly, just after Nino has revealed his feelings for Semíramis. Her request, later on, that Menón be set free is not motivated by any concern for his welfare but by a desire to be relieved of all obligations to him».

[24] Véase I, II, v. 1934: «¿Qué es huir mi altiva estrella?».

la «sátira»[25], de la que sería objeto su esposo, y no dejaría de perjudicar su propia dignidad. De estas dos nociones, a las que se añade la humillación de la pobreza nace, en última instancia, la mezcla ambigua de lástima, generosidad, y egoísmo que motiva la resolución de la protagonista de no casarse con Menón, y no de un supuesto «desprecio calculador[26]». Es que tal sentimiento no cuadraría con la posterior intervención de Semíramis para que Nino haga muestra de generosidad y magnanimidad[27] perdonándole la vida a su general, cuando lo descubre escondido en el jardín («No le mates, señor, tente» v. 2991):

> SEMÍRAMIS Yo lo estimo, por pagarle,
> señor, y porque me deje,
> viéndose ya en paz conmigo;

[25] Véase *Autoridades, s.v.*, 'satyra': «La obra en que se motejan y censuran las costumbres u operaciones, o del público, o de algún particular. / Por extensión se toma por cualquier dicho agudo, picante y mordaz»; *DRAE*: «1. f. Composición poética u otro escrito cuyo objeto es censurar acremente o poner en ridículo a alguien o algo. 2. f. Discurso o dicho agudo, picante y mordaz, dirigido a este mismo fin».

[26] Weimer, 2008: 401.

[27] Me adhiero totalmente a la lectura de Carreño, 2009: 62: «Sin embargo, no es hasta su segundo desafío con Menón, tras encontrarse con éste de noche, en el cuarto de Semíramis, cuando la degeneración del rey se manifiesta claramente. Celoso de que Menón tratase de nuevo de ver a la amada, Nino, ocultadamente, lo castiga sacándole los ojos. Los motivos personales (los celos, la venganza, el rencor) obnubilan la razón y suplantan las preocupaciones por el buen gobierno».

que si una vida le debe
mi ser, dándole otra vida
ya ningún derecho tiene
contra mí. Y así, Menón,
pues en paz estamos, vete,
y déjame que yo logre
de mi destino la suerte.
(I, III, v. 3006-3016)

El deseo de «paz» de que se vale Semíramis pone fin al ciclo de dependencia («pagarle», «una vida le debe», «dándole otra vida») que aprisionaba la pareja desde su primer encuentro, y constituía un obstáculo al impulso vital que la mueve a encararse con el destino superior que la espera.

Sin embargo, apenas disuelto este encierro surge otro, latente también desde su encuentro con Nino, en el momento en que éste la quiere violar: «Detente, / señor, que si agradecida / a tus honras y mercedes / me mostré, […] / cuando pienses / que son favores de amor, / más que me ilustran, me ofenden» (vv. 3059-3067). La defensa de su castidad frente al soberano funciona como un eco del juicio que Semíramis emitía, al principio de la obra, al relatar la violación de la que fue fruto:

SEMÍRAMIS Venus […]
hizo que hallarla pudiese [el pretendiente de una ninfa]
en el despoblado sitio
de este monte, donde, necio,
hizo el mérito delito.

Bajo género de amor
debe de ser en los ritos
suyos —que yo hasta ahora ignoro—
la violencia, si imagino
que no quiso como noble
quien como tirano quiso;
pues no es victoria del alma
aquélla que yo consigo
sin la voluntad de quien
no me la dé por sí mismo.
De esta especie de bastardo
amor, de amor mal nacido,
fui concepto. […]
(I, I, vv. 811 y 817-833)

La condena de la violación original, en el primer acto, insistía en su carácter vil: «bajo género de amor» (v. 821); «no quiso como noble / quien como tirano quiso» (vv. 825-826) mientras su condición aristocrática de descendiente de ninfa le hacía estimar una «victoria del alma» (v. 827)[28]. En una perspectiva semejante, ya había afirmado y valorado su castidad Semíramis ante Menón y el mismo Nino, cuando éste último quería indagar en la índole de su relación con Menón[29].

[28] Ver Gilbert, 2014, en prensa.

[29] Véase *La hija del aire, parte I,* A. II, vv. 2030-2047 : «SEMÍRAMIS- Eso he de decirlo yo, / que a mi decoro, a mi fama, / a mi altivez, mi soberbia, / mi ambición y mi arrogancia / conviene que sepan todos / que antes de ver que me llama / Menón su esposa, no tuvo / de mí más que confianza / de que, en siéndolo, sería / suya; pues aunque me saca / su valor de una prisión / de esas rústicas montañas; / aunque en su poder me tuvo, / él sabe de mi constancia / que no

La repugnancia de Semíramis ante el acoso del rey, que transparece en su rechazo de «las prisiones de amor» (v. 3087) con las que la amenaza Nino, no es sino una nueva demostración de un valor que estriba en la conservación de su honor (v. 3087), y la reivindicación de lo que se le debe a través de la denuncia de un comportamiento innoble:

> NINO Yo te adoro.
> SEMÍRAMIS Tú me agravias.
> NINO Yo te estimo.
> SEMÍRAMIS Tú me ofendes.
> NINO Vencerate mi porfía.
> SEMÍRAMIS Sabrá mi honor defenderme.
> (I, III, vv. 3086-3091)

Carácter innoble del asalto que se confirma en los versos siguientes cuando, al ver la daga que saca Semíramis para darse la muerte en vez de someterse, el rey se acobarda y pide su clemencia[30]. La respuesta de la mujer agraviada evidencia la falta de valor del soberano: «¿Qué te acobardas, qué temes […]?» (vv. 3105), haciendo patente la superioridad

me debió jamás / más que sola la esperanza, / hasta que ya como esposo / la mano le doy».

[30] El rey don Pedro de *El médico de su honra* padece un ataque de pánico similar, acto III, vv. 2283-2294: REY «¡Válgame el cielo! ¿Qué es esto? / ¡Ah, qué aprehensión insufrible! / Bañado me vi en mi sangre; / muerto estuve. ¿Qué infelice / imaginación me cerca, / que con espantos horribles / y con helados temores / el pecho y el alma oprime? / Ruego a Dios que estos principios / no lleguen a tales fines, / que con diluvios de sangre / el mundo se escandalice».

de su sangre noble, aunque bastarda, sobre la figura degradada[31] de un rey que ya anticipa el personaje lastimoso de su heredero Ninias, presente en la segunda parte de la obra[32].

La inmediata aceptación de casarse con este «rey chico» («El ser tu esclava será / mis rayos y mis laureles», vv. 3136-3137) se constituye como la primera demostración de verdadera ambición de Semíramis: el *appetitum honoris* se hace aquí *inordinatum*, 'excesivo', en la medida en que, por primera vez desde el principio de la comedia, supera y traiciona los valores aristocráticos que hasta ahora le dieron a Semíramis su coherencia dramática. De hecho, por primera vez se rebaja a ser la obligada de un personaje cuyo valor se revela inferior al suyo y, olvidándose de lo que se debe a sí misma, favorece el placer que los homenajes de un estatuto real le proporcionan en detrimento de la conservación de su aspiración aristocrática. El problema no radica en la efectivi-

31 Véase, a propósito de Nino, la justa observación de Carreño, 2009: 62: «Los motivos personales (los celos, la venganza, el rencor) obnubilan la razón y suplantan las preocupaciones por el buen gobierno».

32 Véase Carreño, 2009: 69: «La abulia política del enamoradizo Ninías lo asocia con la dejadez de su padre, el difunto rey Nino quien, tras enamorarse de Semíramis, se desatendió del gobierno. Así describe tal situación Semíramis: «cuando Marte dormía / en el regazo de Venus, / velaba yo en cómo hacer / más dilatado el Imperio» (vv. 355-358). Ambas actitudes, pues, la de Nino y la de su hijo Niniás, contrastan con el espíritu viril y guerrero de Semíramis». Véase también Campbell, 2014: 90.

dad de su castidad[33], ni en el arribismo[34], ni en la trascendental o casi demoníaca energía[35] de Semíramis, como lo afirman la mayoría de los críticos, sino mucho más sencillamente, en la ruptura dramática de su caracterización heroica. Dicha ruptura responde de manera especular a la insuficiencia de una figura real contraria a las exigencias dramáticas de representación del poder ideal, y la trayectoria hasta ahora heroica de la futura reina padece a partir de este momento una inflexión ominosa. Al descontrol de un monarca que se deja vencer por sus pasiones —comportamiento tiránico con

[33] Véase Edwards, 1970: xliii: «And finally we observe Semíramis rejecting Nino's amorous advances, feigning chastity to make sure that he will make her his Queen. The final move in game is made as Semíramis, so beautiful yet so frigid, coolly exchanges her virginity for power».

[34] Hernández Araico, 1985: 37: «Al terminar la *Primera parte*, logra subir al trono como esposa del rey mientras Menón cae al nadir de la fortuna —física y socialmente destruido a consecuencia de su amor por ella. Paradójicamente, la protagonista ha conseguido afirmar su personalidad de amazona enemiga de los hombres por medio de estratagemas mujeriles».

[35] Véase Regalado, 1995: I, 890: «El dramaturgo dotó a Semíramis de una poderosísima personalidad transcendental privándola de la personalidad moral, siendo el carácter de este personaje, desde una perspectiva cercana al Romanticismo, ejemplificación de un temple de ánimo sublime divorciado de toda finalidad moral. Friedrich Schiller distinguió entre un temple de ánimo moral y otro estético, el primero determinado por el deber, el respeto a la ley (en el sentido kantiano) y el segundo solo por la voluntad. En la disposición moral fundada en el respeto a la ley actúa un imperativo categórico independiente del sentimiento y el deseo. La disposición «estética» disociada del deber sobrepasa los límites impuestos por la naturaleza y la moral».

su privado, deseo sexual descontrolado y miedo indigno a la muerte— responde, en Semíramis, el exceso de su deseo de honor, del que el mismo Nino se hace eco: «Verá el mundo en tus aplausos / cuánto a los dioses les debes» (vv. 3138-3139).

Pero hay más: el inmediato comentario sarcástico, en aparte, de Semíramis, revela otra dimensión del personaje: «Yo haré, si llego a reinar, / que el mundo mi nombre tiemble» (vv. 3142-3143). Parece ser que el reinar, si se fundamenta en excesivo apetito de honores, ya no funcione como consagración merecida de la nobleza a través del natural ejercicio del poder, y acompañada de la «voluntad» (v. 829) o amor de los súbditos[36], sino como tiranía, o sea terror indigno de un héroe aristocrático. La vileza común entre tiranía amorosa y tiranía política venía enunciada ya desde los primeros versos de la primera parte por Semíramis, cuando condenaba las circunstancias de la violación de su madre[37]: «no quiso

[36] Véase Gilbert, 2011, para la reinterpretación de la escena apertural de la jornada primera en que Semíramis en su gruta reacciona a unas expresiones de «amor» consecutivas a la victoria de Nino, y que no son sino el homenaje del pueblo a su soberano victorioso, y no tienen relación ninguna con el amor «erótico» que Venus insuflaría en la protagonista para contrarrestar el ardor guerrero que le proporciona Diana, según Ruiz Ramón.

[37] Véase Carreño, 2009: 53: «Semíramis es también una figura compuesta de violentas fuerzas contrarias. Es fruto del encuentro entre una ninfa de Diana y un fiel adorador de Venus, que la viola. Agrupa las características propias de su herencia divina y violenta.

como noble / quien como tirano[38] quiso» (vv. 825-826). El malévolo proyecto, emitido en futuro hipotético («haré… si»), anticipa no sólo la coronación de Semíramis como esposa de Nino o «reina del sol» (v. 3265) y futura «reina del Oriente» (v. 3266) poco antes del final de la jornada tercera[39], sino también la degeneración de su poder real en tiranía, como lo confirma la profecía de Menón[40]. Pero esta sólo se plasmará en la segunda parte de la comedia[41].

Su gallardía, crueldad y gusto por la venganza, la asocian con la severa diosa de la caza y con Venus, la seductora diosa del amor». Aunque sea indudable la «herencia divina y violenta», esta oposición radica en la mezcla de origen divino y humano, mientras que la oposición que enfrenta a Diana con Venus es de índole exclusivamente divina. De ahí la importancia superior del conflicto generado por la primera oposición, constitutiva de Semíramis. Véase Gilbert, 2013.

[38] Véase Hermenegildo, 1983, y 2002.

[39] Véase Parte I, J III, vv. 3260-3266 : «*Dentro*» «Voces- La gran Semíramis bella / reina del oriente, ¡viva!» «*Descúbrese un trono, y en él sentados Nino, Semíramis […]*» «Nino- ¡Viva! Y de aqueste eminente / laurel ciña su arrebol, / dividido de mi frente; / Y pues es reina del sol, / reina será del oriente».

[40] Véase Parte I, J. III, vv. 3287-3303.

[41] Véase Carreño, 2009: 62: «La *Segunda parte* de *La hija del aire* dramatiza temas y motivos ya presentes en la *Primera parte*, tales como la ambición desmedida, el riesgo que supone atenerse a la voluble fortuna, los límites del destino y de la libertad e introduce, a la vez, una nueva serie de estructuras dramáticas que también ofrecen claras lecciones sobre el recto ejercicio del poder. Dicha función didáctica se consigue a través de la representación dramática de dos comportamientos de orden ético y político que, llevados

Recapitulando. En esta trayectoria de la protagonista desde un noble y legítimo deseo de homenaje hasta una pasión excesiva del poder y de los honores que se le asocian, el primero de los mecanismos dramáticos identificados es el aparente sobrevalorar de las promesas de su «imaginación», frente a una realidad siempre insuficiente. Pero ya vimos que dicha «imaginación» en realidad no refleja sino la intima convicción de una vocación —o ambición— heroica, impulso vital hacia un destino cuya superioridad conoce: por el valor de su sangre, y por la confirmación del oráculo revelado por Tiresias.

El segundo mecanismo dramático, subrayado también por Carreño, es la degradación repetida de las figuras emblemáticas del poder que rodean a Semíramis a lo largo de la primera parte: Menón primero, quien, después de imponer a tan varonil mujer un estancamiento frustrante de su realización heroica, se ve desposeído tanto de su amada como de su posición prestigiosa de privado, y finalmente de sus ojos. Nino, en un segundo momento[42], quien no se muestra a la

a un grado extremo, acarrean graves consecuencias para los personajes que los encarnan: la tiránica reina Semíramis y el abúlico príncipe Ninias».

[42] Véase Carreño, 2009: 61: «El deterioro ético, moral y político de Nino, es gradual. De rey justo y valeroso, lleno de fama y honor, que vela constantemente por la seguridad y la gloria de su pueblo, viene a ser, tras conocer a Semíramis, distraído e irresponsable. La decisión de seguir su impulso amoroso en lugar de «vencerse», tal

altura de su función real no sólo por codiciar a la amada de su general, sino por querer violarla, por perder de modo ignominioso su compostura ante ella al temer repentinamente por su vida, y por, finalmente, orientar su política hacia la tiranía.

Ahora bien: José Javier Rodríguez Rodríguez, en un interesantísimo artículo sobre el papel de Lidoro en la comedia, lo caracteriza de la manera siguiente: «el comportamiento de Lidoro a lo largo de *La hija del aire* obedece, no tanto a un sentido cristiano-estoico de la moral, cuanto a una aguda conciencia del ser aristocrático y a un valor dispuesto al heroísmo para cumplir las obligaciones que le son inherentes»[43].

A partir de este análisis, centrado mayoritariamente en la actuación de Lidoro en la segunda parte de la obra, el crítico se interroga sobre la función del personaje así caracterizado, y llega a una conclusión, fundamentada en una previa observación de Edwards, según la cual «la figura del rey de Lidia entra en relación de contraste, tanto con Menón y Nino

y como se lo había requerido Menón (vv. 2142-2146), pone en riesgo al reino. Su afán por poseer a Semíramis le preocupa de tal manera que, inconscientemente, eleva a privado a un antiguo enemigo suyo —llega éste a la corte bajo la máscara de Arsidas— en detrimento de su más fiel vasallo y diestro general: Menón. Más aún, la lealtad de quien recibe dicho nombramiento, el rey Lidoro, pende de un hilo: del deseo que éste tiene de enamorar a la hermana del rey, la infanta Irene».

[43] Véase Rodríguez Rodríguez, 2002: 310.

en la primera parte, como con Semíramis, en la segunda»[44]. Y prosigue:

> Pero las consecuencias de la dejación de las responsabilidades aristocráticas trascienden el ámbito de la suerte individual y ocasionan un mal social. El fallo del rey y el valido abre paso a Semíramis. […] la ambigüedad de la reina de Babilonia se debe a la reunión insólita de dos atributos: el valor aristocrático y varonil, la condición de mujer carente de sangre noble.
>
> La aspiración heroica de este valor espurio alentada por el desistimiento decepcionante de Menón y Nino, adoptará la forma de la usurpación (sexual, social, y política); conducirá a la falsificación del honor nobiliario, identificando abusivamente ser y reino (2ª, II, vv. 2166-2167) contra la explícita distinción y jerarquización establecida por Lidoro (2ª, I, vv. 164-165); culminará, a la postre, en su fútil tentativa con la inadmisible ecuación de fama e infamia (2ª, II, vv. 2200-2203), perversión reveladora de una condición advenediza.
>
> El personaje de Lidoro, en definitiva, ofrece una clave para la interpretación de la obra. La perfección con que encarna la axiología del heroísmo aristocrático pone en evidencia, por un lado, la insuficiencia del valor del rey Nino y su valido; por otro, en relación con Semíramis, el defecto de un brío disociado del espíritu aristocrático (y destinado, por ello, a la tiranía y a la nada). (Rodríguez Rodríguez, 2002: 313)[45]

[44] Véase Rodríguez Rodríguez, 2002: 311.

[45] Véase Rodríguez Rodríguez, 2002: 313. Por mi parte, disiento de las afirmaciones según las que Semíramis sería una mujer «carente de sangre noble», y «de condición advenediza».

Por mi parte, creo haber identificado la trayectoria de Semíramis como la de una protagonista que sí tiene sangre divina, por ser su madre una ninfa de Diana, y pese a la infamia de la violación de la que es fruto. Lo cual condiciona la elaboración de su trayectoria dramática, a lo largo de esta primera jornada, según los mismos criterios aristocráticos que Rodríguez Rodríguez reconoce en la configuración del personaje heroico de Lidoro.

Lo que no quita que, al final de esta primera parte, Semíramis pervierta estos criterios aristocráticos, orientándolos hacia un vil apetito de honores que se plasmará en tiranía en la segunda parte de la comedia. De ahí, para mí, que el personaje de Lidoro cobre su pleno alcance en esta segunda parte precisamente porque toma el relevo de la figura aristocrática encarnada por Semíramis en la primera parte, hasta el momento en que, al final de la tercera jornada, ella ya no consigue vencerse y deja que su apetito de honor se transforme, por excesivo, en pasión. O, dicho en los términos de Rodríguez Rodríguez, hasta que Semíramis empiece a demostrar, en este momento, y sólo en este momento, «el defecto de un brío disociado del espíritu aristocrático», disociación que se traduce por la incapacidad a «vencerse». Pero no me parece aceptable la generalización de Carreño, cuando evoca «la ineptitud de la futura reina de Asiria por controlar sus pasiones […] patente a lo largo del drama, si bien reco-

noce que el recto ejercicio de la razón libera al hombre de la esclavitud de sus instintos (vv. 969-974)»[46].

Concluyendo. Una vez claramente identificados los mecanismos dramáticos que producen la ruptura de la trayectoria heroica de Semíramis, queda abierta la interrogación sobre la lógica dramática que rige dichos mecanismos. ¿Según qué relación de causa a efecto, que sea dramática y no psicológica, puede hablar Rodríguez Rodríguez de «la aspiración heroica […] alentada por el desistimiento decepcionante de Menón y Nino»? ¿Cómo se justifica que la insuficiencia de los representantes del poder alimente la incapacidad de la heroína por vencerse a sí misma, mientras que al principio de la obra declaraba con firmeza:

> SEMÍRAMIS ¿Qué importa que mi ambición
> digan que ha de despeñarme
> del lugar más superior,
> si para vencerla a ella
> tengo entendimiento yo?
> (vv. 148-152)

¿Qué es lo que ciega o paraliza su entendimiento, impidiendo que la heroína domine sus pasiones, en el momento preciso en que está a punto de llegar al «lugar más superior» (v.

[46] Carreño, 2009: 55.

150), o sea a ser reina? A la zaga de Ruiz Ramón[47], Carreño busca una respuesta en la comparación entre la trayectoria del protagonista de *La vida es sueño* y la de *La hija del aire*: «La ausencia de una «conversión» similar a la de Segismundo en *La hija del aire* se debe a la diferencia de grado de poder que sujeta a ambos héroes: humano en el caso de Segismundo (Basilio), sobrehumano en el de Semíramis, determinado por la «voluntad de los dioses» (v. 89)»[48].

Y de hecho, en eco al oráculo inicial de Tiresias, la profecía de Menón y la tormenta que clausuran la tercera jornada reciben el siguiente comentario de la reina y de su esposo:

> SEMÍRAMIS De Venus y de Dïana
> las competencias comunes
> se vengan, pues cuanto ayuda
> Venus, Dïana destruye.
> NINO Pues no podrá; porque a mí
> no hay agüeros que me turben.
> Semíramis, a pesar
> de los portentos que influye

47 Véase Ruiz Ramón, 1987: 17-18 : «a esta violencia original del nacimiento van unidos el horóscopo y su lectura por un intérprete —mago o astrólogo— […] a quien corresponde la decisión o la responsabilidad de encerrar y aislar del mundo a la heroína o al héroe apenas nacen, como prevención y remedio de la violencia de que son portadores. Decisión que, al negar la libertad del recién nacido, está fundada en un acto implícito de violencia que, fatalmente, producirá nueva violencia».

48 Carreño, 2009: 52.

tu vida, tu esposo soy.
SEMÍRAMIS Yo tu esposa, aunque procure
Diana con estos asombros
quitar a mi fama el lustre.
(I, AIII, vv. 3328-3339).

Quedan bien claras las encontradas influencias de las fuerzas divinas en el destino de la futura reina del Oriente, influencias contra las que chocan la voluntad y el entendimiento del propio personaje. Pero, a pesar del irreverente anuncio final del gracioso al público («Ya ven que esta loca / queda hecha reina», vv. 3942-3943) que anticipa la caída y muerte de la reina en la segunda parte, no se verá «despeñada» la reina de Oriente sino algunos veinte años después, que es cuando se abre la primera jornada de la segunda parte, y harán falta tres actos para que muera. Lo cual deja presagiar que su ejercicio del poder no será inmediatamente «loco», o sea tiránico. Así como en el caso de su evolución hacia un deseo de honor excesivo, unos mecanismos dramáticos de ruptura en la trayectoria dramática heroica de esta mujer varonil regirán la degradación progresiva de su monarquía. El análisis de tal proceso de deterioro, y su puesta en relación con los mecanismos analizados en la primera parte, podrían ayudarnos a ahondar en la lógica dramática global de la obra. Algunos estudiosos ya se dedican a este enfoque, e intentaremos prolongar el debate en el marco de otro artículo[49].

[49] A pesar de un título lleno de promesas («Primera y segunda par-

OBRAS CITADAS

BRAVO, Frédéric, «*La hija del aire*, méta-drame d'un personnage vide», *Littéralité* I, 1989, págs. 23-49.

CAAMAÑO ROJO, María J., «Teatro y sociedad: sobre la madre en la comedia calderoniana», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón* (Heidelberg, 24-28 de julio de 2005), ed. de Manfred Tietz, Gero Arnscheidt, Stuttgart, Steiner (Archivum Calderonianum 11), 2008, págs. 129-144.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El médico de su honra*, ed. de D. W. Cruickshank, Madrid, Castalia, (Clásicos Castalia, 112), 1989.

te de «La hija del aire»: significación y coherencia interna», la muy documentada ponencia de Güntert, 2010: 7, a mi parecer, no proporciona un esquema convincente de la lógica que rige la obra en su conjunto (lo que, de paso, podría resolver la cuestión de la autoría de las dos partes): «dada la innegable diversidad de las dos partes, mi intención es destacar lo específico de cada drama para comprobar si sus núcleos temáticos, por distintos que parezcan, se corresponden en un nivel semántico más profundo. Se tratará, por tanto, de descubrir una coherencia compleja que no sea la simple relación de continuidad entre ambas partes. Llevaré a cabo, con este propósito, un análisis estructural de ambos dramas, un estudio comparativo de sendas *mises en abyme* y un examen de los elementos figurativos. Si conseguimos definir el tipo de coherencia que subyace a ambas partes, la sospecha de que la *Segunda parte* sea creación de otro autor acaso se aleje definitivamente.

CAMPBELL, Ysla, «La violencia trágica en *La hija del aire*», XVI Congreso Anglogermano sobre Calderón, en *Calderón y la Violencia* (Utrecht y Amsterdam, 18-22 de julio de 2011), ed. de Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2014, págs. 93-92.

CARREÑO RODRÍGUEZ, Antonio, «Libertad, destino y poder en *La hija del aire* de Calderón», *Anuario calderoniano*, 2*,* 2009, págs. 51-73.

CHIAPPINI, G., «Estética, retórica y técnicas de la pintura verbal: el «retrato» de *La hija del aire* de Calderón», en *Philologica*, *homenaje al Profesor Ricardo Senabre*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, págs. 129-147.

CRUICKSHANK, Don W., «The Second Part of *La hija del aire*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, 1984, págs. 286-294.

—, «The significance of Fortuna in Calderón's *La hija del aire*», en *«Never Ending Adventure»: Studies in Medieval and Early Modern Spanish Literature in Honor of Peter N. Dunn*, ed. de Edward H. Friedman y Harlan Sturm, Newark, Juan de la Cuesta, 2002, págs. 351-376.

EDWARDS, Gwyneth, ed., Pedro Calderón de la Barca, *La hija del aire*, London, Tamesis, 1970.

FISHER, S., «The Psycological Stages of Feminine Development in *La hija del aire*: a Jungian Point of View», *Bulletin of the Comediantes*, 34, 1982, págs. 137-158.

FROLDI, Rinaldo, «La gran comedia de *La hija del aire*», en *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos*. *XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, *Florencia, 10-14 de julio de 2002,* ed. de Manfred Tietz, Stuttgart, Steiner, *Archivum Calderonianum*, 2003, págs. 145-161.

GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire Latin-Français,* Paris, Hachette, 2000.

GILBERT, Françoise, «Para un reexamen de la noción de ambición en la primera parte de *La hija del aire* de Calderón (1653)», en *Simposio internacional: Calderón en un nuevo milenio*, *Chicago, 14-15 de mayo 2011*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2011, págs. 305-331.

—, «La violencia en *La hija del aire* (1653): otra lectura del personaje de Semíramis», en XVI Congreso Anglogermano sobre Calderón, *Calderón y la Violencia (Utrecht y Amsterdam, 18-22 de julio de 2011)*, ed. de Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2014, págs. 251-266.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1994.

GÜNTERT, Gerard, «Primera y segunda parte de «La hija del aire»: significación y coherencia interna», en *Teatro y Siglo de Oro: homenaje a Maria Grazia Profeti*, ed. de

J. G. Maestro, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, págs. 177-200.

HERMENEGILDO, Alfredo, «La responsabilidad del tirano: Virués y Calderón frente a la leyenda de Semíramis», en *El tirano en escena*. *Tragedias del siglo XVI*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «Texto y espectáculo en *La hija del aire*. Escenificación triangular de un metadrama trágico», *Segismundo*, 17, 1983, págs. 27-35.

—, «La Semíramis calderoniana como compendio de estereotipos femeninos», *Iberomania*, 22, 1985, págs. 29-39.

HESSE, Everett W., «Los dos retratos de Semíramis», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Raymond R. McCurdy*, Madrid, Cátedra, 1983, págs. 151-157.

—, «Calderon's Semiramis: Myth of the Phallic Woman», *Bulletin of the Comediantes,* 38.2, 1986, págs. 209-218.

LIPMANN, S. H., «The Duality and Delusion of Calderón's Semíramis», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 1982, págs. 42-57.

MCKENDRICK, M., *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.

QUINTERO, María Cristina, «Gender, Tyranny, and the Performance of Power in *La hija del aire*», *Bulletin of the Comediantes,* 53.1, 2001, págs. 155-178.

REGALADO, Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier, «El papel de Lidoro en *La hija del aire*», en *Calderón 2000*. *Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. de Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. II, págs. 305-313.

ROGERS, Daniel de W., «"¡Cielos! ¿Quién en Ninias habla?" Mother-Son Impersonation in *La hija del aire*», *Bulletin of the Comediantes*, 20, 1968, págs. 1-4.

—, «La imaginación de Semíramis», en *Hacia Calderón*. *II Coloquio anglogermano*, Berlin, W. de Gruyter, 1973, págs. 171-179.

RUIZ RAMÓN, Francisco, ed., Calderón de la Barca, *La hija del aire*, Madrid, Cátedra, 1987.

SANTIESTEBAN OLIVA, Héctor, «Paralelismos monstruosos calderonianos. Segismundo, Semíramis, Aquiles; monstruos de *La vida es sueño, La hija del aire, El monstruo de los jardines*», en *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, el Colegio de México; [S.l.], Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 2003, págs. 307-315.

VITSE, Marc, «La descripción de Lisboa en *El burlador de Sevilla*», *Criticón* 2, 1978, págs. 21-41.

—, «El teatro en el siglo XVII», en *Historia del teatro en España*, dirig. por J. Mª. Díez Borque, Madrid, Taurus, 1983, vol. I, págs. 473-706.

—, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.

—, *Segismundo et Serafina*, Toulouse, PUM (Anejos de *Criticón*, 12), 1999 (1ª. ed., 1980).

WEIMER, Christopher, «Tiresias y lo trágico en *La hija del aire*», en *Hacia la Tragedia aúrea: lecturas para un nuevo milenio*, ed. de Frederick A. de Armas, Luciano García Lorenzo, Enrique García Santo-Tomás, Madrid-Iberoamericana, Frankfurt-Vervuert, 2008, págs. 397-405.

DEL RITMO Y SU POSIBLE INCIDENCIA EN LA POESÍA ÁUREA: ESTUDIO DE DOS ROMANCES DE LUIS DE GÓNGORA[1]

ANTONIO RIVAS BONILLA

DICKINSON COLLEGE

rivasa@dickinson.edu

Enviado: 10/102016
Aceptado: 10/11/2016

RESUMEN: Comparado con otras áreas de la poesía española, el ritmo ha sido una cuestión por lo general poco atendida por la crítica. En este estudio, por el contrario, tratamos de discernir la influencia de este aspecto en la composición del poema en el contexto de dos romances gongorinos. Para lograrlo, se revisan los diferentes acercamientos al ritmo en la poesía española en general, para lo cual es fundamental el estudio de los acentos antírritmicos, esto es, aquellas sílabas cuya tonicidad rompe el patrón usual en cláusulas binarias o ternarias. En este ensayo hemos comparado el comportamiento del ritmo de dos romances de Góngora de cercana datación pero de estilo y temática completamente distinta (un romance morisco y un romance burlesco). Los diferentes pautas que siguen uno y otro poema muestran la posible incidencia del ritmo en el marco de la composición y sugieren la posibilidad de ampliar este estudio.

[1] Este trabajo se enmarca en el proyecto del Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS), *El ritmo del verso en la poesía del Siglo de Oro: los romances de Lope de Vega y Luis de Góngora*, Instituto de Lenguas y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Neuchâtel (100015156044).

PALABRAS CLAVE: ritmo; acento antirrítmico; romance; Góngora; romance burlesco; romance morisco.

ABSTRACT: Compared to other areas of Spanish Poetry, rhythm has received less scholarly attention. Conversely, this study tries to ascertain the influence of this aspect in the production of poems in the context of two *romances* by Luis de Góngora. This article reviews the different approaches regarding the rhythm in Spanish Poetry, for which is key the study of the antirrythmycal stresses, i.e., those stresses that break the usual two and three-syllable clauses. The two romances correspond to the same time period of Góngora's production, while they differ in subject-matter and style (*burlesco* and *morisco*). The contrasts found in the use of rhythm suggest that this study could be extended to other compositions and to further research.

KEYWORDS: rhythm; antirrhythmical stress; romance; Góngora; romance burlesco; romance morisco.

0. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se pretende estudiar un aspecto poético en general desatendido por la crítica literaria dedicada a la poesía áurea: el ritmo. En efecto, esta cuestión, que aquí entendemos como la distribución de los acentos en el verso, no ha suscitado hasta el momento una atención sustancial, ni siquiera por parte de los especialistas en métrica española. En general, el ritmo no se considera un factor para el estilo y evolución de los autores. Por otra parte, tampoco se han ponderado en detalle las funciones que puede desempeñar dentro de una determinada composición. Por esta razón, es-

casean las indagaciones acerca de la posible correspondencia entre los patrones rítmicos y los subgéneros poéticos y los estilos, o la posible correlación entre la distribución acentual y las figuras retóricas[2]. Así, la finalidad de este trabajo es, precisamente, indagar en las hipotéticas funciones del ritmo. A través de un caso concreto se intentará observar la correspondencia con otros efectos o elementos estructurales y, por tanto, con el diseño general de la composición, lo que debería conducirnos a reflexionar sobre la correlación entre estilo y ritmo. Para ello, consideramos esencialmente las desviaciones del patrón acentual establecido por el metro seleccionado para este trabajo. Nos limitaremos a la comparación y estudio de dos romances de don Luis de Góngora fechados en 1589 y 1590, respectivamente.

A la poesía de Góngora se le atribuye un ritmo distintivo. Por ejemplo, ya Saavedra Molina (1945: 173) subraya que el ritmo gongorino, al igual que el de Calderón, proporciona notables «efectos de armonía», «gracias a la variedad y capricho de sus combinaciones». Antonio Carreira (2009: 17), por su parte, señala la inexistencia en Góngora de versos mal acentuados y apunta un fenómeno sumamente interesante: la eufonía (y, por lo tanto, entendemos que también ritmo) como

[2] Una notable excepción es el trabajo de Rosa María Aradra Sánchez, que presenta las interrelaciones entre retórica y métrica a través de un recorrido por la obra de los principales tratadistas del verso y del discurso persuasivo (Aradra, 2009).

forma de compensar la extrañeza que produce la sintaxis en la obra del cordobés.

Otro aspecto de interés para esta cuestión es la evolución del romance durante los Siglos de Oro, sobre la que da cumplida cuenta Pedro Ruiz Pérez, quien apunta que

> …rompió con la identidad de amante y poeta, destacando el componente de ficción en la expresión sentimental, con la separación entre la voz poética y el protagonista de la acción, además de introducir un factor de variedad a partir de la multiplicidad de personajes o máscaras poéticas; en su marco de narratividad cobra mayor peso la circunstancia y la descripción del mundo objetivo en torno al personaje, a partir de tópicos conocidos (*locus amoenus*) o una geografía orientalizante de aire exótico. El cauce del octosílabo y la generalizada articulación en cuartetas actúa en el plano del lenguaje poético, acomodándolo a nuevos ritmos e introduciendo una sintaxis más nerviosa y directa, con una nueva relación entre sustantivos, adjetivos y verbos, más propia de la acción que de la introspección. (Ruiz Pérez, 2010: 221-222)

Se observa, pues, una modificación sustancial del género con implicaciones en la configuración enunciativa, la selección temática y espacial, y con el abandono general de la fuerte articulación rítmica de la poesía de cancionero (entendemos que Ruiz Pérez se refiere aquí a la distribución de los acentos).

Ruiz Pérez apunta, además, una característica de alcance general, a saber: una cierta correlación entre metro, género y estilo en el cultivo de la poesía por parte de la generación que empieza a escribir hacia 1580. Lo que, prosigue,

conllevaría una recuperación de la especialización para los metros («orientaciones estilísticas o genéricas en el sentido de la época»), sin que, no obstante, ello represente una diferenciación tajante entre las formas.

Por otro lado, la encrucijada de los estilos y el sistema métrico hace tanto más interesante el examen del ritmo en el romance gongorino, pues, si seguimos a Ruiz Pérez (2010: 229), uno de los elementos distintivos del Góngora maduro se encuentra en el romance: «la superación del decoro estilístico», propio del género, aspecto que, a su juicio, se revelaría ya en algunas de sus primeras composiciones; en concreto las dedicadas a los ríos, de 1588 y 1603 respectivamente, así como la composición «En los pinares del Júcar», también de 1603, donde examinaría el motivo de las serranas.

Por nuestra parte, como hemos apuntado más arriba, nos limitaremos a comparar dos composiciones muy cercanas en el tiempo pero del todo desemejantes en estilo. Así, por un lado, hemos seleccionado el romance «Arrojóse el mancebito» y, por el otro, «Famosos son en las armas». Se trata, insisto, de dos romances muy distintos tanto en temática como en estilo. El primero retoma la historia de los «mal logrados Hero y Leandro» con un estilo decididamente burlesco, lo cual, de hecho, constituye un hito en la poesía del cordobés. El segundo pertenece a la materia morisca, y en él domina un estilo impecablemente heroico donde no se transgrede el decoro. Así, este careo podría revelar la imbricación

del esquema rítmico y el tono del poema. En segundo lugar, abriría una vía para plantear otra cuestión, en este caso relacionada con la evolución de la poesía. Es decir, si la renovación poética afecta el tratamiento del ritmo, del mismo modo que toca otros parámetros del romancero. No obstante, debemos advertir de nuevo sobre la parquedad de nuestras conclusiones. En primer lugar, como ya hemos apuntado más arriba, por la exigüidad del corpus. Y, en segundo lugar, porque, como veremos, en esta pequeña muestra la presencia de un ritmo distintivo o marcado para lo burlesco no equivale a asignar un patrón acentual para un estilo, sino simplemente a la «activación» del componente rítmico del poema con un efecto de énfasis.

1. METODOLOGÍA: PRINCIPIOS DE ANÁLISIS DEL RITMO

Como es sabido, el estudio del ritmo, entendido como distribución de los acentos a lo largo del verso, tiene su origen en la nomenclatura clásica que dividía las sílabas en largas y cortas de acuerdo con el patrón de cantidad. La adaptación al español, emprendida, por ejemplo, por Andrés Bello, ajusta los criterios de cantidad a los de tonicidad, siendo las sílabas fuertes las demarcadoras del ritmo, que se establecería en compases ternarios o binarios (Bello, 1955)[3]. Otros

[3] En su estudio sobre la evolución de la teoría métrica en el Siglo de Oro, Emiliano Díez Echarri recupera la figura de Gonzalo Correas uno de los primeros en reparar en la importancia del acento para el

acercamientos se han propuesto posteriormente, en algunos casos basándose en el modelo de Bello —o conservando su terminología (Saavedra Molina, 1945: 71)—, en otros postulando una metodología alternativa (como Tomás Navarro Tomás [1974]).

Entre las más recientes aproximaciones al fenómeno del ritmo, se encuentran los estudios de Domínguez Caparrós (2000 y 2005), en cuyo modelo vamos a basar nuestro trabajo. Este teórico conserva como fundamento del ritmo la distribución de los acentos en el verso, es decir, la alternancia entre sílabas acentuadas y no acentuadas, así como su agrupación en ritmos binarios (trocaicos, yámbicos), ternarios (dactílicos, anfibráquicos y anapésticos) o mixtos (combinación de cláusulas ternarias y binarias). Otro elemento fundamental de este esquema es la distinción entre el acento métrico y el prosódico. Este último corresponde a las sílabas fuertes de acuerdo con la pronunciación convencional, mientras que el primero marcaría la regularidad de los apoyos observables en los raros casos de desplazamiento acentual (diástole y sístole) (Domínguez Caparrós, 2005: 29), esto es, cuando un patrón rítmico dado por el poema impone la pérdida u obtención de tonicidad de una sílaba.

Dichos patrones rítmicos consisten en la recurrencia de una determinada distribución acentual, lo que originaría

metro en español y en distinguir entre acento rítmico y acento prosódico (Díez Echarri, 1970: 86).

una «inercia rítmica», es decir, la percepción por parte del lector de un ritmo particular durante la lectura gracias a un determinado esquema acentual (el lector quedaría condicionado por tal esquema y podría prever la posición de los acentos en su recitado o lectura) (Domínguez Caparrós, 2000: 33).

Una última distinción clasifica la función de los acentos en tres tipos: rítmicos, extrarrítmicos o antirrítmicos. Como su propio nombre indica, el acento rítmico se corresponde con las cláusulas determinadas en el verso; por ejemplo, si se trata de un octosílabo con ritmo binario trocaico, en las sílabas impares (siendo obligatoria únicamente la séptima). Por el contrario, un acento antirrítmico no respetaría tal patrón, pues se considera como tal aquel apoyo que se sitúa antes o después de otro rítmico (en el ejemplo anterior podría tratase de la cuarta o de la sexta sílaba); mientras que el extrarrítmico sería un acento colocado en una posición no inmediata respecto de los puntos de apoyo estipulados por las cláusulas. Ahora bien, precisamente, son estos dos últimos tipos de acento los que, con su presencia, marcarían el ritmo distintivo de un poema:

> En el verso concreto todos los acentos contribuyen a la constitución de su ritmo, que es lo individual, lo particular de ese verso —frente al metro, esquema que comparte con los demás de su misma clase—; y precisamente los acentos no exigidos son los que más

> pueden contribuir al aire rítmico particular de un verso concreto. (Domínguez Caparrós, 2000: 35)[4]

La detección de los acentos extrarrítmicos y antirrítmicos sería tarea fácil si las composiciones poéticas adoptaran un mismo patrón rítmico para todos sus versos, pero esta regularidad se observa en muy pocos casos. En realidad, predomina la combinación de distintos tipos (mixtos, trocaicos, dactílicos…) dentro de un mismo poema. Esta naturaleza «polirrítmica» complica la clasificación de los acentos, puesto que, al no establecerse un modelo acentual claro, un mismo verso puede interpretarse de diversos modos, por ejemplo: un octosílabo con acento en segunda, quinta y séptima sílabas, podría segmentarse en cuatro pies trocaicos, con acento extrarrítmico en la segunda, o bien interpretarse como un verso mixto formado por pies trocaicos con acentos en sílabas impares y un pie con un acento en sílaba par.

Dado que nuestro objeto de estudio es el romance, debemos reparar en el comportamiento del octosílabo por lo que al ritmo se refiere, el cual muestra, precisamente, la naturaleza polirrítmica de los poemas en español y la consiguiente dificultad para determinar la función de algunos acentos en

[4] Algo similar apunta Saavedra Molina en sus reparos a Bello: «Cuando aferrado a su sistema de ritmos trocaicos, yámbicos, etc., les niega valor rítmico a todos los acentos que no calzan con tal acentuación, se aparta, evidentemente, de la realidad. En el residuo de acentos despreciados por Bello, unos son rítmicos y otros no; algunos forman cadencias que él no consideró y otros son simplemente lógicos, ajenos al ritmo y al metro. Y es lo que importa precisar» (Saavedra Molina, 1945: 87).

versos específicos (Domínguez Caparrós, 2005: 38). Y es que las composiciones octosilábicas suelen combinar más de un tipo de cláusula, manifestándose en ritmos pares e impares y en pies binarios o ternarios. En definitiva, el ritmo interior del octosílabo es flexible y no tiene carácter obligatorio (salvo por lo que respecta al acento en la penúltima sílaba). Así, concluye Domínguez Caparrós (2000: 51), el ritmo debe entenderse como «fruto de una elección estilística del autor, no de una exigencia del *modelo de verso*, y tendrá, pues, una función expresiva y constitutiva del verso»[5]. Por esta razón, Domínguez Caparrós propone, en estos casos, hablar de *confluencia*, *choque* o *acumulación de acentos*, sin calificar a

[5] Véase también el rotundo juicio de Saavedra Molina en su respuesta a Benot de la Barra: «*Jamás* se ha versificado sistemáticamente por pies métricos en español. Se trata de un hecho. Ud. Afirma que *siempre*… En la plenitud de mi derecho, exijo que Ud. me entresaque de todo el Romancero un solo romance… en que sistemáticamente se vea la factura trocaica; es decir: en que jamás ni nunca existan acentos en las sílabas pares… Jamás se han hecho composiciones cuyos versos *todos*… resulten formados por la repetición de un solo elemento rítmico, bisílabo o trisílabo…Yo no pude encontrar en el estudio de ningún verso de los comunes de la métrica española, ley ninguna rítmica perfecta y absoluta, porque los versos corrientes no tienen ritmo: cada uno posee solo una factura especial en sus últimas sílabas: inacentuada – acentuada – inacentuada, que, cuando viene otro verso de la misma factura, y luego otro, y otro después es suficiente para que todos ritmen entre sí; es decir, constituyan el ritmo de las series» (Saavedra Molina, 1945: 76).

ninguno específicamente de *antirrítmico*[6]. Por otra parte, es evidente que estos contextos de acumulación son fundamentales a la hora de valorar el ritmo del poema, pues, en principio, señalarían un momento especial de la composición que podría estar en correlación con otros elementos (narrativos, retóricos, etc.).

Debemos mencionar también el tratado sobre el octosílabo de Saavedra Molina (1945), quien a través de un minucioso estudio desmenuza todas las variedades acentuales del octosílabo a partir de un corpus de 2210 versos. Atendiendo a la distribución y al número de acentos establece una serie (no completa) de treinta posibilidades. No obstante, una reconsideración de sus datos lleva al estudioso chileno a sintetizar las variantes a partir de otro criterio, el de los vértices. En efecto, para Saavedra Molina el ritmo del verso gravita en el juego entre dos acentos, de los cuales uno es fijo, el que corresponde a la séptima sílaba, y otro, variable: «el hecho medular es la cadencia de dos vértices, el balanceo rítmico entre el vértice fijo y el vértice móvil» (Saavedra Molina, 1945: 107), siendo el verso acentuado en 3ª y 7ª el octosílabo por exce-

[6] «Los acentos *extrarrítmicos*: sólo serían tales en la versificación acentual, en la de cláusulas, o en los contextos de poemas o tipos de versos claramente definido como *mixto*» (Domínguez Caparrós, 2005: 143). De hecho, en el apéndice de la monografía de Domínguez Caparrós, encontramos el análisis de un romance gongorino, que confirma el comportamiento del ritmo, pues observa la característica indefinición del lugar del acento interior en el verso de arte menor, con su habitual combinación de versos con ritmo trocaico, dactílico o mixto.

lencia. El resto de acentos se consideran entonces como complementarios (secundarios, cuando son rítmicos, y accidentales cuando no lo son), y las cláusulas, una herramienta superflua. Por otra parte, y tal y como se comprueba gracias a los numerosos ejemplos que aduce, Saavedra afirma de manera contundente la heterogeneidad rítmica del octosílabo o, en la terminología de Domínguez Caparrós, su carácter polirrítmico. No obstante, este autor entiende que, detrás de esa heterogeneidad, se manifiesta cierta armonía, introduciendo una distinción interesante entre cadencia y ritmo: «mientras toda cadencia es un ritmo, cualquier ritmo no es una cadencia, y son éstas las que dan su sello al verso silábico» (Saavedra Molina, 1945: 138), lo que estribaría en el juego entre los dos vértices antes apuntado:

> El movimiento rítmico juega sobre esos dos vértices; y las sílabas, aunque contadas, y cabales en cada octosílabo, es decir, en cada uno de los grandes compases métricos, no son contadas ni dan números iguales en los pequeños compases rítmicos: dos en cada verso; los cuales danzan, retardándose cuando son de pocas sílabas, acelerándose cuando son de muchas, y buscando siempre una relativa equivalencia de tiempo, a fin de que las curvas del movimiento conserven distancias adecuadas para dar al oído la impresión de ritmo. Por consiguiente, los «números» capitales a que mi análisis conduce no son homogéneos, si bien son armónicos y bajo este aspecto equivalentes . (Saavedra Molina, 1945: 143)

Hacia el final de su tratado retoma el concepto de cadencia, que ahora define como «la armonía entre ciertas situaciones de fondo y los ritmos elegidos para expresarlas, al repetirlos o no». Estos comentarios, extremadamente sugerentes, pecan, a nuestro juicio, de cierta vaguedad o impresionismo, ya que se fía la tan traída armonía a juegos de repetición y variación, sin que se pueda observar en qué estriba la sorpresa o el capricho de la combinatoria rítmica[7].

En nuestro caso, hemos optado por aplicar el modelo sintetizado por Domínguez Caparrós atendiendo, fundamentalmente, a los fenómenos de confluencia y / o acumulación de acentos. Por lo tanto, tendremos en cuenta los acentos antirrítmicos (es decir, los que acompañan un acento marcado por las pautas rítmicas de un determinado verso), así co-

[7] Una propuesta posterior, a cargo de Tomás Navarro Tomás, ha ido más lejos en la caracterización de los ritmos. Este autor introduce una variante en la segmentación rítmica del verso, la *anacrusis*: las sílabas átonas previas al primer punto de apoyo, las cuales dejan de contabilizarse a efectos del análisis rítmico. Con ello, se limita el número de ritmos a tres: trocaico, dactílico y mixto. Por otra parte, Navarro Tomás se aventura a establecer algunas correspondencias entre las cadencias y sus efectos sobre la composición. Así, el trocaico, como forma más simétrica, produciría la ralentización del verso, dando lugar a un ritmo lento, equilibrado y suave. El dactílico, por el contrario, engendraría dinamismo, un efecto rápido y enérgico, resultado, a juicio de Navarro Tomás, de la falta de anacrusis, lo que, añade, le hace apto para el énfasis y el mandato. Por último, de las variedades mixtas señala su movimiento más flexible y su aptitud para introducir los giros del relato y el diálogo (Navarro Tomás, 1974: 71-72).

mo la presencia de acentos lógicos, cuya acumulación también consideraremos de posible función intensificadora. Por ello se requiere prestar especial atención tanto al número total de acentos como al de versos trocaicos plenos. A su vez, intentaremos detectar la repetición de patrones rítmicos a nivel macroestructural (estrofa, poema). Por último, se estudian las posibles correspondencias entre los pasajes relevantes desde el punto de vista rítmico con fenómenos de índole retórica o con secuencias significativas de la diégesis del romance.

2. POEMAS SELECCIONADOS

El romance «Arrojóse el mancebito» está fechado en 1589 y forma un díptico sobre el mito de Hero y Leandro junto a «Aunque entiendo poco griego», de 1610, del que, no obstante, sería su continuación narrativa. Por ello, según atestigua Antonio Carreira, en la mayoría de manuscritos este precede a aquel, porque, como se indica en el manuscrito Chacón, «Es este romance segunda parte del pasado. I aunque hizo D. Luis aquel tanto después, fue para que este se pudiesse continuar con él» (Carreira, 1998: 477).

El mismo estudioso documenta la fecundidad con la cual el mito de Hero y Leandro fue tratado en la literatura española, especialmente en el modo burlesco, del que participa el poema gongorino, e indica que salvo uno de los testimonios, todos los manuscritos e impresos de la época que

transmiten el romance lo consideran como burlesco (Góngora, 1998: 478).

La burla tiene como objeto los amores de Hero y Leandro y su trágico desenlace. Las fuentes fundamentales de este mito se encuentran, según Francisca Moya (1966: 5), en, por un lado, las epístolas XVII y XVIII de las *Heroidas* de Ovidio (elegíaca y sentimental, según Menéndez Pelayo [Moya, 1966: 10]), y, por el otro, en la versión en griego del poeta bizantino Museo (verosímilmente del siglo VI d.c.).

El poema de Ovidio habría sido traducido por Juan Rodríguez del Padrón en el *Bursario* para luego ser también vertido al castellano por Diego de Mexía (traducción empezada, de acuerdo con Menéndez Pelayo, hacia 1596) (Rivas Gil, 2005); mientras que el texto de Museo se habría transmitido, en primera instancia, a través de la versión que hiciera Juan Boscán (Moya, 1966; Carreño, 2002: 57)[8]. En todo caso, la popularidad de la leyenda de los malogrados amantes en el último cuarto del siglo XVI parece estar fuera de duda. Lo encontramos atestiguado, por ejemplo, en las palabras de Fernando de Herrera, quien, entre los nombrados comentarios que dedicara a Garcilaso, rehúsa volver a recordarla, pues «la istoria o fábula de Leandro y Hero es tan común que no hay para qué contarla» (Alatorre, 1975: 146), juicio que

[8] De acuerdo con Menéndez Pelayo, Museo sería el primer poeta griego impreso en España y el que más comúnmente se explicaba en clase (Cirot, 1931: 329).

comparte el traductor Diego Mexía, para el cual es «vulgar y muy trillada la historia de los amantes Leandro y Ero» (Mexía, 1884: 289). De hecho, encontramos versiones y ecos de la historia en numerosas composiciones de la época, como algunas de Garcilaso, Saa de Miranda o Gutierre de Cetina, o en las paráfrasis que de autores como Marcial o Estacio hicieran Fernando de Herrera o Juan de Arjona (Moya, 1966). No es de extrañar, por tanto, que cuando Góngora elabora el primero de sus romances dedicados a Hero y Leandro, la leyenda se haya convertido en un argumento ya muy manido, ideal, pues, para ser el objeto de la burla.

De acuerdo con Antonio Alatorre (1975), el poema gongorino de 1589 constituiría el primer romance burlesco que se compuso en España y, siempre según el mismo estudioso, «marcó una pauta en el tratamiento paródico y burlesco del mito de Hero y Leandro». Aunque algo aventurada, esta afirmación pone de manifiesto la repercusión que este poema pudo tener en la época y, en todo caso, se corresponde con la aparición de numerosas versiones burlescas del luctuoso destino de los amantes del Helesponto: Salas Barbadillo, Quevedo[9], Polo de Medina o Lope (Moya, 1966; Carreira, 1998). Incluso Mira de Amescua se habría inspirado en

[9] Remedio Morales Raya entiende, incluso, que el romance quevediano «Señor don Leandro» «pudo surgir no mucho después de que «Arrojóse el mancebito» y que fuese difundido por el *Romancero general* a partir de 1600, inspirado por dicho romance gongorino» (Morales Raya, 1994: 104).

esta leyenda para componer una comedia burlesca (Tortosa Linde, 1996).

La intención burlesca de Góngora en este poema es clara y sistemática: empieza con la designación degradante de Leandro como «mancebito», que no se abandonará en todo el romance. En efecto, la burla se comprueba, por ejemplo, en el tratamiento de los amantes, la descripción de su muerte trágica o en un motivo bien asentado dentro de las fuentes originales de la leyenda, la tempestad, descrita en términos escatológicos. El estilo «burlesco», «jocoso» o «heroico–cómico», notable en el léxico, rompe el decoro que le corresponde a esta materia en principio heroica, en un contraste entre asunto y léxico que produce, si se me permite el anacronismo, «una aguda y dolorosa disonancia muy emotiva y muy moderna» (Valle-Inclán, 1994: 49).

A efectos semánticos, Góngora rebaja el sentido trágico de la leyenda, degradando sistemáticamente el arrojo del amante, el anhelo de la amada y la grandeza de su muerte y de su suicidio final. Por otra parte, hay quien ha visto en esta despiadada burla a la que se somete la leyenda una lectura de orden metapoético. Esta es, al menos, la que encuentra Robert Ball (1980: 91), para quien la parodia burlesca de los romances gongorinos tendría otro objeto al margen de estos infortunados amantes y su simbolización «del amor patético y romántico», pues también iría dirigida a aquellos repertorios que acumulaban materiales semejantes. Así, este estudioso

concibe toda la serie de romances burlescos gongorinos como un programa según el cual el autor cordobés renunciaría a declararse como «continuador de los tópicos manidos de la tradición nacional o como miembro del grupo contemporáneo, encabezado por Lope de Vega, que vendían al público las peripecias de sus amoríos bajo el disfraz ennoblecedor de los pseudónimos moriscos y pastoriles», programa que, por supuesto, culminaría con sus obras mayores de madurez, como la *Fábula de Píramo y Tisbe*.

En todo caso, otorguemos absoluta primacía o no a este romance, como hace Alatorre, o caigamos de lleno en la falacia intencional, como a mi juicio incurre Ball, el texto manifiesta una interesante divergencia poética, muy patente estilísticamente, que hace tanto más pertinente el análisis rítmico y el estudio de los fenómenos acentuales en correlación con el régimen burlesco al que está sometido este material trágico.

A continuación transcribo el romance siguiendo la edición de Carreira (1998: 477-489).

Arrojóse el mancebito
al charco de los atunes,
como si fuera el estrecho
poco más de medio azumbre.
Ya se va dejando atrás 5

las pedorreras azules
con que enamoró en Abido
mil mozuelas agridulces.
Del estrecho la mitad
pasaba sin pesadumbre,
los ojos en el candil,
que del fin temblando luce,
cuando el enemigo cielo
disparó sus arcabuces,
se desatacó la noche
y se orinaron las nubes.
Los vientos, desenfrenados,
parece que entonces huyen
del odre donde los tuvo
el griego de los embustes.
El fiero mar, alterado,
que ya sufrió como yunque
al ejército de Jerjes,
hoy a un mozuelo no sufre;
mas el animoso joven,
con los ojos cuando sube,
con el alma cuando baja,
siempre su norte descubre.
No hay ninfa de Vesta, alguna,
que así de su fuego cuide
como la dama de Sesto

cuida de guardar su lumbre:
con las almenas la ampara,
porque ve lo que le cumple,
con las manos la defiende
y con las ropas la cubre;
pero poco le aprovecha,
por más remedios que use,
que el viento con su esperanza
y con la llama concluye.
Ella entonces, derramando
dos mil perlas de ambas luces,
a Venus y a Amor promete
sacrificios y perfumes;
pero Amor, como llovía,
y estaba en cueros, no acude,
ni Venus, porque con Marte
está cenando unas ubres.
El amador, en perdiendo
el farol que lo conduce,
menos nada y más trabaja,
más teme y menos presume;
ya tiene menos vigor,
ya más veces se zabulle,
ya ve en el agua la muerte,
ya se acaba, ya se hunde.
Apenas expiró, cuando,

bien fuera de su costumbre,
cuatro palanquines vientos
a la orilla lo sacuden,
al pie de la amada torre
donde Hero se consume,
no deja estrella en el cielo
que no maldiga y acuse;
y viendo el difunto cuerpo,
la vez que se lo descubren
de los relámpagos grandes
las temerosas vislumbres,
desde la alta torre envía
el cuerpo a su amante dulce,
y la alma a donde se queman
pastillas de piedra zufre.
Apenas del mar salía
el sol a rayar las cumbres,
cuando la doncella de Hero,
temiendo el suceso, acude,
y, viendo hecha pedazos
aquella flor de virtudes,
de cada ojo derrama
de lágrimas dos almudes.
Juntando los mal logrados,
con un punzón de un estuche
hizo que estas tristes letras

una blanca piedra ocupen:
Hero somos, y Leandro,
no menos necios que ilustres,
en amores y firmezas
al mundo ejemplos comunes.
El amor, como dos huevos,
quebrantó nuestras saludes:
él fue pasado por agua,
yo estrellada mi fin tuve.
Rogamos a nuestros padres
que no se pongan capuces,
sino, pues un fin tuvimos,
que una tierra nos sepulte.

Para observar la posible incidencia del ritmo compararemos el poema anterior con otro romance coetáneo, encabezado por el verso «Famosos son, en las armas» (1590). Se trata de una composición que continúa la tradición nacida con el romance fronterizo al calor de los hechos de la reconquista. Cuando Góngora escribe este romance, la materia morisca ya se ha consolidado como esa mezcla de historia y lirismo, con cuyos ropajes algunos poetas áureos, especialmente Lope, disimulaban sus avatares personales (sobre todo los amorosos) (García Valdecasas, 1987; Carrasco Urgoiti, 1989). Este romance participa claramente de esta tendencia, como manifiestan los testimonios de la época, que clasifican este poema

como «lírico» o «amoroso» —así aparece, por ejemplo, en el manuscrito Chacón (2005: 95-98). El tratamiento de los amantes, de su separación, así como el lenguaje y el estilo que en él se emplean ofrecen un claro contraste con el romance anterior, ya que carece de toda intencionalidad burlesca, lo que lo hace idóneo, por tanto, para nuestro ejercicio de comparación.

Abajo, reproduzco el poema siguiendo la edición de Carreira (1998: 494-498).

Famosos son, en las armas,
los moros de Canastel;
valentísimos son todos,
y más que todos, Hacén,
el Roldán de Berbería,
el que se ha hecho temer
en Orán, del Castellano,
y en Ceuta, del Portugués.
Tan dichoso fuera el moro
cuan dichoso podía ser,
si le bastara la adarga
contra una flecha crüel,
que de un arco de rigor
con un harpón de desdén
le despidió Belerifa,
la hija de Alí Muley.

Atento a sus demasías
en amar y aborrecer,
quiso el niño dios vendado
ser testigo y ser jüez:
miraba al fiero africano
rendido más de una vez
a una esperanza traidora
y a un desengaño fïel,
ya rindiendo, a su enemiga,
y entregándole a merced
las llaves del albedrío,
los pendones de la fe;
mirábalo en los ramblares,
ora a caballo, ora a pie,
rendir al fiero animal
de las otras fieras rey,
y de la real cabeza
y de la espantosa piel
ornar de su ingrata mora
la respectada pared;
mirábalo el más galán
de cuantos África ve
en servicio de las damas
vestir morisco alquicel,
sobre una yegua morcilla,
tan extremo en el correr

que no logran las arenas
las estampas de sus pies,
admirablemente ornada
de un bien labrado jaez
(obra, al fin, en todo digna
de artífice cordobés),
solicitar los balcones
donde se anida su bien,
comenzando en armonía
y feneciendo en tropel.
No le dio al hijo de Venus,
el moro, poco placer,
y, detestando el rigor
que se usaba contra él,
miraba a la bella mora
salteada, en un vergel,
de un cuidado que es amor,
aunque no sabe quién es;
ya en el oro del cabello
engastando algún clavel,
ya a las lisonjas del agua
corriendo con vana sed,
de pechos sobre un estanque
hace que a ratos estén
bebiendo sus dulces ojos
su hermoso parecer.

Admiradas sus captivas
del cuidado en que la ven
risueña le dijo una,
y aun maliciosa también:
«Así quiera Dios, señora,
que alegre yo vuelva a ver
las generosas almenas
de los muros de Jerez,
como esa curiosidad
es cuna, a mi parecer,
de un Amor recién nacido,
que volará antes de un mes».
Sembró de purpúreas rosas,
la vergüenza, aquella tez
que ya fue de blancos lilios,
sin saberla responder.
Comenzó, en esto, Cupido
a disparar, y a tender,
la más que mortal saeta,
la más que nudosa red,
y comenzó Belerifa
a hacer contra Amor después
lo que contra el rubio sol
la nieve suele hacer.

ANÁLISIS RÍTMICO

Para la atribución de la tonicidad de las sílabas seguimos por regla general las normas de la prosodia española. En contados casos, hemos asignado acentos a palabras bisílabas (como conjunciones), en principio átonas, pero que en el contexto del ritmo reclamaban un apoyo. En este sentido, la consignación de estos desvíos están sujetos a la subjetividad del análisis, aunque no alteran sustancialmente el resultado general del estudio.

A continuación procedemos a la escansión del ritmo de los anteriores poemas utilizando los siguientes símbolos:

O : sílaba átona
_ : sílaba tónica
(O) : sílaba añadida
* : verso con confluencia o con acento antirrítmico

Arrojóse el mancebito

V 1: OO _OOO _O (3,7) trocaico
A/rro/jó/seel/man/ce/bí/to
V 2: O_OOOO_O (2,7) mixto
al/chár/co/de/los/a/tú/nes,
V 3: OOO_OO_O (4, 7) dactílico
co/mo/si/fué/rael/es/tré/cho
V 4: _O_O_O_O (1, 3, 5, 7) trocaico
pó/co/más/de/mé/dioa/zúm/bre.

V 5 _O_O_O_ (O) (1, 3, 5, 7) trocaico
Yá/se/vá/de/ján/doa/trás
V 6 OOO_OO_O (4, 7) dactílico
las/pe/do/rré/ras/a/zú/les
V 7 OOO_O_O (5, 7) trocaico
con/quee/na/mo/róen/A/bí/do
V 8 _O_OOO_O (1, 3, 7) trocaico
míl/mo/zué/las/a/gri/dúl/ces.

V 9 OO_OOO_(O) (3, 7) trocaico
Del/es/tré/cho/la/mi/tád/
V 10 O_OOOO_O (2, 7) mixto
pa/sá/ba/sin/pe/sa/dúm/bre,
V 11 O_OOOO_(O) (2, 7) mixto
los/ó/jos/en/el/can/díl,
V 12 OO_O_O_O (3, 5, 7) trocaico
que/del/fín/tem/blán/do/lú/ce,

V 13 _OOO_O_O (5, 7) trocaico
cuan/doel/e/ne/mí/go/cié/lo
V 14 OO_OOO_O (3, 7) trocaico
dis/pa/ró/sus/ar/ca/bú/ces,
V 15 OOOO_O_O (5, 7) trocaico
se/de/sa/tas/có/la/nó/che

V 16 OOO_OO_O (4, 7) dactílico
y/seo/ri/ná/ron/las/nú/bes.

V 17 O_OOOO_O (2, 7) mixto
Los/vién/tos/, de/sen/fre/ná/dos,
V 18 O_OO_O_O (2, 5, 7) mixto
pa/ré/ce/queen/tón/ces/hú/yen
V 19 O_ OOOO_O (2, 7) mixto
del/ó/dre/don/de/los/tú/vo
V 20 O_OOOO_O (2, 7) mixto
el/grié/go/de/los/em/bús/tes.

V 21 O _O_ OO_O (2, 4, 7) mixto
El/fié/ro/már/, al/te/rá/do,
V 22 O_ O_ _O _O (2, 4, 5, 7) mixto
que/yá/su/frió/có/mo/yún/que*
V 23 _OO_OOO _O (3, 7) trocaico
al/e/jér/ci/to/de/Jér/jes,
V 24 _ O O_OO _ O (1, 4, 7) dactílico
hóy/aun/mo/zué/lo/no/sú/fre;

V 25 OOOO _ O _O (5, 7) trocaico
mas/el/a/ni/mó/so/jó/ven
V 26 OO _O OO _O (3, 7) trocaico
con/los/ó/jos/cuan/do/sú/be

V 27 OO_OOO_O (3, 7) trocaico
con/el/ál/ma/cuan/do/bá/ja
V 28 _ OO_O O_O (1, 4, 7) dactílico
siém/pre/su/nór/te/des/cú/bre.

V 29 _ _ OO _ O _ O (1, 2, 5, 7) mixto / trocaico
Nóhay/nín/fa/de/Vés/ta,al/gú/na,*
V 30 O _ OO _ O _O (2, 5, 7) mixto
quea/sí/de/su/fué/go/cúi/de
V 31 _ OO _O O _O (1, 4, 7) dactílico
có/mo/la/dá/ma/de/Sés/to
V 32 _OO O_ O _O (1, 5, 7) trocaico
cuí/da/de/guar/dár/su/lúm/bre:

V 33 OOO_OO_O (4, 7) dactílico
con/las/al/mé/nas/laam/pá/ra
V 34 OO_ OOO _O (3, 7) trocaico
por/que/ vé/ lo / que / le / cúm/ple,
V 35 OO_OOO _O (3, 7) trocaico
con/las/má/nos/la/de/fién/de
V 36 OOO _OO_ O (4, 7) dactílico
y/con/las/ró/pas/la/cú/bre;

V 37 _O _OO O _O (1, 3, 7) trocaico
pé/ro/pó/co/lea/pro/vé/cha,

V 38 O_ O _ OO_O (2, 4, 7) mixto
por/más/re/mé/dio/que/ú/se,
V 39 O _ OOOO_O (2, 7) mixto
queel/vién/to/con/sues/pe/rán/za
V 40 OOO _ OO_O (4, 7) dactílico
y/con/ la/ llá/ma/con/clú/ye.

V 41 _O _OO O_O (1, 3, 7) trocaico
É/llaen/tón/ces/, der/ra/mán/do
V 42 O _ _O_O_O (2, 3, 5, 7) trocaico
dos/míl/pér/las/deám/bas/lú/ces,*
V 43 O_ OO_ O_ O (2, 5, 7) mixto
a/Vé/nus/yaA/mór/pro/mé/te
V 44 OO _ OOO _ O (3, 7) trocaico
sa/cri/fí/cios/y/per/fú/mes;

V 45 _ O _ _OO_O (1, 3, 4, 7) trocaico
pé/roA/mór/,có/mo/llo/vía,*
V 46 O_O _OO_O (2, 4, 7) mixto
yes/tá/baen/cué/ros,/ no a/cúde
V 47 O_O _OO_O (2, 7) mixto
ni/Vé/nus/, por/que/con/Már/te
V 48 O _ O _ OO _O (2, 4, 5, 7) mixto
es/tá/ ce/nán/doú/nas/ú/bres.*

V 49 OO O _ OO _O (4, 7) dactílico
El/a/ma/dór/, en/per/dién/do
V 50 OO _ OOO_O (3, 7) trocaico
el/fa/ról/que/lo/con/dú/ce,
V 51 _O _O _ O_ O (1, 3, 5, 7) trocaico
mé/nos/ná/day/más/tra/bá/ja,
V 52 _ _ O _OO _ O (1, 2, 4, 7) dactílico
más/té/mey/mé/nos/pre/sú/me;*

V 53 _ _O _OO_(O) (1, 2, 4, 7) dactílico
yá/tié/ne/mé/nos/vi/gór/,*
V 54 _ _ _OOO_O (1, 2, 3, 7) mixto
yá/más/vé/ces/se/zam/bú/lle,*
V 55 _ _O _ OO _O (1, 2, 4, 7) mixto
yá/ véen/ el/ á/gua/ la/ muér/te,*
V 56 _ O_O_OOO_ O (1, 3, 5, 7) trocaico
yá/ se a/cá/ba/, yá/ se/ hún/de.

V 57 O _OOO_ _O (2, 6, 7) mixto
A/pé/nas/ex/pi/ró/, cuán/do,*
V 58 O _ OO_O_O (1, 2, 5, 7) mixto
bien/fué/ra/de/su/cos/túm/bre,
V 59 _ OOO_O _O (1, 5, 7) trocaico
cuá/tro/pa/lan/quí/nes/vién/tos
V 60 OO_OOO_O (3, 7) trocaico
a/ la o/rí/lla/ lo/ sa/cú/den,

V 61 O _ OO _O _O (2, 5, 7) mixto
al/pié/de/laa/má/da/tó/rre/
V 62 _O_OO O_O (1, 3, 7) trocaico
dón/de/Hé/ro/se/con/sú/me,
V 63 O_O_OO _O (2, 4, 7) mixto
no/dé/jaes/tré/llaen/el/cié/lo
V 64 OO O_OO _O (4, 7) mixto
que/no/ mal/dí/ga y/ a/cú/se;

V 65 O_OO _O_O (2, 5, 7) mixto
y/vién/doel/di/fún/to/cuér/po,
V 66 O_OOOO_O (2, 7) mixto
la/véz/que/se/lo/des/cú/bren
V 67 OOO_OO_O (4, 7) dactílico
de/los/re/lám/pa/gos/ grán/des
V 68 OOO_O O_O (4, 7) dactílico:
las/ te/me/ró/sas/ vis/lúm/bres,

V 69 _O _O _O _O (1, 3, 5, 7) trocaico
dés/de/laál/ta/tó/rreen/vía
V 70 O _OOO_O_O (2, 5, 7) mixto
el/cuér/poa/sua/mán/te/dúl/ce,
V 71 O_O _OO_O (2, 4, 7) mixto
y/laál/maa/dón/de/se/qué/man
V 72 O _OO _O_O (2, 5, 7) mixto

pas/tí/llas/ de/ pié/dra/zúfre.

V 73 O_OO_O_O (2, 5, 7) mixto
A/pé/nas/del/már/sa/lí/a
V 74 O _ OO_ O _O (2, 5, 7) mixto
el/sól/a/ra/yár/las/cúm/bres,
V 75 _OOO_O_O (5, 7) trocaico
cuan/do/la/don/cé/lla/deHé/ro,
V 76 O_OO_OO_O (2, 5, 7) mixto
te/mién/doel/ su/cé/so, a/cú/de,

V 77 O _ O _OO_O (2, 4, 7) mixto
y,/vién/do/hé/cha/pe/dá/zos
V 78 O_O_ OO_O (2, 4, 7) mixto
a/qué/lla/flór/de/vir/tú/des,
V 79 O_O _OO_O (2, 4, 7) mixto
de/cá/da/ó/jo/de/rrá/ma
V 80 O_OO_O_O (2, 5, 7) mixto
de/ lá/gri/mas/ dós/ al/múdes.

V 81 O _OO_O_O (2, 5, 7) mixto
Jun/tán/do/los/mál/lo/grá/dos,
V 82 O OO _ OO_O (4, 7) mixto
con/un/pun/zón/deun/es/tú/che
V 83 _O _O _O _O (1, 3, 5, 7) trocaico
hí/zo/queés/tas/trís/tes/lé/tras

V 84 _O _O _O _O (1, 3, 5, 7) trocaico
ú/na/ blán/ca/ pié/dra o/cú/pen**:**

V 85 _O_OOO_O (1, 3, 7) trocaico
Hé/ro/só/mos/, y/Le/án/dro,
V 86 O_O_OO_O (2, 4, 7) mixto
no/mé/nos/né/cios/quei/lús/tres,
V 87 OO_OOO _O (3, 7) trocaico
en/a/mó/res/y/fir/mé/zas/
V 88 O _O _O O_O (2, 4, 7) mixto
al/mún/doe/jém/plos/co/mú/nes.

V 89 OO_ _O _ _O (3, 4, 7) trocaico
*El/a/mór/, có/mo/dos/hué/vos**
V 90 OO _ _O _O (3, 4, 7) mixto/tro.
*que/bran/tó/nués/tras/sa/lú/des:**
V 91 _ OO_OO _O (1, 4, 7) dactílico
él/fue/pa/sá/do/por/á/gua,
V 92 _ O _OO _ _O (1, 3, 6, 7) trocaico
*yóes/ tre/llá/da/mi/ fín/ tú/ve.**

V 93 O_OO _O _O (2, 5, 7) mixto
Ro/gá/mos/a/nués/tros/pá/dres
V 94 OOO _O O_O (4, 7) mixto
que/no/se/pón/gan/ca/pú/ces,
V 95 O_ OO_O_O (2, 5, 7) mixto

silnó/, pues/ un fín/ tu/ví/mos,

V 96 _ O _OOO_O (1, 3, 7) trocaico

queú/na/tiér/ra/nos/se/púl/te.

SÍNTESIS:

Como es norma en el verso octosílabo, el romance es polirrítmico. En concreto, presenta una combinación de versos trocaicos (predominantemente de 3 acentos), mixtos (con acento en 2 y 4 o 2 y 5) y dactílicos. Por lo tanto, una alternancia de cláusulas ternarias y binarias, con un ligero predominio de esta última, por la mayor presencia de trocaicos. Asimismo, se aprecia un predominio de la triple acentuación sobre la doble (aproximadamente de 70 versos con triple y 26 con doble).Por último, cabe destacar que presenta hasta 12 versos con confluencia de acentos (o acentos antirrítmicos): versos 22, 29, 42, 45, 53, 54, 55, 56, 57, 89, 90, 92. En suma, ni la distribución de las cláusulas ni los fenómenos de confluencia parecen corresponderse con una división estructural del poema; aunque se puede observar un dominio del trocaico al inicio del romance (entre los vv. 1-16).

Se constatan, no obstante, ciertos casos en los que la acumulación de acentos parece estar ligada a un elemento concreto del poema. De hecho, encontramos una intensificación acentual en secuencias específicas, con una mayor insistencia en los dactílicos y trocaicos plenos o con versos con

confluencia de acentos (o acentos antirrítmicos) que coinciden con un contraste burlesco o con pasajes significativos de la historia (desde el punto de vista narrativo). Los enumeramos a continuación:

1) Contraste burlesco:

a) Vv. 13-16

En este cuarteto confluyen por primera vez hasta tres trocaicos seguidos, que coinciden con el giro fundamental de la acción: el inicio de la tormenta que ahogará al mancebito. Pero ese ímpetu que refuerza el trocaico es matizado por el dactílico final. En todo caso, ello coincide con un pasaje especialmente burlesco, dado que la metáfora escatológica se refiere a un elemento clave del mito: la tormenta.

b) Vv. 21-24

Contraste burlesco que coincide con un dactílico final. Este contraste se origina gracias a la yuxtaposición de la armada del general persa y el simple mozuelo: una referencia «heroica»con un vocablo degradante (uso del diminutivo) que continúa el registro léxico del primer verso («mancebito»). (Por otra parte, el cierre con dactílico en las agrupaciones de cuatro versos se observa en algunas partes del poema, aunque no siempre le podemos asignar un efecto burlesco).

c) Vv. 89-92

Narración de la muerte en el epitafio**.** Quizá el momento en el que la degradación burlesca llega a su paroxismo: coincide con una notable acumulación de acentos, ya que aparecen tres versos con acento antirrítmico en una misma una cuarteta.

2) Intensificación de la acción:

a) **Vv 26-27**: **narración del trayecto a nado**.

El uso del trocaico coincide con una estructura paralelística que podría simular el vaivén de las olas.

b) **Vv. 49-56:**

Momento climático de la historia que coincide con una combinación de dactílicos y trocaicos plenos. Narra el ahogamiento y la desesperación. La alternancia del ritmo coincide, además, con un paralelismo sintáctico que introduce una antítesis semántica. Especialmente en vv. 52-56, hallamos una notable confluencia de acentos (con presencia recurrente de antirrítmicos) que coincide con la narración de la muerte de Leandro. Este pasaje destaca por ser el de mayor presencia relativa de acentos (trocaicos y dactílicos plenos, y acentos antirrítmicos), lo que necesariamente genera un efecto de contraste con el ritmo general del poema.

Analicemos ahora el romance amoroso de 1590:

V1 O_O_OO_O (2, 4, 7) mixto
Fa/mó/sos/són/, en/las/ár/mas
V2 O_OOOO_(O)(2, 7) mixto
los/mó/ros/de/Ca/nas/tél;
V3 OO_OO_ _O (3, 6, 7) trocaico
va/len/tí/si/mos/són/tó/dos*
V4 O_O_OO_ (O) (2, 4, 7) mixto
y/más/que/tó/dos/Ha/cén,

V5 OO_OOO_O (3, 7) trocaico
el/Rol/dán/de/Ber/be/ría/,
V6 OOO_OO_ (O) (4, 7) dactílico
el/que/seha/hé/cho/te/mér/
V7 OO_OOO_O (3, 7) trocaico
en/O/rán/, del/Cas/te/llá/no,
V8 O_OOOO_ (O) (2, 7) mixto
yen/Céu/ta/, del/Por/tu/gués.

V9 OO_O_O_O (3, 5, 7) trocaico
Tan/di/chó/so/fué/rael/mó/ro
V10 OO_OO_ _(O) (3, 6, 7) trocaico
cuan/di/chó/so/po/día/sér,*
V11 OOO_OO_O (4, 7) dactílico
si/le/bas/tá/ra/laa/dár/ga

V12 O_O_OOO_ (O) (2, 4, 7) mixto
con/tráu/na/flé/cha/crü/él,

V13 OO_OOO_ (O) (3, 7) trocaico
que/deun/ár/co/de/ri/gór
V14 OOO_OO_ (O) (4, 7) dactílico
con/un/ar/pón/de/des/dén
V15 OOO_OO_O (4, 7) dactílico
le/des/pi/dió/Be/le/rí/fa,
V16 O_OO_O_(O) (2, 5, 7) trocaico
la/hí/ja/deA/lí/Mu/léy.

V17 O_OOOO_O (2, 7) mixto
A/tén/toa/sus/de/ma/sí/as
V18 OO_OOO_(O) (3, 7) trocaico
en/a/már/ya/bo/rre/cér,
V19 _O_O_O_O (1, 3, 5, 7) trocaico
quí/soel/ní/ño/Diós/ven/dá/do
V20 _O_O_O_O(O) (1, 3, 5, 7) trocaico
sér/tes/tí/goy/sér/jü/éz:

V21 O_O_OO_O (2, 4, 7) mixto
mi/rá/baal/fié/roa/fri/cá/no
V22 O_O__O_(O) (2, 4, 5, 7) mixto
Ren/dí/do/más/déu/na/véz*

V23 _OO_OO_O (1, 4, 7) dactílico
Áu/naes/pe/rán/za/trai/dó/ra
V24 _O_OO_O_(O) (1, 5, 7) trocaico
Yaún/de/sen/gá/ño/fï/él,

V25 _O_OOO_O (1, 3, 7) trocaico
yá/rin/dién/doa/sue/ne/mí/ga,
V26 OO_OOO_(O) (3, 7) trocaico
yen/tre/gán/do/lea/mer/céd
V27 O_OOOO_O (2, 7) mixto
las/llá/ves/del/al/be/drí/o,
V28 OO_OOO_(O) (3, 7) trocaico
los/pen/dó/nes/de/la/fé;

V29 O_OOOO_O (2, 7) mixto
mi/rá/ba/leen/los/ram/blá/res
V30 _OO_OO_(O) (1, 4, 5, 7) trocaico
ó/raa/ca/bá/lloó/raa/pié,*
V31 O_O_OO_(O) (2, 4, 7) mixto
ren/dír/al/fié/ro/a/ni/mál
V32 OO_O_O_(O) (3, 5, 7) trocaico
de/las/ó/tras/fié/ras/réy,

V33 OOOO_O_O (5, 7) trocaico
y/de/la/re/ál/ca/bé/za

V34 OOOO_O_(O) (5, 7) trocaico
y/de/laes/pan/tó/sa/piél
V35 O_OO_OÓ_O (2, 5, 7) mixto
or/nár/de/suin/grá/ta/mó/ra
V36 OOO_OO_(O) (4, 7) dactílico
la/res/pec/tá/da/pa/réd;

V37 O_OO_O_(O) (2, 5, 7) mixto
mi/rá/ba/leel/más/ga/lán
V38 OOO_OO_(O) (4, 7) dactílico
de/cuan/tos/Á/fri/ca/vé
V39 OO_OOO_O (3, 7) trocaico
en/ser/ví/cio/de/las/dá/mas
V40 O_O_OO_(O) (2, 4, 7) mixto
ves/tír/mo/rís/coal/qui/cél,

V41 O_O_OO_O (2, 4, 7) mixto
so/breú/na/yé/gua/mor/cí/lla,
V42 OO_OOO_(O) (3, 7) trocaico
tan/ex/tré/moen/el/co/rrér
V43 OO_OOO_O (3, 7) trocaico
que/no/ló/gran/las/a/ré/nas
V44 OO_OOO_(O) (3, 7) trocaico
las/es/tám/pas/de/sus/piés,

V45 OOO_O_O (5, 7) trocaico
ad/mi/ra/ble/mén/teor/ná/da
V46 O_O_OO_(O) (2, 4, 7) mixto
deun/bién/la/brá/do/ja/éz
V47 _O_O_O_O (1, 3, 5, 7) trocaico
(ó/bral/fín/en/tó/do/díg/na
V48 O_OOOO_ (2, 7) trocaico
dear/tí/fi/ce/cor/do/bés),

V49 OOO_OO_O (4, 7) dactílico
so/li/ci/tár/los/bal/có/nes
V50 _OO_OO_(O) (1, 4, 7) dactílico
dón/de/sea/ní/da/su/bién,
V51 OO_OOO_O (3, 7) trocaico
co/men/zán/doen/ar/mo/ní/a
V52 OOO_OO_(O) (4, 7) dactílico
y/fe/ne/cién/doen/tro/pél.

V53 OO_ _OO_O (3, 4, 7) trocaico
No/le/dióal/hí/jo/de/Vé/nus,*
V54 O_O_OO_(O) (2, 4, 7) mixto
el/mó/ro/,pó/co/pla/cér,
V55 OOO_OO_(O) (4, 7) dactílico
y/,de/tes/tán/doel/ri/gór
V56 OO_O_O_(O) (3, 5, 7) trocaico
que/seu/sá/ba/cón/tra/él,

V57 O_OO_O_O (2, 5, 7) mixto
mi/rá/baa/la/bé/lla/mó/ra
V58 OO_OOO_(O) (3, 7) trocaico
sal/te/á/da,en/su/ver/gél,
V59 OO_OOO_(O) (3, 5, 7) trocaico
deun/cui/dá/do/queés/a/mór,
V60 OOO_O_ _ (O) (4, 6, 7) dactílico
aun/que/no/sá/be/quién/és;*

V61 OO_OOO_O (1, 3, 7) trocaico
yáen/el/ó/ro/del/ca/bé/llo
V62 OO_O_O_(O) (3, 5, 7) trocaico
en/gas/tán/doal/gún/cla/vél,
V63 _OO_OO_O (1, 4, 7) dactílico
yáa/las/li/són/jas/del/á/gua
V64 O_OO_O_(O) (2, 5, 7) mixto
co/rrién/do/con/vá/na/séd,

V65 O_O_OO_O (2, 4, 7) mixto
de/pé/chos/só/breun/es/tán/que
V66 _OO_OO_(O) (1, 4, 7) dactílico
Há/ce/quea/rá/tos/es/tén
V67 O_OO_O_O (2, 5, 7) mixto
be/bién/do/sus/dúl/ces/ó/jos
V 68 OO_OOO_(O) (3, 7) trocaico
su/her/mó/so/pa/re/cér.

V69 OO_OOO_O (3, 7) trocaico
Ad/mi/rá/das/sus/cap/tí/vas
V70 OO_OOO_(O) (3, 7) trocaico
del/cui/dá/doen/que/la/vén,
V71 O_OO_O_O (2, 5, 7) mixto
Ri/sué/ña/le/dí/jo/ú/na
V72 _OO_OO_ (O) (1, 4, 7) dactílico
Yaún/ma/li/ció/sa/tam/bién:

V73 O_ _O_O_O (2, 3, 5, 7) trocaico
«A/sí/quié/ra/Diós,/se/ñó/ra,*
V74 O_O_ _O_(O) (2, 4, 5, 7) mixto
quea/lé/gre/yó/vuél/vaa/vér*
V75 OOO_OO_O (4, 7) dactílico
las/ge/ne/ró/sas/al/mé/nas
V76 OO_OOO_(O) (3, 7) trocaico
de/los/mú/ros/de/Je/réz,

V77 _ _OOOO_ (O) (1, 2, 7) trocaico
có/moé/sa/cu/rio/si/dád*
V78 O _ OOOO_ (O) (2, 7) mixto
es/cú/naa/mi/pa/re/cér,
V79 OO_O_O_O (3, 5, 7) trocaico
deun/A/mór/re/cién/na/cí/do,

V80 OO_OO_ (O) (4, 7) dactílico
que/vo/la/ráan/tes/deun/més».

V81 O_OO_O_O (2, 5, 7) mixto
Sem/bró/de/pur/pú/reas/ró/sas,
V82 OO_O_O_ (O) (3, 5, 7) trocaico
la/ver/güén/zaa/qué/lla/téz
V83 O_ _ O_O_O (3, 5, 7) trocaico
que/yá/fué/de/blán/cos/lí/lios,*
V84 OO_OOO_ (O) (3, 7) trocaico
sin/sa/bér/la/res/pon/dér.

V85 OO_ _OO_O (3, 4, 7) trocaico
Co/men/zóen/és/to/Cu/pí/do*
V86 OOO_OO_ (O) (4, 7) dactílico
a/dis/pa/rár/,ya/ten/ér,
V87 O_OO_O_O (2, 5, 7) mixto
la/más/que/mor/tál/sa/é/ta,
V88 O_OO_O_ (O) (2, 5, 7) mixto
la/más/que/nu/dó/sa/réd,

V89 OOO_OO_O (4, 7) dactílico
y/co/men/zó/Be/le/rí/fa
V90 O_ _O_O_ (O) (2, 3, 5, 7) trocaico
aha/cér/cón/traA/mór/des/pués*

V91 OO_O_O_ (O) (3, 5, 7) trocaico
lo/que/cón/trael/rú/bio/Sol
V92 O_O_OO_ (O) (2, 4, 7) mixto
la/nié/ve/sué/le/ha/cér.

SÍNTESIS:

Tampoco aquí encontramos una relación directa entre la distribución de los ritmos y la estructura del poema. Con respecto al anterior, se observa un menor número de acentos, pues existe una proporción más equilibrada entre versos de 2 acentos y versos de 3 y 4 acentos (60 / 40, frente a un 75 / 25 aproximadamente en el romance burlesco). A su vez, registran el mismo número de versos con acento antirrítmico (12).

Las diferencias significativas entre ambos poemas desde el punto de vista rítmico son dos: por una parte, un descenso relativo del número total de acentos, y, por otra parte, la ausencia de acumulaciones acentuales en pasajes específicos.

Una única excepción, por lo que a este último romance se refiere, sería la presencia de un acento antirrítmico en los versos 73 y 77, los cuales inician las cuartetas que corresponden al parlamento de una de las cautivas. En este caso, no encontramos paralelismo alguno desde el punto de

vista estilístico, pero sí se podría vincular con la intención «maliciosa» de este personaje.

CONCLUSIÓN

En ambos poemas encontramos una combinación (en principio «natural») de versos trocaicos, mixtos y dactílicos (en este orden), con predominio de la triple acentuación del verso, más marcado en el poema burlesco. Asimismo, se registra un número de casos similar de acentos antirrítmicos o de confluencia de acentos. Por tanto, en ninguno de los ejemplos se observa una alteración exagerada del patrón propio del octosílabo (—en principio—).

Ahora bien, dentro de este patrón se distinguen ciertos fenómenos que podrían revestir mayor trascendencia. En comparación con el romance morisco se advierten dos diferencias notables en el burlesco:

a) Mayor presencia de acentos (mayor proporción de versos con tres y cuatro acentos).
b) Y, sobre todo, la constatación de pasajes en los que la intensificación del ritmo se corresponde con un clímax de la acción narrativa o bien cuando la acumulación de acentos o un determinado esquema combinatorio coincide con un contraste burlesco. Ello se observa hasta en tres momentos distintos del poema.

Vv 13-16

cuando el enemigo cielo
disparó sus arcabuces,
se desatacó la noche
y se orinaron las nubes.

Vv 21-24

El fiero mar, alterado,
que ya sufrió como yunque
al ejército de Jerjes,
hoy a un mozuelo no sufre;

Vv 89-92

El amor, como dos huevos,
quebrantó nuestras saludes:
él fue pasado por agua,
yo estrellada mi fin tuve.

La distribución y acumulación de acentos puede funcionar, por lo tanto, como indicador de importancia dentro de la secuencia narrativa y, por otra parte, puede corresponderse con efectos de contraste y burla, con lo cual el acento reforzaría la intención humorística del poema. Así, a diferencia del romance morisco, en la pieza burlesca «se activa» puntualmente la función de énfasis o de refuerzo estilístico del ritmo. Ello coincide, además, con el manifiesto contraste entre

estos poemas por lo que hace a su estilo. Observamos que existe un tratamiento marcado en un poema que representa, como hemos visto más arriba, un hito fundamental en la práctica gongorina del romance y en la tradición española sobre el mito de Hero y Leandro.

Evidentemente, el resultado de este trabajo no nos permite establecer una correlación entre estilo o subgénero del poema y tratamiento del ritmo, así como tampoco un vínculo con las figuras retóricas o los giros de acción. Ahora bien, los indicios presentados podrían sugerir una posible hipótesis de trabajo. Una futura investigación debería usar un corpus más amplio de poema gongorino burlescos y heroicos para corroborar la posible correlación entre estilo y ritmo en el romance gongorino. Otro enfoque del análisis podría ser el diacrónico, esto es, indagar en el uso del ritmo en los romances tardíos del poeta cordobés. De este modo, también podría observarse en qué manera el ritmo participa en la «superación decoro estilístico» propia del Góngora maduro que menciona Ruiz Pérez (2010: 229). Una posible derivación ulterior de tal ejercicio —a largo plazo— sería el establecimiento de patrones rítmicos individuales (diacrónicos o estilísticos) para el romance del poeta cordobés. Por último, podrían cotejarse los romances de autoría segura aquellos

erróneamente adjudicados o de autoría dudosa con el objeto de corroborar o no tales atribuciones.[10]

OBRAS CITADAS

ALATORRE, Antonio, «Sobre la 'Gran Fortuna' de un soneto de Garcilaso», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 1975, págs. 142-177.

ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María, «La retórica del verso: aproximaciones a la métrica desde la retórica», *Rhythmica*, 7, 2009, págs. 241-266.

BALL, Robert J., «Imitación y parodia en la poesía de Góngora», *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. de Evelyn Rugg, Alan M. Gordon, Toronto, Universidad de Toronto, 1980, págs. 90-93.

BELLO, Andrés, *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*, Caracas, Ministerio de Educación, 1955.

BONILLA CEREZO, Rafael, «Imitación y autoparodia en el romancero morisco de Góngora», *Studici Ispanici*, 32, 2007, págs. 89-117.

CARRASCO URGOITI, María Soledad, *El moro de Granada en la*

[10] Hipótesis de trabajo ya apuntada por Saavedra Molina (1945: 143): «La observación de estos rasgos sugiere la idea de que pueda haber cierta constancia en las preferencias rítmicas de los poetas, constancia que podría utilizarse, mediante la estadística, para establecer índices con que identificar al autor de ciertas obras anónimas o de atribución dudosa».

literatura: del siglo XV al XIX, Granada, Universidad de Granada, 1989.

CARREIRA, Antonio, *Gongoremas*, Madrid, Península, 1998.

CARREÑO, Antonio, «El navegante en 'caravana de fuego', Leandro o la escritura con 'letra bastarda'», *La Perinola*, 6, 2002, págs. 55-72.

CIROT, Georges, «Góngora et Musée», *Bulletin Hispanique,* 33, 1931, págs. 328-331.

DÍEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del siglo de oro*, Madrid, CSIC, 1970 (reimpresión de la edición de 1948).

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 2000.

—, *Elementos de métrica española*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2005.

—, «De métrica burlesca», en *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*, ed. de Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2009, págs. 77-92.

GARCÍA VALDECASAS, Amelia, *El género morisco en las fuentes del Romancero general*, Valencia, UNED, 1987.

GÓNGORA, Luis de, *Antología poética*, ed. de Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009.

—, *Obras de don Luis de Góngora*, tomo II, recogidas por Antonio Chacón y Ponce de León. Reproducción digital del manuscrito original, Madrid, Biblioteca Nacional, 2005.

—, *Romances*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1980.

—, *Romances*, ed. de Antonio Carreira, 4 vols., Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

MORALES RAYA, Remedios, «Cronología de dos parodias áureas del mito de Hero y Leandro», *Edad de Oro*, 13, 1994, págs. 103-112.

MOYA DEL BAÑO, Francisca, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia, Universidad de Murcia, 1966.

NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1974.

OVIDIO NASÓN, Publio, *Las Heroidas.* Traducidas en verso castellano por Diego de Mexía, Biblioteca Clásica, tomo LXXVI, Madrid, Luis Navarro editor, 1884.

RIVAS GIL, Francisco Javier «Las *Heroidas* de Ovidio en la versión castellana de Diego Mexía de Fernangil: fuente textual y modelos literarios (I)», en *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, coord. de Antonio Alvar Ezquerra, vol. 3, 2005, págs. 571-584.

RUIZ PÉREZ, Pedro, *Historia de la literatura española 3. El Siglo del Arte Nuevo*, Barcelona, Crítica, 2010.

SAAVEDRA MOLINA, Julio, *El octosílabo castellano,* Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile, 1945.

TORTOSA LINDE, María Dolores, «Posible paralelismo en el tratamiento burlesco del mito de Hero y Leandro en Mira

de Amescua y Góngora», en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del siglo XVII*, ed. de Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, vol. I, Granada, Universidad de Granada, 1996, págs. 567-577.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del, *Luces de Bohemia* (1920), Madrid, Espasa Calpe, 1994.

¿«Contra el antiguo»?: la pintura como recurso de agnición en la comedia nueva del Siglo de Oro

Adolfo R. Posada
Universidad de Vest, Timişoara
adolfo.rodriguez.posada@gmail.com

Recibido: 19/9/2016
Aceptado: 3/10/2016

Resumen: Son los teóricos neoaristotélicos italianos quienes consolidan en la segunda mitad del siglo XVI la doctrina de las unidades dramáticas. Los autores españoles, sin embargo, proceden a una redefinición de los preceptos clásicos, a fin de proporcionar a la dramaturgia unos parámetros teóricos novedosos y una dimensión social mayor acorde a los nuevos tiempos. Nace así la comedia nueva del Siglo de Oro, apuesta teatral que aboga por la mezcla de géneros y asimismo por una mayor libertad creativa con respecto a las rígidas unidades dramáticas. Con todo, el nuevo modelo teatral español no supone tanto un rechazo de los principios y mecanismos poéticos introducidos por Aristóteles, cuanto una reformulación de la doctrina neoaristotélica procedente de Italia. La mímesis, la unidad de la obra o el decoro se mantienen como pilares poéticos. La comedia nueva comulga, por tanto, con el espíritu neoaristotélico de la época, pero desde una óptica diferente a la preceptiva italiana. La influencia del Estagirita se aprecia claramente en la renovación y actualización de la anagnórisis aristotélica, al convertir los dramaturgos áureos la pintura en un recurso de agnición característico de la comedia siglodorista. Tal aspecto será analizado en este artículo en razón del vivo diálogo que palabras e imágenes mantienen en el Barroco bajo la directriz *ut pictura poesis*.

Palabras clave: comedia nueva; anagnórisis; pintura; écfrasis; ut pictura poesis.

ABSTRACT: Italian neo-Aristotelians were the theorists who consolidated the doctrine of the classical unities in the second half of the 16th century. However, Spanish authors proceeded to a redefinition of the traditional precepts, to give the drama a new theoretical concept and an original dimension according to the new times. The rising of the Spanish comedia advocated the mix of dramatic genres and the creative freedom in contrast to the strict dramatic doctrine. Even so, such new theatrical model did not imply a massive rejection of the principles and poetic mechanisms introduced by Aristotle, but a reformulation of the neo-Aristotelian doctrine from Italy. Mimesis, the poetical unity or decorum remained as poetical foundations. As a result, the Spanish comedia shared the neo-Aristotelian spirit of its time, but from a different perspective compared to the Italian proposal. The Aristotle's influence can be observed in the renewal and updating of theatrical *anagnorisis*, insofar as the painting became a characteristic device for recognition in the Spanish comedia. This paper weighs such issues in the light of the intense dialogue that word and image kept in the Baroque under the guidance of the topic *ut pictura poesis*.

KEYWORDS: Spanish comedia; anagnorisis; painting; ekphrasis; ut pictura poesis.

A finales del siglo XVI Aristóteles sucede a Horacio como máxima autoridad literaria. Aunque los humanistas tuvieron noticia de la *Poética* a través de las traducciones medievales, serán las influyentes *Explicationes* (1548) de Francesco Robortello las que difundan la preceptiva aristotélica entre los teóricos italianos. La fortuna del tratado favorece en Italia un agitado debate en torno a la doctrina de las unidades que no tardó en trasladarse a España. Tales preceptos propi-

ciaron el establecimiento de un modelo para la composición de piezas teatrales[1].

Es en este contexto donde debemos situar el célebre opúsculo *Arte nuevo* (1609) de Lope de Vega, autor que brilló por encima de los demás en sus aspiraciones no solo como poeta sino además como profesional de la literatura. En él osa el *Fénix* contravenir ciertas pautas seguidas por la mayoría de preceptistas, pero sin perder de vista en todo momento el pilar sobre el que reposa el arte poético según el filósofo: la poesía como imitación verosímil de la realidad.

Dicho lo cual, no es que el autor ignore la autoridad del Estagirita; más que contradecir los fundamentos de la *Poética*, su propuesta plantea una relectura de los preceptos aristotélicos canonizados por los teóricos italianos[2]. Cuando se

[1] Así lo confirma Ismael López Martín, quien comenta al respecto: «La *Poética* de Aristóteles empezó a extenderse en la Edad Media pero, con las funciones de comentario, discusión y renovación que ejercieron los tratadistas del Siglo de Oro (en el siglo XVI, sobre todo italianos), los preceptos del Estagirita se intentaron aplicar a la literatura como nunca antes había sucedido» (2014: 69).

[2] Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres subrayan que si bien «Aristóteles en su *Poética* no exige más unidad dramática que la acción, los preceptistas italianos del Renacimiento dieron gran importancia a las unidades de tiempo y lugar» (1981: 68). En efecto, la doctrina de las unidades dramáticas no se encuentra formulada como tal en el tratado en cuestión, sino que procede de la interpretación que los teóricos italianos llevan a cabo. Pero la realidad es que el encorsetamiento retórico tan del gusto de los académicos españoles a los que Lope presumiblemente se dirige, resulta en la práctica un impedimento para la consecución de la verosimilitud, pilar, no lo olvidemos, sobre el que el Estagirita erige su concepto de ficción. Así

desvincula del filósofo su intención no es otra que introducir un modelo teatral que se adapte a los nuevos tiempos, tal y como puntualiza Antonio Sánchez Jiménez[3]:

> Aunque conoce estas reglas clásicas bien, Lope ha sabido dejarlas de lado para adaptarse a las nuevas circunstancias de los corrales con inigualado éxito, como recuerda en varias ocasiones (11-14). El Fénix le pinta a su auditorio y lectores una situación difícil en la que el vulgo pide innovaciones frente a las normas clásicas. Como está hablando y escribiendo para un receptor culto y, presumiblemente, clasicista, Lope exculpa a ese receptor del pecado de romper esas normas, achacando ese gusto «bárbaro» (26; 39) al populacho, al «vulgo». Por tanto, las circunstancias de composición del *Arte nuevo* explican las paradojas centrales del texto, y entre ellas la concepción del público como vulgo. (Sánchez Jiménez, 2011: 733)

En el *Arte nuevo* expresa Lope que su parcial oposición no viene dada por la ignorancia de los preceptos, pues advierte «que ya, Tirón gramático, / pasé los libros que trataban des-

pues, como se defiende en este trabajo, sería oportuno hablar de dos corrientes neoaristotélicas en el Barroco: por un lado, la clasicista italiana que ofrece una lectura doctrinal del tratado aristotélico y que centra su atención en la doctrina de las unidades; por otro, la española, que apuesta por una mayor libertad con respecto a la estricta división de géneros y al encorsetamiento de las unidades para favorecer en todo momento una mayor verosimilitud de la mímesis.

[3] Téngase en cuenta, además, en este punto las reflexiones de Rozas (1976) y Vitse (1990).

to» (vv. 18-19)[4]. No repara en mentar la *Poética* de Aristóteles y las *explicationes* de Robortello para probar su conocimiento de los entresijos de la dramaturgia clásica. No convence al autor, sin embargo, el juicio extendido entre los académicos en cuanto a la necesidad de componer piezas teatrales siguiendo a rajatabla el modelo poético, sin cuestionarlo siquiera como así exige el pensamiento crítico. Para ello, Lope exhibe su conocimiento de la preceptiva tanto clásica como renacentista, con objeto de afianzar su posición como autoridad en la materia. El propósito estriba en ir «contra el antiguo» (v. 137) cuando convenga, modificando para ello las reglas establecidas a fin de dotar de una mayor verosimilitud a las composiciones y satisfacer de tal forma el gusto del nuevo espectador. A diferencia del renacentista, el público barroco no se reduce a una élite de cortesanos eruditos, sino que abarca la sociedad por entero, inclusive el vulgo que, por regla general, desconoce la norma poética y atiende a razones de sentido común.

La sociedad había cambiado lo suficiente para que algunas de las directrices aristotélicas resultasen obsoletas y fuesen en detrimento del simulacro de realidad que supone en sí mismo el teatro[5]. Cuanto lograba suspender la incredulidad

[4] Las citas de *Arte nuevo* proceden de la edición de José Manuel Blecua en *Obras poéticas* de Lope de Vega (1983).

[5] Para un estudio de la teatralidad en el Siglo de Oro, véanse Orozco Díaz (1969), Egido (1989), De Armas, García Lorenzo y García

del público anterior, provoca ya en la España de Felipe III que el espectador reaccione en contra de un modo de imitación que incurre en lo inverosímil, al anteponer la doctrina neoaristotélica al criterio poético por excelencia: la verosimilitud. Así lo manifiesta otro brillante dramaturgo, Tirso de Molina, quien en *Los cigarrales de Toledo* pone en boca de sus personajes su desacuerdo en relación con la unidad de tiempo:

> Y a mi parecer —conformándome con el de los que sin pasión sienten—, el lugar que merecen las que ahora se representan en nuestra España, comparadas con las antiguas, les hace conocidas ventajas, aunque vayan contra el instituto primero de sus inventores. Porque, si aquellos establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinticuatro horas, ¿cuánto mayor inconveniente será que, en tan breve tiempo, un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale, y festeje, y que, sin pasar siquiera un día, la obligue y disponga de suerte sus amores que, comenzando a pretenderla por la mañana, se case con ella por la noche? (Tirso de Molina, *Los cigarrales de Toledo*, págs. 225-226)

Con perdón de los preceptos, abogan Lope y Tirso por una mayor libertad creativa, siempre en beneficio de la verosimilitud, con respecto a la doctrina de las unidades; pero asimismo, como bien defiende el primero, una mayor autonomía del dramaturgo frente a la rigidez del género y su decoro, en una apuesta que presente «lo trágico y lo cómico mezclado / y

Santo-Tomás (2008), A. Blecua, Arellano y Serés (2009) y Duarte y Mata Induráin (2011).

Terencio con Séneca aunque sea» (vv. 174-175). En los versos sucesivos, a semejanza de Tirso, Lope insiste en ir «contra el antiguo» y transgredir justamente la rígida unidad de tiempo de la normativa:

> No hay que advertir que pase en el período
> de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
> porque ya le perdimos el respeto
> cuando mezclamos la sentencia trágica,
> a la humildad de la bajeza cómica. (vv. 188-192)

Los ingenios españoles contemplan tales aspectos en sus reflexiones poetológicas e indudable resulta que hubo un movimiento de reacción contra el canon aristotélico procedente de Italia, cuyo éxito en nuestras fronteras supuso una revolución en el panorama teatral. Como apuntan Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, en contraposición a «las mil obras rutinarias y adocenadas que aplican sin creatividad unos principios estructurales prefijados, se levanta un centenar de dramas que calan hondos conflictos humanos o crean un mundo cómico de máquina perfecta» (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1981: 61).

La propuesta dramatúrgica de Lope encandiló a sus coetáneos y no fueron pocos los que se sumaron a la renovación de los escenarios. Quizá, porque ni una sola de las novedades introducidas en *Arte nuevo* se antoja injustificada, pues atiende al sentido común y a la lógica del juicio antes que a la fría preceptiva.

El gusto del espectador español difería del manifestado por el público francés o inglés, tal vez por la peculiar forma que adoptó el teatro español en torno al corral de comedias y el resto de escenarios disponibles. Asimismo, la difusión del pensamiento contrarreformista favoreció que se antepusiese en la España de los Austrias el dogma religioso y político a la normativa poética[6]. Javier Portús Pérez (1999: 21) alega que «la mayor parte de la producción cultural del Siglo de Oro estaba destinada, explícita o implícitamente, a defender y sustentar la ideología del poder, que era el absolutismo teocéntrico». Poco importaba que los «monstruos» teatrales españoles no encajasen con el gusto cortesano que aplaudía el resto de Europa. Y de ahí que suponga un verdadero desafío catalogar dentro de un único género obras maestras como *El perro del hortelano*, *El burlador de Sevilla* o *La dama duende*, pues las burlas cómicas se mezclan con las pinceladas trágicas.

La distinción entre tragedia y comedia, salvando composiciones puntuales, no resulta tan conflictiva en el panorama europeo del siglo XVII. Las tragedias y comedias de Shakespeare y Jonson en Inglaterra, así como de Corneille, Racine y Molière en Francia, no ofrecen tanta resistencia a la hora de ajustar sus obras al modelo clásico. Pero el caso es-

[6] Como veremos más adelante, tal es el caso de los pasajes inverosímiles presentes en la comedia nueva de Mira de Amescua, inspirados por el aura sobrenatural que confería la doctrina contrarreformista a los iconos religiosos.

pañol es harto diferente. La presencia de elementos marcadamente cómicos en los dramas de honor y las tragedias, así como de tintes trágicos en las comedias de enredos, reflejan la peculiaridad de nuestro teatro.

El corral exigía la composición de «monstruosas» piezas en cuyo contexto lo alto y bajo se mezclasen, la influencia de Terencio y Séneca confluyese en un mismo espectáculo, el guiño erudito sirviese de contrapunto al chiste gracioso y los estamentos populares se codeasen en escena con los galanes y damas, actuando el teatro como un espejo de la sociedad reunida alrededor de las tablas. Es la vida misma vertida sobre el teatro, donde duques y damas interactúan con villanos, criadas y graciosos, participan de unos mismos conflictos y se muestran en pugna constante por sostener la credibilidad de su honra.

Ahora bien, aun cuando la comedia nueva española vulnera a ojos vistas la normativa, no por ello ha de considerarse la apuesta lopesca una propuesta teatral del todo antiaristotélica. Es verdad que, como recuerda Portús Pérez (1999: 34), Lope «solo se ajusta a los preceptos aristotélicos en alrededor de una docena de sus cerca de cuatrocientas comedias conservadas». Pero ello no significa que el autor rechace todas y cada una de las pautas poéticas. Una lectura minuciosa de *Arte nuevo* revelará su comunión con la concepción de la poesía como representación verosímil y aun con la doctrina de las unidades en razón de los intereses

compositivos del autor. Por tal motivo, tal vez sea preferible considerar su propuesta como un modelo teatral neoaristotélico paralelo al clasicista italiano, por cuanto Lope, antes que contravenir la preceptiva legada por Aristóteles, la actualiza.

El planteamiento lopesco es comparable al que formula Pinciano en la *Philosophía antigua poética* (1596). El neoaristotelismo es un rasgo común de los grandes representantes de la poetología del Siglo de Oro. Tanto Pinciano como Lope parten de la doctrina del Estagirita para desviarse de esta según las circunstancias, pero sin otra intención que afianzar sus principios en consonancia con los nuevos tiempos. He aquí la clave: apuntalan la verosimilitud como pilar poético, ajustándolo a la nueva sensibilidad barroca y al gusto de un público variopinto que aplaude o silba al autor no en función de su rigor académico, sino por la capacidad de impresionar y conmover al espectador con la trama.

Para Pinciano, la imitación verosímil y no así el verso es la base sobre la que reposa la esencia poética; Lope, por su parte, observa en la división clásica entre lo trágico y lo cómico un impedimento para alcanzar la preciada verosimilitud; siguiendo a este, Tirso contradice la unidad de tiempo en beneficio de la mímesis, siempre y cuando el fin justifique los medios. No se trata, por consiguiente, de un planteamiento aislado de Lope, sino de una apuesta conjunta de los principales dramaturgos barrocos, cuyo objeto es dotar a la poética nacional de un espíritu neoaristotélico alternativo al academi-

cismo clasicista, dictado casi siempre a espaldas de los escenarios.

Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (1981: 86) recalcan que la comedia «era un producto de consumo que el público pagaba» y el poeta «tenía que satisfacer las exigencias de los diversos sectores». Por un lado, se intenta contentar al docto académico al que se dirige el poeta como erudito; pero por otro, consigue adaptar su producción al gusto popular de un público lego, cuya incredulidad y escepticismo han crecido considerablemente, dada su exposición al racionalismo cristiano promovido por los oradores postridentinos. De hecho, son los dramaturgos valedores del descrédito al pernicioso engaño de las apariencias, pese a que tal desconfianza vaya en detrimento del arte mismo.

El ideal de equilibrio renacentista cede su trono a los «monstruos» barrocos que encubren la realidad tras la falsa ilusión tragicómica, que engaña a los ojos gracias a un naturalismo exacerbado, que persuade y suspende la incredulidad del lector, y aún más del espectador, mediante una retórica de la apariencia. No hay que olvidar que el teatro era un instrumento eficaz para el adoctrinamiento de una sociedad que empieza a manifestar los primeros signos de decadencia en sus costumbres. El cortesano, cegado por sus pasiones, ha dejado de ser un ejemplo para el vulgo, pues su comportamiento en nada virtuoso acarrea el descrédito de su honra entre las clases populares; la villana, sin dote ni linaje que

avale sus pretensiones, se entrega a la seducción del galán y su marido arde en celos, recurriendo a la fuerza antes que a la razón. Tal es el estado de la nueva sociedad y así lo refleja su teatro.

Precisamente, por servir la nueva apuesta teatral como instrumento aleccionador, la dicha de la comedia se antepone a la exaltación de la tragedia. La resolución de los conflictos, merced a la acción de la justicia real y el orden celestial, refrena el apasionado lance patético. Peribáñez recibe el perdón del rey librándose de la condena a muerte por asesinar al comendador; Segismundo acaba coronado a pesar de que su aparente destino era sumir al palacio en el caos y el desorden; y don Juan es condenado por oponerse al mandato de Dios a causa de sus pecaminosos actos. La confianza en la justicia real y divina es cuanto conlleva la verdadera dicha para el espectador barroco[7].

[7] De tal forma lo refleja la estructura de la comedia, según Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, aun cuando esta parece desembocar en un final trágico como sucede en piezas tales como *Peribáñez* o *El pintor de su deshonra*: «Cuando el final feliz no es posible, cuando la comedia no puede acabar a gusto de todos, la salida que tiene el dramaturgo para restablecer el orden es la justicia poética. En los dramas de honor, el desorden es generado por el amor entre los adúlteros, negativamente connotado, pues atenta contra las estructuras sociales vigentes. El orden final se establece con la muerte de los amantes a manos del marido ultrajado. En este caso la justicia se ha transformado en venganza personal, pero lo normal es que ese papel quede reservado a la autoridad real, que se convierte así en elemento ordenador del caos» (1981: 95).

La vida en la España postridentina es un sueño trágico cuyo fin es la dicha eterna y no así la consumación peregrina de las ambiciones mundanas. Tal es la concepción contrarreformista de la existencia, una visión opuesta al *fatum* griego sobre el que Aristóteles, no lo olvidemos, cimenta su propuesta teatral. No es que nuestros autores contradigan al Estagirita; únicamente actualizan su precepto a la luz de la nueva visión del destino humano que preconiza el cristianismo. Máxime cuando la idea misma de la predestinación implícita en el *fatum* grecolatino se opone al libre albedrío defendido por la Contrarreforma. Que los dramaturgos barrocos no persiguiesen con su teatro intenciones ideológicas, como tantas veces se ha discutido, no exime a estos de escapar a su circunstancia. Por tal motivo, van «contra el antiguo» ante la necesidad de adaptar la concepción teatral clásica a la nueva mentalidad de una sociedad que ve en la muerte no tanto una fatalidad inexorable, cuanto una liberación dichosa alcanzada por el respeto a las buenas costumbres cristianas y el recto camino de la virtud.

Cabe insistir en que la apuesta de Lope y sus seguidores se suma a la corriente neoaristotélica, pero desde un punto de vista opuesto a la fría doctrina academicista. Es un modelo teatral que aspira a generar un nuevo arte, como bien refleja el título del opúsculo lopesco, sobre la base aristotélica. Como anota José Manuel Blecua en su edición de *Arte nuevo*, «la teoría de las célebres unidades fue creación de los

comentaristas del Renacimiento, y no de Aristóteles» (Vega Carpio, *Arte nuevo*, pág. 262, n. 20). Y he aquí la dificultad, pues Lope identifica en todo momento la preceptiva neoristotélica renacentista con las orientaciones y consejos no prescriptivos de Aristóteles.

Antes que ir «contra el antiguo» *stricto sensu* y pese a lo afirmado por el propio autor, cuanto rechaza el Fénix es la lectura sobreinterpretativa que los comentaristas italianos ofrecen de la *Poética*. No hay que olvidar que hablamos de una época en que la lectura de los tratados de la Antigüedad en ocasiones no es directa, sino que se realiza a través de las diferentes exégesis de la obra o, en su defecto, por medio de traducciones latinas o italianas alejadas del original. Era por ello frecuente la inevitable identificación entre la autoridad grecolatina y sus comentaristas, dando lugar a equívocos. Por supuesto que Lope pierde el respeto a la autoridad de Aristóteles cuando defiende la mezcla de «la sentencia trágica, / a la humildad de la bajeza cómica» (vv. 191-192), pero no así al oponerse a la preceptiva renacentista de las unidades dramáticas, resultado en todo caso de la lectura abusiva de Aristóteles[8]. Hablamos, pues, de una corriente neoaristotélica española que se distancia de la italiana.

[8] Otro caso ejemplar a este respecto es la doctrina *ut pictura poesis* suscitada por la lectura abusiva de los célebres versos de Horacio por parte de los poetólogos renacentistas. La cuestión ha sido estudiada en detalle por García Berrio (1977).

Esta perspectiva dramatúrgica neoaristotélica se ve ejemplificada, dentro de la poética nacional, en la actualización del mecanismo *Deus ex machina* del teatro clásico a raíz de la introducción de la figura real en los escenarios. Al no poder materializarse el Dios cristiano en escena por resultar no tanto inverosímil como blasfemo, el dramaturgo barroco recurre a la figura del Rey, por ser representante de Dios en la tierra, para proceder a la resolución inesperada de los conflictos. Según Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (1981: 87), en el desenlace de la comedia nueva «el rey, como árbitro de origen divino, viene a aprobar con su sanción los actos que, en defensa de su honor, llevan a cabo los personajes».

La figura del monarca, por ser garante de la justicia, actúa como un *Deus ex machina* que entra en escena en el momento oportuno para que no se consuma la tragedia. Tal es el caso de Peribáñez, quien, por más que haya transgredido la norma del vasallaje, recibe el perdón real al haber actuado en consonancia con el código de honor. Incluso en obras de marcados tintes trágicos como *El caballero de Olmedo* la intervención del rey provoca un efecto liberador en el público del corral, que dichoso ve saciadas sus ansias de justicia al no quedar impunes los actos abominables que se han vivido en escena; aun cuando don Alonso ha dudado entre los dos destinos, el de Medina y Olmedo, esto es, entre la senda del bien que le conduce a la salvación y el desvío del mal que hubiera supuesto su irrevocable condena.

Pero no es este el único elemento poético por el cual el teatro siglodorista acusa la influencia de la *Poética*. Uno de los aspectos que mejor refleja el neoaristotelismo de Lope y sus seguidores es el empleo de la agnición como mecanismo dramatúrgico[9]. La mayor parte de los autores de la comedia nueva recurren y perpetúan el procedimiento recogido por el filósofo ateniense en su tratado, toda vez que opera como instrumento de reconocimiento de las faltas cometidas y desengaño frente a la falsedad de las apariencias. Toda ruptura, y la que supone la dramaturgia áurea no es diferente, parte de una preceptiva canónica; y si bien la doctrina neoaristotélica clasicista se vio superada por el nuevo arte de Lope, los mecanismos poéticos registrados por el filósofo se respetaron y mantuvieron. En especial aquellos, como la peripecia y la

[9] López Martín hace hincapié en que «el Estagirita únicamente trataba de la tragedia en su *Poética*, al menos en el texto que ha llegado hasta nosotros, pero Robortello da un paso importante para la teoría de la dramaturgia y que tendrá mucha influencia posterior: aplica todo lo que Aristóteles afirmaba de la tragedia también a la comedia y, por ende, incluidos sus comentarios: "Lo que utilizan los poetas trágicos lo utilizan también los cómicos"» (2014: 62). La adaptación de la peripecia y la agnición como mecanismos de la comedia fue polémica y no tuvo buena acogida por todos los comentaristas neoaristotélicos. Sobra decir que Lope se suma a quienes aprueban la decisión de Robortello, pues en la *Poética* el filósofo mismo preceptúa que el cambio de la ignorancia al conocimiento puede producir amistad u odio entre los agonistas y conducir a estos o bien a la dicha o bien al infortunio. La cuestión fue comentada asimismo por Minturno, Piccolomini, Tasso y Castelvetro, siendo este último especialmente crítico con Aristóteles, como anota López Martín, por no haber dedicado «el tiempo suficiente a explicar las distintas clases de anagnórisis para la mejor comprensión del concepto» (2014: 63).

agnición, conectados sobremanera con la capacidad de mover el ánimo del espectador e inspirar en él la ansiada catarsis.

Aristóteles señala en la *Poética* que el acontecimiento inesperado (*peripeteia*) y el conocimiento de una realidad ignorada (*anagnórisis*) forman parte de la fábula (*mythos*) y son «los principales medios con que la tragedia seduce al alma» (Aristóteles, *Poética*, pág. 149, 1450a). Peripecia es el «cambio de la acción en sentido contrario» y la agnición «es un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio»; pero según el Estagirita, «la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la del *Edipo*» (Aristóteles, *Poética*, págs. 163-164, 1452a). Ambos son mecanismos narratológicos que permiten al autor cambiar el curso de los acontecimientos representados, provocando el estupor entre el público a causa de un golpe de fortuna que conduce a la fábula al desenlace trágico y fatal.

De sumo interés para la cuestión aquí debatida resulta la mención aristotélica de ciertos procedimientos de agnición, que no pasan, necesariamente, por la intervención de un actor inesperado, como en el caso ejemplar de Sófocles, sino por el reconocimiento de «objetos inanimados y sucesos casuales» (Aristóteles, *Poética*, pág. 165, 1452a). No obstante, para el filósofo ateniense aquella que inspira la mayor compasión o catarsis entre el público es la agnición que procede

de una peripecia, por la cual el protagonista trágico descubre inesperadamente una realidad hasta entonces desconocida que acarrea, a la postre, el lance patético.

Pese al precepto aristotélico, el hecho de que los retratos sean uno de los objetos paradigmáticos de los que se vale el teatro antiguo para proceder a la anagnórisis debió llamar la atención de aquellos dramaturgos que, como el Fénix, se vieron fuertemente atraídos por el arte pictórico. Así lo destaca Portús Pérez (1999: 180): «De la afición de Lope a las pinturas y de lo amigo que fue de comprometerlas en sus obras literarias es prueba excesiva el hecho de que en algunas de sus comedias jueguen un papel de máxima importancia como desencadenadoras de la acción dramática».

Con más razón interesa subrayar esta premisa cuando entendemos que una de las principales referencias del género para Lope son las comedias de Terencio, autor latino que introduce entre los dramaturgos auriseculares el gusto por representar en sus composiciones las artes plásticas[10]. Este hecho no ha gozado de la visibilidad merecida en el seno de la crítica hispánica. De Armas, por ejemplo, aboga por un

[10] La presencia de imágenes pictóricas en el teatro se ve reforzada, asimismo, por la comparación de teatro y pintura, que recoge Tirso en *Los cigarrales de Toledo*: «no en vano se llamó la poesía pintura viva pues, imitando a la muerta, esta en breve espacio de vara y media de lienzo, pinta lejos y distancias, que persuaden a la vista lo que significan, y no es justo que se niegue la licencia, que conceden al pincel, a la pluma, siendo esta tanto más significativa que esotro» (1996: 226).

estudio mayor de sus funciones dentro del teatro de la época, empleando para ello la écfrasis por ser el principal mecanismo poético para la representación de imágenes plásticas:

> Terencio fue el escritor clásico que más influyó en el teatro posterior ya que su *Eunuco* comenzó la conversación sobre el poder de la pintura para crear efectos lascivos […] Al mismo tiempo, ya durante el Renacimiento y el Siglo de Oro, la técnica iba cobrando nuevos significados, expandiendo su relieve. Se debería, entonces, estudiar los diferentes usos, funciones y significados de la écfrasis en las comedias de Lope y otros dramaturgos, y constatar los cambios que ocurren de la narrativa o poesía al teatro. (de Armas, 2013: 61)

No saca de quicio las cosas el hispanista norteamericano al lanzar su propuesta, pues el retrato como objeto de agnición es recurrente en un número nada desdeñable de comedias españolas[11]. El principio de la concepción dramatúrgica en el Barroco se fundamenta en el enredo de la trama, hasta el punto de converger en un momento climático a partir del cual se desenlazan las diferentes tensiones establecidas. Como un circuito de dominó en que la caída de una pieza supone una reacción en cadena, el reconocimiento de la figura de un retrato genera un movimiento cinético que precipita el final

[11] Laura Bass en su estudio *The Drama of the Portrait* (2008) examina el retrato como motivo dramatúrgico en algunas de las comedias que en este artículo se analizan en función de la agnición aristotélica. Al trabajo de Bass remitimos para un conocimiento de la materia aquí discutida desde perspectivas que escapan a nuestros propósitos.

trágico. El descubrimiento de un retrato impele a los personajes a la agnición de una realidad inopinada, actuando como mecanismo narratológico dentro de la fábula según lo expuesto por Aristóteles. Tal recurso ejerce de motor en la resolución de los conflictos entre los personajes, tanto más cuanto que actúan a merced de las perniciosas pasiones y en detrimento de la honra de sus agonistas.

De igual modo, subraya Aristóteles los beneficios que conlleva la visualización de la tragedia por parte del espectador y, por tal motivo, es menester «estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con mayor claridad, como si se presenciaran directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado» (Aristóteles, *Poética*, pág. 187, 1455a). La palabra que emplea el Estagirita para designar ese poner ante los ojos la escena es *ἐναργέστατα*, es decir, representar de forma vívida (*enárgeia*) los acontecimientos a fin de activar la *phantasia* del lector[12]. Y nada mejor que la presencia de un objeto visual para que el público comparta con mayor estupor la agnición del personaje, quien, tras una inesperada peripecia que cambiará irrevocablemente el

[12] A este respecto y siguiendo las reflexiones de Suárez Miramón, es de notar que esta idea aristotélica tuvo influencia en Carducho, quien «consideraba pintores a los dramaturgos y se refiere a sus "lienzos" que a veces eran tan vivos que daban lugar a jugosas anécdotas entre los espectadores» (2009: 356-357).

curso de los acontecimientos, contempla en el retrato la viva imagen de su dicha o su desgracia.

Este aspecto es determinante a la hora de entender el papel desempeñado por la pintura en el teatro barroco y por extensión de la écfrasis como recurso narratológico. Como defiende Sánchez Jiménez (2011: 124), la descripción de objetos artísticos «no constituye un mero adorno retórico al servicio del lucimiento del autor: funciona más bien como un recurso literario de pleno derecho mediante el que el escritor concentra en pocas líneas un aspecto fundamental del texto».

Pero he aquí lo interesante, pues rara vez el dramaturgo se molesta en describir, al contrario de lo preceptuado por Quintiliano con respecto a la *enárgeia*, el cuadro con todo lujo de detalles. Únicamente con presentarlo en escena era suficiente para cautivar la atención del público y provocar la catarsis en él por el reconocimiento de la verdad, al materializarse el rostro de la tragedia en una imagen. Así lo considera De Armas (2013: 61), en cuyos análisis advierte que «en casi ninguno de los casos se pretende describir una obra de arte en su totalidad, dejando grandes espacios para activar la mente del espectador, sea a través de la memoria o con el uso de la imaginación», y de ahí que el propósito primordial de su estudio estribe en «el impacto de la obra de arte en los

personajes, o sea, cómo transforma sus emociones, decisiones y afectos»[13].

El reconocimiento del amado o amada retratados destapa el desengaño de las apariencias. Cuanto se figuraba ante ellos como una ilusión se presenta ante sus ojos, y con ellos ante los del público expectante, como una dolorosa o dichosa realidad, en función del efecto dramático que el autor persiga. La pintura se establece, por ende, como un mecanismo efectivo de agnición dentro de la comedia nueva: merced a la imagen pictórica, se desvela la identidad de un príncipe apresado por error (*La confusión de Hungría* de Mira de Amescua) o un villano descubre su deshonra a través de un retrato privado (*Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de

[13] Cabe traer a colación en este punto las reflexiones de Antonio Azaustre Galiana acerca de la función que ejercía la descripción y con ella la *enárgeia* o evidencia en la escena aurisecular: «En el Siglo de Oro, esa capacidad de la *evidentia* para dar impresión de vida a través de la palabra debe ponerse en relación con la importancia de la imaginativa en una cultura donde el hombre solo tenía una imagen de los hechos si los había presenciado o si los contemplaba en una pintura o relieve. La descripción literaria, con la *evidentia* como cauce para la visualización por la palabra, ampliaba así el abanico de posibilidades. En consecuencia, la capacidad de ver con los ojos de la mente y a través de la imaginación es una facultad que desborda con mucho el ámbito de la retórica. Se imaginaba sobre todo aquello que no puede verse, y las posibilidades de ver eran infinitamente menores en unos tiempos donde la descripción cubría el importante lugar hoy reservado a lo que llamamos cultura —o incluso industria— de la imagen» (2009: 35). Tampoco se deben olvidar las puntualizaciones de Arellano con respecto a las descripciones en la obra teatral, pues «una contradicción excesiva entre la presencia física en el escenario y la ponderación verbal puede provocar la risa o la ineficacia estética» (1995: 416).

Lope). Tales son las argucias que los dramaturgos llevan a escena para que sus personajes, y a través de ellos su público, se rindan ante el desengaño y alcancen el ansiado conocimiento de la verdad.

Así pues, el retrato como objeto de agnición en la comedia nueva es un rasgo tipificado de su neoaristotelismo. Aquello que para el Estagirita no supone más que un recurso secundario para favorecer la anagnórisis, para Lope, Calderón, Tirso, Mira de Amescua o Rojas Zorrilla se postula como un elemento central. Dada la inclinación de tales ingenios por servirse del arte plástico con fines poéticos, no sorprende que en sus apuestas teatrales la pintura juegue un papel mayor que en la *Poética* aristotélica. Ello daba pie, además, tanto para la profusión de reflexiones sobre arte puestas en boca de sus personajes con motivo del retrato, cuanto para la introducción en escena de pinturas que cumpliesen una función simbólica dentro del decorado. Tal es el juicio de Portús Pérez, quien observa una notable recurrencia de la pintura en el teatro barroco a la luz de su condición como espectáculo:

> El teatro es un género esencialmente visual, y de ello eran conscientes estos escritores para quienes resultaba natural la idea de la igualdad entre arte y literatura, y estaban acostumbrados a buscar en los cuadros o estampas que veían a su alrededor inspiración para construir sus escenas teatrales. Aunque a Calderón no se le conocen tantas relaciones familiares o de amistad con pintores como a Lope, compartía con este un mismo interés por la pintu-

> ra, que también le llevó a convertir a algunos artistas como Apeles o Juan Roca en personajes centrales de sus comedias, y a intervenir activamente en la defensa del carácter liberal del arte de la pintura. (Portús Pérez, 1999: 115)

Con la introducción del arte pictórico en sus composiciones, el dramaturgo áureo complacía a un vulgo que gozaba de la contemplación de imágenes y satisfacía por igual el gusto por la pintura que caracterizaba al cortesano erudito. Siguiendo al hispanista, los escritores «eran conscientes de la gran variedad del público al que tenían que contentar y de que para ello había que hacer concesiones al gusto popular, e incluir en sus obras abundantes guiños eruditos solo inteligibles para los más cultos» (Portús Pérez, 1999: 42). El aplauso popular se suma de esta forma al contento del espectador culto. Y así la atracción que ejercen la pintura y las anécdotas eruditas en torno a ella comparte escena con las tramas amorosas y los conflictos sobre la honra. Dichas circunstancias apuntalan la necesidad de un modelo acorde a las nuevas inquietudes, renovando para ello una rígida preceptiva que, en el caso español y como se ha venido señalando, resultaba contraproducente, con más razón cuando se atiende a la variedad y pluralidad de su público.

Tanto señores como criados recorren un escenario decorado con las más finas pinturas, pero también con los países y escenas de género que poblaban las paredes de cocinas y bodegas. Siguiendo a Portús Pérez (1999: 44), el aparato

visual de las comedias contentaba al espectador culto por su nota erudita, pero también «era lo que más halagaba al gusto de la mayoría». Tanto es así que en numerosas obras la pintura como parte integral del decorado se convierte en un símbolo del *ethos* de los personajes. No hay mejor ejemplo de ello que *El pintor de su deshonra* de Calderón, pieza en que el lienzo de Deyanira y Hércules pintado por don Juan Roca es un fiel reflejo de los celos que atormentan al personaje:

> Fuera de tabla está,
> y aún estuviera más fuera
> si en la tabla no estuviera,
> el centauro tras quien va.
> Este es el cuerpo mayor
> del lienzo, y en los bosquejos
> de las sombras y los lejos,
> en perspectiva menor
> se ve abrasándose, y es
> el mote que darle quiero:
> «Quien tuvo celos primero,
> muera abrasado después». (Calderón, *El pintor de su deshonra*, pág. 218, acto III, vv. 597-608)

La écfrasis de la pintura se convierte en una miniatura narrativa de la trama y emblema de la misma. La correspondencia entre el pasaje mitológico y el argumento principal de la obra produce un efecto especular, de suerte que la descripción de arte refuerza el conflicto pasional representado. El centauro simboliza a los diferentes galanes que pretenden el amor de

Serafina. Su marido, don Juan Roca, es Hércules abrasado en un segundo plano por los envenenados celos[14].

El comentario pictórico de la écfrasis establece una relación metafórica entre la técnica pictórica y poética: la perspectiva mayor y menor del cuadro, mediante la pintura de los lejos, se corresponde con la focalización de la trama en la que el pintor se ve representado en un segundo plano con respecto a Serafina y sus pretendientes[15]. El conflicto que da vida a la escena pictórica va más allá del marco del cuadro y se proyecta «fuera de tabla» sobre el escenario mismo, dando fe del complejo cometido que desempeña la écfrasis en el

[14] Para dos comentarios de la écfrasis calderoniana, véanse Walthaus (1998) y Portús Pérez (1999: 181-182).

[15] Suárez Miramón ha analizado con detalle la presencia del estilo pictorialista y el predominio del léxico cromático entre los dramaturgos barrocos: «El lenguaje dramático toma los términos de la pintura y de la técnica artística (*imagen*, *lejos*, *cerca*, *al óleo*, *al temple*, *sombras*, *luz*, *rasgos*, *matices*, *bulto*, *buril*, *rasguños*, *borrones*, *dibujar*) y son muy frecuentes las alusiones a objetos relacionados con la pintura (*cuadros*, *marcos*, *telas*, *tablas*, *lienzos*, *estampas*) y sus utensilios (*pincel*, *paleta*, *caballete*), así como las diferentes formas (*original*, *copia*, *estampa*, *retrato*, *impreso*, *traslado*, *paisajes*) y usos sociales de la época (tipos de pinturas en las casas, palacios o en almonedas). Todo este bagaje pictórico alterna con creaciones que son verdaderas pinturas en verso de la Naturaleza, captada en diferentes momentos. Unos autores tienen preferencia por los amaneceres y nocturnos, como Rojas Zorrilla, en quien también predominan los tonos rojos de gran fuerza visual, que tanto recuerdan a Guido Reni, y otros, como Calderón, alternan los distintos momentos y luces aunque en las escenas fantásticas se decanta por los azules» (2009: 356).

contexto del teatro barroco. Así lo contempla Portús Pérez en sus reflexiones:

> Una de las características que define gran parte de la comedia clásica española es la existencia de una importante diversidad de niveles de significación, algunos de los cuales están reservados únicamente a la comprensión de la minoría culta. Junto a una trama de naturaleza lineal que en términos generales era comprendida por todo el público, existían numerosas subtramas y elementos simbólicos que actuaban como complementos retóricos de las otras y que frecuentemente eran entendidos solo por unos pocos […] Estas consideraciones han de ser tenidas en cuenta a la hora de estudiar la función de algunas menciones a pinturas en las obras dramáticas, pues en ellas frecuentemente actúan como explicadoras de las tramas argumentales. Algo parecido ocurría también en los lienzos de la época en los que se representaba algún cuadro, pues este a menudo se convertía en una de las claves explicadoras de la obra entera. (Portús Pérez, 1999: 175)

Cuando no existía oportunidad o intención de introducir pinturas en escena se describían estas como en el modelo calderoniano por medio de écfrasis. Su fin era precisamente dotar a la obra de una dimensión simbólica cuyo significado se dirigía a la facción culta del público. En el caso de la descripción pictórica comentada, se aprecia claramente cómo el necesario conocimiento del mito de Deyanira y Hércules ofrecía un guiño al cortesano docto que gozaba de reconocerse como tal ante el vulgo. Pero en otras piezas, como apuntaba De Armas, el poeta dejaba de lado la erudición y pretendía, en

virtud de alusiones sutiles al arte pictórico, que el espectador imaginase el cuadro dejando volar libremente su *phantasia*. Tal es el caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, obra en la que Lope, a diferencia de Calderón, menciona únicamente el retrato de Casilda sin llegar en ningún momento a describirlo, anulando así el significado hermético que pudiera encerrar su écfrasis.

Precisamente en esta composición del Fénix situamos el paradigma de la función de la pintura como mecanismo de agnición del arte nuevo. Sabido es que Peribáñez destapa las oscuras intenciones del Comendador con respecto a su mujer, al identificar el rostro de la desconocida modelo retratada por el pintor con el de Casilda. Lope transforma la pintura en el signo que permite reconocer al protagonista la realidad de los hechos. La deshonra que supone la existencia del retrato privado de su mujer en la ciudad imperial desata en Peribáñez una tormenta de pasiones que le empujará a reparar el deshonor[16].

No contradice tanto la propuesta lopesca el canon aristotélico cuanto actualiza los mecanismos de agnición conforme a la nueva liberalidad del arte pictórico. Opta por darle un papel primordial al objeto inanimado, pero respetando en todo momento que la anagnórisis proceda de una peripecia como

[16] Ponce Cárdenas (2012) ha estudiado con puntualidad la influencia de los retratos privados en la poesía española renacentista y su papel como motivo de composición de numerosos encomios pictóricos siglodoristas.

bien preceptuaba Aristóteles. El hecho inesperado de que Peribáñez recale en el taller del pintor descubriendo a la postre el retrato de Casilda, el cual le llega a resultar en primera instancia irreconocible, desencadena la agnición del personaje y precipita los acontecimientos hacia el lance patético[17]. Solo la justicia real librará al villano de una muerte segura,

[17] Portús Pérez enumera algunas piezas en las que el pintor se erige como protagonista o bien como personaje secundario a través del cual se dignifica el arte pictórico: «Los pintores que aparecen en el teatro español de la época se adecúan perfectamente a la imagen de artistas nobles, intelectuales y útiles para con su sociedad que transmiten los tratados artísticos. Las únicas excepciones son los que protagonizan entremeses y obras semejantes, en las que, como en los cuentecillos, se jugaba con las posibilidades paródicas y paradójicas del arte y sus creadores. El propio Dios, en su faceta de pintor de la Creación, protagoniza el auto sacramental *El pintor de su deshonra*, de Calderón; San Lucas reflexiona sobre la elevada utilidad religiosa de su actividad artística en *El médico pintor: San Lucas*, de Fernando de Zarate; el gran honor que hizo Alejandro a Apeles cediéndole a su favorita Campaspe, y las excelencias artísticas de este pintor, son la parte fundamental de *Las grandezas de Alejandro* de Lope de Vega, *Darlo todo y no dar nada*, de Calderón y *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, de autor desconocido […] Tiziano es uno de los personajes de *La Santa Liga*, una comedia de Lope en la que se insiste en lo mucho que honró el senado veneciano al pintor; El Greco es una referencia latente en *Gridonia o Cielo de amor vengado* de Hortensio Félix Paravicino; el protagonista de la comedia *El pintor de su deshonra* de Calderón es un noble barcelonés aficionado a pintar que convierte esta afición en un instrumento para vengar sus celos; y *Los Ponces de Barcelona*, de Lope de Vega, está protagonizada por la hija de un pintor y contiene una de las defensas más hermosas, dignas y exaltadas que se han hecho nunca del arte de la pintura. Otras obras, como *Ya anda la de Mazagatos*, *La ilustre fregona*, *También la afrenta es veneno* o *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* también incluyen entre sus personajes a pintores, que en muchos casos proyectan una imagen noble de su actividad» (1999: 194).

como se ha apuntado anteriormente. La obra lopesca es ejemplar en este sentido, pues la honra se sitúa por encima de todos los valores sociales en la España del Siglo de Oro, advirtiendo asimismo de los peligros de quienes anteponen la ambición sin medida a la prudencia y la humildad, tal y como refleja el célebre soliloquio de Peribáñez:

> Don Fadrique me retrata
> a mi mujer; luego ya
> haciendo debujo está
> contra el honor que me mata.
> Si pintada me maltrata
> la honra, es cosa forzosa
> que venga a estar peligrosa
> la verdadera también.
> ¡Mal haya el humilde, amén,
> que busca mujer hermosa! (Vega Carpio, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, págs. 146-147, acto II, vv. 1766-1775)

Para Portús Pérez, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* es «una de las comedias en las que Lope compromete de una manera más clara los objetos artísticos en la trama argumental, dotándolos de un significado preciso» (Portús Pérez, 1999: 175). El reconocimiento de la figura de Casilda por parte del villano en el retrato privado del Comendador desata el torbellino de pasiones que moverá al protagonista en su cometido de ver saldada su venganza contra don Fadrique. Como destaca Lygia Rodríguez Vianna (2004: 1509), poseer «el retrato de la persona amada es tenerla “en presencia”; es

índice de fidelidad o infidelidad». Es, en definitiva, la viva imagen de las aspiraciones pasionales del Comendador.

En suma, el retrato cumple una función narratológica concreta, otorgando al teatro barroco un mecanismo de agnición en razón del gusto pictórico[18]. La pintura como fuente de reconocimiento de la verdad dentro de la trama dramática es a todas luces un rasgo aristotélico de la comedia nueva. Nada que deba sorprendernos si se tiene en cuenta que el filósofo mismo la recoge entre sus especies: «La tercera se produce por el recuerdo, cuando uno, al ver algo, se da cuenta; como la de los *Ciprios* de Diceógenes, pues al ver el retrato, se echó a llorar» (Aristóteles, *Poética*, págs. 184-185, 1455a).

No pasa por alto Lope el modelo señalado por el Estagirita y lo convierte en un mecanismo recurrente de su propuesta neoaristotélica[19]. Además de en *Peribáñez*, localizamos esta misma función desempeñada por la pintura en distintas obras

[18] Además de la función aquí estudiada, existen otros puntos de vista que pueden ser contemplados a la hora de analizar el papel de la pintura en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Delgado Morales (1988) ofrece, por ejemplo, un análisis sistemático de la función concedida por Lope a colores e iconos; y por su parte, Bergmann (1989) centra su atención en los modos de representación plástica en la obra lopesca.

[19] En *La anagnórisis en la obra dramática de Lope de Vega* (2015) señala López Martín que Lope recurre al retrato como mecanismo de agnición, amén de las citadas, en *La infanta desesperada*, *El soldado amante* y *El vellocino de oro*.

del autor madrileño, entre ellas *La quinta de Florencia*, como anota Portús Pérez:

> Alejandro había acudido a la quinta a ruegos de Lucindo, padre de Laura, que pedía justicia por el rapto de su hija. La desconfianza que el duque sentía sobre la historia de este desapareció cuando vio el cuadro, que le dio la clave de cuanto había sucedido. Filomela actuó como «poeta mudo» al narrar en un tapiz su rapto por Tereo, que le había cortado la lengua; y en la comedia, el papel de la tapicería lo jugó precisamente el cuadro en el que se representa este relato mitológico. (Portús Pérez, 1999: 181)

Esta estrategia dramática aristotélica recuperada por Lope se establece como uno de los principales mecanismos de agnición de la comedia nueva. Calderón recurre a ella en *El pintor de su deshonra*. En el desenlace de la pieza, el Príncipe de Ursino le encomienda a don Juan Roca la pintura de la dama que es dueña de su corazón, la cual resulta ser, sin conocerlo, su mujer Serafina. El retrato encargado por el príncipe al pintor da lugar a una ingeniosa peripecia que acarrea la agnición de su deshonra y con ella el lance patético de la trama. La imposibilidad de retratar a su mujer es motivo del pintado deshonor del protagonista: por un lado como marido, ante el reconocimiento de Serafina como la modelo cuya estampa ha de inmortalizar para el Príncipe de Ursino; pero por otro como

artista, por la imposibilidad de plasmar sobre el lienzo mediante la técnica la belleza angelical de su mujer[20]:

> Desta arte la obligación
> (mírame ahora, y no te rías)
> es sacar las simetrías,
> que medida, proporción
> y correspondencia son
> de la facción; y aunque ha sido
> mi estudio, he reconocido
> que no puedo desvelado
> haberlas yo imaginado
> como haberlas tú tenido.
> Luego si en su perfección
> la imaginación exceden,
> mal hoy los pinceles pueden
> seguir la imaginación. (Calderón, *El pintor de su deshonra*, pág. 163, acto II, vv. 51-64)

La incapacidad del protagonista de retratar a Serafina no hace más que anticipar el desenlace y el reconocimiento de su deshonra cuando descubre que la dama pretendida por el Príncipe de Ursino es su propia esposa. El significado de esta suerte de escenas responde, según Ana Suárez Miramón (2009: 359), a que en el Barroco «la estética neoplatónica al servicio de la idealización femenina, ya muy estereotipada desde el Renacimiento, cobraba nueva fuerza en la pintura y en el teatro».

[20] Para un estudio de la técnica pictórica en la pieza calderoniana, véanse Paterson (1971), Fischer (1981) y Martinengo (2008).

Esta misma lectura se repite en otro drama de Calderón, el cual tiene como protagonista a un pintor. Se trata de *Darlo todo o no dar nada*, pieza inspirada en la anécdota histórica que escenifican Alejandro Magno y Apeles en su rivalidad por el amor de Campaspe[21]. Al igual que don Juan Roca, Apeles se ve impotente a la hora de trasladar al lienzo la belleza sin igual de la dama, pues como declara el personaje que encarna al artista griego «pintarse no pueden / las perfectas hermosuras, / sin que el crédito se arriesgue» (Calderón, *Darlo todo o no dar nada*, acto II, vv. 2311-2313). En esta ocasión es la protagonista femenina la que reconoce las pretensiones de Alejandro y la deshonra que puede acarrearle por ser el rey un hombre casado:

[21] El interés mostrado por los dramaturgos con respecto a la relación de Apeles con Alejandro Magno responde a motivaciones sociales por la facilidad de identificar al monarca griego con el rey español y al artista de la época con el legendario pintor, como explica con todo rigor Portús Pérez: «La conversión de Apeles en arquetipo de pintores explica por qué su leyenda estaba plagada de episodios que resolvían los problemas artísticos de acuerdo con los deseos de buena parte de los escritores de la época. De entre ellos, los que más interesaban en la España del Siglo de Oro eran los que tenían que ver con su relación con Alejandro. En una época en la que los artistas luchaban por su reconocimiento social e intelectual, en la que la pintura se justificaba por su contribución a propagar la religión o la ideología política y en la que la sociedad tenía una estructura estamental que convertía al rey en el principal punto de referencia, es natural que aquellos interesados en la defensa de la pintura hicieran hincapié en la protección de los poderosos hacia este arte. Y aunque con frecuencia recurrieron a ejemplos modernos, la alusión más habitual fue a Apeles» (1999: 187).

> Tú; pues tú,
> haciendo el retrato mío,
> me dijiste que me amaba
> y que no era el sacrificio
> a Júpiter, sino a Amor;
> con que mi honor, advertido
> de su peligro, es forzoso
> que huya de su peligro. (Calderón, *Darlo todo o no dar nada*, acto III, vv. 3124-3131)

La pintura de Apeles retrata en esta ocasión la deshonra de Campaspe. Es el mecanismo que permite su agnición, al tomar consciencia del compromiso en que se encuentra su honor gracias a los signos mudos de la pintura. Por otra parte, el encargo de Alejandro tiene consecuencias terribles para el pintor, pues sin saberlo acepta el cometido de retratar a la desconocida de la que se halla enamorado. La pintura le hace reconocer lo comprometido de la situación, dado que supone rivalizar con el rey por el favor de la dama, algo que imposibilita y frustra su amor. Y al igual que acontecía en *El pintor de su deshonra*, Apeles reconoce a su vez su fracaso en el intento de representar con rigor la perfección de Campaspe.

El retrato de una belleza imposible de pintar, de un ídolo de amor, tiene consecuencias nefastas para los personajes: en el caso de don Juan Roca, el final es dramático; en el de Apeles, el lance se resuelve en su favor merced al reconocimiento por parte de Alejandro de su error y el auxilio de la virtud. Es el enigma que encierra la perfección de lo natural lo que inspira al artista, cuanto lo atrae, pero al mismo tiempo es

el motivo de sus celos, de su enfermedad de amor, de su pasión desatada y su inexorable perdición.

Si bien la obra de Calderón no se atiene a la doctrina de las unidades, recurre al mecanismo aristotélico para causar el estupor en su público. La efectividad del arte pictórico como recurso dramático lo afianza como estrategia de agnición en la comedia nueva. Pero la pintura cumple además una función añadida como motivo poético. Los dramaturgos se sirven de las descripciones y alusiones a los lienzos para reflexionar sobre el arte y exaltar su afición por el mismo; pero también con objeto de acentuar la lectura moral que encierran tales piezas en consonancia con la directriz promovida por la Contrarreforma.

Cabe destacar que la belleza extrema de Casilda y Serafina es cuanto conduce a la locura de amor a los galanes que las pretenden, acarreando al mismo tiempo la deshonra de sus maridos. Este mismo conflicto se repite en *El dueño de las estrellas* de Ruiz de Alarcón. Ambientada en la Grecia clásica como *Darlo todo o no dar nada* tiene como protagonista a Licurgo, quien exiliado tratará de soslayar el vaticinio de Apolo, el cual lo predestina a enfrentarse al rey cretense. De forma azarosa el infante espartano se enamora de una desconocida, Diana, al caer en sus manos un retrato suyo. Pero el conflicto surge cuando conoce que la dama es hermana de Teón, el hombre que lo ha deshonrado y al que persigue hasta Creta para saldar su venganza. La pintura actúa

en la obra como desencadenante del destino trágico al que se verá conducido Licurgo. Encaja, por lo tanto, con aquellas que responden al criterio introducido por Rodríguez Vianna (2004: 1507-1508), en las que «un retrato mueve la acción, establece tensiones, permite al lector/espectador desvelar la estrecha relación entre poesía y pintura, y formalizar la estética horaciana *ut pictura poesis*».

El cuadro de la desconocida Diana es fuente de la idolatría de Licurgo. De tal manera la obra de Alarcón aborda otro de los aspectos determinantes que afianza la presencia de la pintura como agnición en la comedia nueva[22]. Se trata de la peculiar función que la imagen desempeña en la España postridentina. No es de rigor una aproximación al carácter de la pintura en el Siglo de Oro sin contemplar en todo momento el valor doctrinal que posee en la época. El retrato se convierte en un instrumento ideológico que reprende la capciosa apariencia de lo terrenal y la vanidad del cortesano que goza de contemplar su imagen plasmada sobre el lienzo.

[22] También cumple la pintura en la obra de Alarcón una función añadida. Se trata de un recurso dramático estudiado por Weimer (2013) y denominado por el hispanista «falling portrait device». El motivo de la caída del retrato es recurrente en el teatro barroco. Es un signo de mal augurio que alerta a los personajes de la eminencia de un acontecimiento trágico. Cuando Licurgo sale de casa para acudir a la guerra ante el mandato real, Diana se percata de la caída del retrato regio sobre sus hombros, anticipando así el desenlace trágico que protagonizarán los personajes. También Mira de Amescua recurre a este mismo procedimiento en *El amparo de los hombres*, cuando al destapar Carlos el retrato de la Virgen, este se cae en presencia de Federico y el Demonio.

Así lo observamos en *El amparo de los hombres* de Mira de Amescua, obra en la que el demonio trata de corromper la devoción de Carlos hacia la Virgen, sirviéndose para ello de la pasión que despierta en él Julia. En el punto álgido de la obra, cuando se le presenta una pintura de María en vez del retrato de su amada para que el personaje reniegue de su fe, la imagen religiosa permite la agnición, al percatarse finalmente Carlos del engaño al que le han conducido sus pasiones, afianzando su fe y librando así a su alma de todo pecado. La pintura profana de Julia conduce al personaje de Mira de Amescua al extremo de la idolatría. Es una clara censura de la lascivia a propósito de la doctrina contrarreformista, la cual advierte de los peligros de apartarse de la religión y dejarse arrastrar por las tentaciones demoniacas. El único ídolo posible para el recto cristiano es la Virgen, amparo de los hombres y amuleto protector frente a la condena eterna[23].

[23] La obra mencionada de Mira de Amescua es paradigma del valor doctrinal de la imagen, máxime cuando el dramaturgo se sirve de esta para la representación de misterios religiosos. Portús Pérez presta atención a este aspecto y declara: «La mayor parte de los españoles del Siglo de Oro estaban poco acostumbrados al pensamiento abstracto, por lo que la pintura cumplía una misión tan importante como la de convertir en imágenes comprensibles por todos conceptos y modos de conducta a los que de otra manera difícilmente podían acceder amplias capas sociales. El arte acudía así en ayuda de la religión, y era uno de los vehículos más importantes con que contaba la población para entrar en contacto con el pensamiento teológico» (1999: 26). Asimismo, es oportuno destacar que Bass (2008: 80) hace hincapié en que el Concilio de Trento había reiterado el poder sobrenatural de las imágenes religiosas frente a las críticas protestantes, por cuanto representaban estas a

El valor doctrinal de la imagen se encuentra implícito por igual en *El vergonzoso en palacio* de Tirso. En la obra, Serafina, quien ha sido representada vestida como hombre mientras ensayaba una pieza teatral, descubre de manera inesperada su propio retrato y se enamora perdidamente de su figura sin ser consciente de ello. La peripecia propiciada por la presencia de la pintura provoca el giro radical de la acción. Tirso dispone la escena en función de la denuncia de la vanidad y el narcisismo, a los cuales se entrega una sociedad cortesana que se ha apartado del camino de la rectitud para dejarse arrastrar por el engaño de las apariencias.

Esta misma perspectiva es la que da vida a otra de las comedias de Mira de Amescua, *La confusión de Hungría*, con la cual cerraremos nuestro examen de la pintura como mecanismo de agnición en el teatro barroco. En la obra los retratos de los protagonistas cumplen una función capital. La trama se inicia cuando Ausonio, príncipe tracio, se enamora de Fenisia a través de un lienzo. Enloquece de amor hasta tal punto que, a pesar de conocer que la dama ha muerto, decide acudir a Hungría para contemplar su cadáver. Descubre a su llegada que todo ha sido una treta de Vitelio, amigo del protagonista,

la Virgen y los Santos. Weimer (2013: 103-104) ofrece la misma lectura y subraya la creencia extendida de que el espíritu divino de tales figuras se hallaba presente de algún modo en las imágenes religiosas. De ahí se explica el poder sobrenatural que encierra la pintura de la Virgen en la obra de Mira de Amescua, pues atiende a un contenido doctrinal defendido por la Contrarreforma.

quien le hace creer que Fenisia ha fallecido para suplantar su identidad y pretender así la mano de esta en la corte húngara. Al igual que Ausonio, la dama se ha enamorado del príncipe tracio a través de un retrato suyo que le vende un mercader. Es entonces cuando el rey lo encarcela al tomarlo por un impostor, enfermando Fenisia de melancolía, pues no encaja la imagen con el rostro de Vitelio, sino con el de Ausonio. Desconoce que tras la figura del hombre encarcelado se encuentra el verdadero príncipe de Tracia, cuya identidad se da a conocer cuando el mercader entra en escena y se presenta como el autor de la enigmática pintura, destapando así el terrible engaño de Vitelio. En definitiva, es el retrato de Ausonio el que favorece la agnición de los personajes, con la consecuente resolución del conflicto.

La crítica que encierra la obra de Mira de Amescua se dirige a la condena de quienes se dejan guiar por las falsas apariencias y el peligro que entraña para los cortesanos convertir los retratos en ídolos de amor. El autor censura la idolatría en la que incurre Ausonio al considerar que «el retrato es igual / a su mismo original» (Mira de Amescua, *La confusión de Hungría*, acto I, vv. 66-67). La perfección de la aparente belleza de los príncipes es cuanto provoca su enfermedad de amor. Tal lectura casa con el contenido doctrinal que la Con-

trarreforma exponía en cuanto a los peligros de gozar de las imágenes profanas[24].

La comedia nueva manifiesta mejor que ningún otro género barroco cómo el arte es un espejo de la naturaleza humana, pero al mismo tiempo conduce a la tentación, por cuanto es capaz de perfeccionar lo natural y generar una ilusión, un espejismo, un engaño de los ojos. Así mismo acontece con el teatro, el cual a pesar de ser un espejo de la realidad social en la nueva concepción que le entrega la comedia nueva, no deja de ser una falsa percepción de los sentidos, una ficción que embauca a los espectadores para conmocionarlos y hacerles conscientes de que, únicamente a través del recto camino de la virtud, el alma humana se ve libre de las tentaciones mundanas. Pintura y literatura una vez más se hermanan por ser instrumentos de difusión doctrinal, mostrando cuán útil llegó a resultar la fórmula *ut pictura poesis* para los intereses de la autoridad.

Dejando de lado la polémica en torno a la lectura política del teatro barroco, parece claro que la pintura se establece en el arte nuevo como uno de los principales mecanismos poéticos de agnición. Es signo del carácter neoaristotélico de

[24] Esta misma perspectiva la recoge Suárez Miramón en su minucioso análisis de la función de la pintura en *La quinta de Florencia* de Lope como motor de la trama: «La perfección de la pintura tiene tal poder de seducción en él que la imagen se convierte en obsesión y, consiguientemente, en nudo dramático fundamental» (2011: 270).

la comedia española, pero también del enorme interés que sintieron los dramaturgos barrocos por la imagen pictórica, dada su capacidad para provocar en un público rendido a las apariencias el ansiado desengaño de los sentidos.

La presencia de retratos en sus obras y las funciones que estos desempeñan dentro de la trama revelan la importancia que adquiere la imagen y con ella la cultura visual en el seno de la estética barroca. A juicio de Suárez Miramón (2009: 356), «[s]i las relaciones entre poesía y pintura son estrechas aún lo son más las de teatro y pintura». Ambas son, a fin de cuentas, expresión del poderío del arte a la hora de generar ilusiones de realidad con la máxima precisión. Y lo que es más notorio, la iluminación recíproca de lienzos y escenarios posibilita la consolidación del teatro nacional bajo una nueva concepción poética: la comedia nueva como espectáculo, como imagen, como expresión artística visual comparable —*ut pictura comedia*— a las artes plásticas[25].

[25] Arellano ha sido uno de los hispanistas que mayores esfuerzos ha dedicado en las últimas décadas al estudio del teatro siglodorista como espectáculo, por entrañar la visualidad escénica, en último término, su razón de ser: «Desde cierta perspectiva, si aceptamos que todo texto teatral únicamente existe como teatro en su representación, hablar de la visualidad de la palabra teatral podría considerarse tautológico: todo, en la palabra teatral, es visual desde el momento en que solo su visualización en el escenario realiza verdaderamente su vocación ontológica» (1995: 412).

OBRAS CITADAS

ARELLANO, Ignacio, «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19.3, 1995, págs. 411-443.

ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

AZAUSTRE, Antonio, «Recursos retóricos en el teatro del Siglo de Oro: el caso de la *evidentia*», en *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, ed. de Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, Madrid, Gredos, 2009, págs. 29-50.

BASS, Laura R., *The Drama of the Portrait. Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, Pennsylvania, Penn State University Press, 2008.

BERGMANN, Emilie L., «Visual and Verbal Modes of Representation in *Peribáñez*», *Studies in Honor of Elias L. Rivers*, ed. de Bruno Damiani y Ruth El Saffar, Potomac (Maryland), *Scripta Humanistica*, 1989, págs. 36-48.

BLECUA, Alberto, Arellano, Ignacio y Serés, Guillermo (eds.), *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Dramas de honor II: El médico de su honra. El pintor de su deshonra* (3ª edición), ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

—, *Darlo todo o no dar nada*, ed. de David Hildner, 2004. [Disponible en: http://www.comedias.org/calderon/Darlot.html (Consulta: 16 de septiembre de 2016).]

DE ARMAS, Frederick A., «"¿Es éste Adonis?" La écfrasis y los efectos del arte en el teatro de Lope de Vega», *eHumanista*, 24, 2013, págs. 60-79. [En red]

DE ARMAS, Frederick A., GARCÍA LORENZO, Luciano y GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (coords.), *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, Madrid, Iberoamericana, 2008.

DELGADO MORALES, Manuel, «Iconología de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*», *Bulletin of the Comediantes*, 40.2, 1988, págs. 188-192.

DUARTE, Enrique y Mata Induráin, Carlos (eds), *El «Arte Nuevo» de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica* (monográfico), *Rilce*, 27.1, 2011.

EGIDO, Aurora (coord.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

FISCHER, Susan L., «Art within Art: The Significance of the Hercules Painting in *El pintor de su deshonra*", en *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*, ed. de Frederick A. De Armas, David A. Gitlitz y José A. Madrigal, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981, págs. 69-79.

GARCÍA BERRIO, Antonio, «Historia de un abuso interpretativo "Ut pictura poesis"», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach* (Vol. 1), ed. de Emilio Alarcos Llorach, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, págs. 291-308.

LÓPEZ MARTÍN, Ismael, «Lope de Vega y el descubrimiento de la verdad en la comedia nueva», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32, 2014, págs. 59-71. [En red]

—, *La anagnórisis en la obra dramática de Lope de Vega*, Tesis doctoral, Universidad de Extremadura, 2015. [Disponible en: http://dehesa.unex.es/handle/10662/3400 (Consulta: 16 de septiembre de 2016).]

MARTINENGO, Alessandro, «La venganza de Hércules. Técnicas y sentido del cuadro de Roca en *El pintor de su deshonra*», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, ed. de Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008, págs. 367-378.

MIRA DE AMESCUA, Antonio, *La confusión de Hungría*, ed. Concha Argente del Castillo, 2014. [Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-confusion-de-hungria/ (Consulta: 16 de septiembre de 2016).]

OROZCO DÍAZ, Emilio, *El Teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

PATERSON, Alan K. G., «Juan Roca's Northern Ancestry: A Study of Art Theory in Calderón's *El pintor de su*

deshonra», *Forum for Modern Language Studies*, 7, 1971, págs. 195-210.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española IV. Barroco: teatro*, Estella (Navarra), Cénlit, 1981.

PONCE CÁRDENAS, Jesús, «La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento», *Criticón*, 114, 2012, págs. 71-100. [En red]

PORTÚS PÉREZ, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999.

RODRÍGUEZ VIANNA, Lygia, «El retrato en la expresión barroca del teatro del Siglo de Oro: emblemática y teatralidad», en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Vol. 2)*, coord. de Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, págs. 1507-1522. [En red]

ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Vulgo, imitación y natural en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, 88.7, 2011, págs. 727-742. [En red]

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, «Función de la pintura y la mitología en *La quinta de Florencia*», en *El «Arte Nuevo» de*

Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica (monográfico), ed. de Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin, *Rilce*, 27.1, 2011, págs. 267-280. [En red]

TIRSO DE MOLINA, *Los cigarrales de Toledo*, ed. de Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.

—, *El vergonzoso en palacio*, ed. Blanca Oteiza, Madrid, RAE, 2012.

VEGA CARPIO, Lope de «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo», en *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, págs. 256-268.

—, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (18ª edición), ed. de José María Ruano de la Haza, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, PUM, 1990.

WALTHAUS, Rina, «Pintar en palabras. *Ekphrasis* y retrato en algunas obras calderonianas», en *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*, ed. de María Cruz Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, págs. 1661-1670. [En red]

WEIMER, Christopher B., «Beyond Canvas and Paint: Falling Portraits in the Spanish Comedia», en *Objects of Culture in the Literature of Imperial Spain*, ed. de Mary E. Barnard y Frederick A. de Armas, Toronto-Buffalo-

London, University of Toronto Press, 2013, págs. 99-120.

AMARILIS: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA ELEGÍA[1]

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA
felipe.pedraza@uclm.es

Recibido: 15/11/2016
Aceptado: 9/12/2016

RESUMEN: Al estudiar el manuscrito de la égloga *Amarilis* de Lope de Vega contenido en el códice Daza pueden observarse indicaciones y signos, hasta ahora desatendidos por la crítica, que revelan curiosas variantes y traslucen las vicisitudes del proceso de creación. El poeta contempló tres redacciones de distinta extensión (1200 versos aproximadamente, 971 versos, y 1337) en función del formato en que iba a ver la luz la obra. Finalmente, optó por la versión más amplia, que es la que se imprimió en la suelta de 1633, y se incorporó a *La vega del Parnaso*.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; Poesía del siglo XVII; Manuscritos poéticos; Versiones de autor.

ABSTRACT: A study of the manuscript of Lope de Vega's eclogue *Amarilis*, contained in the Daza codex, reveals a series of signs and indications, disregarded by critics until now, which shed light on some curious variations and on the vicissitudes of the creative process. The poet considered three versions of different length (1200 lines approximately, 971 lines, and 1337), depending on the form in which the work

[1] Este trabajo es fruto de la investigación que viene desarrollando el Instituto Almagro de teatro clásico. Se incluye dentro del proyecto FFI2014-54376-C3.1-P (I+D) y en la Red del Patrimonio Teatral Clásico Español (FFI2015-71441-REDC), aprobados y financiados por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

would be published. Eventually, he chose the longest version, which is the one printed in the 1633 loose edition, and included in *La Vega del Parnaso*.

KEYWORDS: Lope de Vega; Seventeenth-century poetry; Poetic manuscripts; Author versions.

HUELLAS Y TESTIMONIOS DEL POEMA

Hasta fechas muy recientes, la fuente más antigua de *Amarilis* que podían consultar los especialistas sin particulares problemas era la edición contenida en *La vega del Parnaso* (Madrid, Imprenta del Reino, 1637, fols. 173r-190v). Además de existir sendos ejemplares en la Biblioteca Nacional de España y en la Real Academia Española, disponíamos de un facsímil que promovió Ara Iovis, no exento de algunos errores, pero que no afectan al poema que hoy vamos a comentar.

[Ilustración 1]
Portada de *La vega del Parnaso,*
Madrid, Imprenta del Reino, 1637.

Teníamos noticia de otros dos testimonios anteriores: el manuscrito que Entrambasaguas (1970) bautizó como «Códice Daza» en homenaje a la familia Daza Campos, propietaria del mismo hasta su venta a la Biblioteca Nacional de

España, y la edición príncipe, una suelta impresa por Francisco Martínez en Madrid, 1633. El manuscrito procedía, como casi todos los autógrafos que conservamos de Lope de Vega, del archivo del duque de Sessa; pasó a la casa de los condes de Altamira y se dispersó, con el resto de los materiales allí guardados, en las almonedas y expolios que sobrevinieron a partir de 1869 como consecuencia de la ruina de la aristocrática familia (*vid.* Sierra Matute, 2011)[2].

En 1942, en la última página de la *Flor nueva del Fénix. Poesías desconocidas y no recopiladas de Lope de Vega* (Madrid, CSIC), se anunció una inminente «edición paleográfica y crítica con las variantes correspondientes, precedida de un extenso estudio preliminar y seguida de varios índices sistemáticos», a cargo de Mario Daza Campos y Joaquín de Entrambasaguas.

[Ilustración 2]

Portada de *Flor nueva del Fénix. Poesías desconocidas y no recopiladas de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1942.

[2] En el *Congreso internacional «El Parnaso de Cervantes y otros parnasos»* (Université de Genève / Embajada de España en Suiza, Ginebra, 30 de setiembre-1 de octubre de 2014), tuvimos la oportunidad de oír a Alfredo Alvar un animado y penetrante relato de la forma en que se liquidó y dispersó el inmenso archivo de la casa de Altamira, en el que se conservaban tantos documentos históricos y tantos manuscritos de carácter literario, entre ellos la mayor parte de los autógrafos conocidos de Lope de Vega. La ponencia se publicará en las actas.

[Ilustración 3]

Página 220, s. n., de *Flor nueva del Fénix. Poesías desconocidas y no recopiladas de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1942.

Ese proyecto nunca se realizó, y la única noticia algo detallada del contenido del volumen no llegó hasta 1970, cuando Entrambasaguas la publicó en la *Revista de literatura*.

A partir de 2005, se iniciaron las negociaciones entre la familia Daza Campos y la Biblioteca Nacional de España para la adquisición del manuscrito. En 2009 se formalizó la compra, el códice pasó a la institución pública, se digitalizó y está, en este formato, a disposición de los eruditos y estudiosos.

A pesar de que se encuentra en la Biblioteca Nacional, no he podido consultarlo directamente. Lo intenté en su día, pero todo lo que conseguí fue la promesa de facilitarme una copia digital de mayor resolución con la que tendría la posibilidad de rastrear los vestigios de diversas tintas bajo las tachaduras, mediante barridos electrónicos de sutiles aparatos de los que no dispongo. En este caso, vamos camino de alcanzar el *desideratum* de todo bibliotecario que se precie: conservar el códice incólume a lo largo del tiempo, aunque para ello haya que renunciar a cualquier lectura o consulta.

Así, permanecerá intacto hasta que el papel se desintegre y las tintas pierdan su pigmentación.

En lo que afecta a *Amarilis*, lo que encontramos en el manuscrito Daza es un borrador con innumerables tachaduras y arrepentimientos, lagunas notables respecto a la versión finalmente autorizada, y algunos versos que no llegaron a merecer la aprobación del poeta y quedaron definitivamente relegados al olvido. Es un texto que no responde a la última voluntad del autor ni ha sufrido la labor de lima imprescindible para presentarse ante el público. Sin embargo, las variantes y algunas notas particulares de Lope nos permiten intuir o adivinar ciertas intenciones y determinados conatos que murieron antes de que cristalizara el texto que juzgó definitivo.

En un ensayo sobre otro de los poemas capitales del manuscrito Daza y de *La vega del Parnaso*, la epístola *A Claudio*, ya señalé que este borrador nos permite ver la creación literaria al trasluz, experiencia que rara vez se ofrece al aficionado y al estudioso (*vid.* Pedraza, 2016). Y ese mirar los textos al trasluz puede resultar apasionante cuando tratamos de un poeta tan grande y complejo como Lope de Vega.

Cuanto se registra en el códice Daza, tanto los textos salvados como los desechados, sus borrones y tachaduras, sus lagunas y adiciones, hay que ponerlo en relación con el texto autorizado, cuyo testimonio más fidedigno, hoy por hoy, es el impreso que salió de las prensas de Francisco Martínez (Madrid, 1633). De este libro (casi folleto: 32 fols., 64 págs.)

solo conocemos un ejemplar: el conservado en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid, cuya historia azarosa podemos seguir hoy con cierto detalle (*vid.* Profeti, 2011, y Pedraza, 2010a).

[Ilustración 4]
Portada de *Amarilis*,
Madrid, Francisco Martínez, 1633.

Adquirido en el siglo XIX para el Instituto de San Isidro, este librito, como el conjunto de la biblioteca, pasó a la Universidad Central. Amezúa (1935-1940: II, 395) informa, en el segundo tomo de *Lope de Vega en sus cartas*, escrito en 1935 (pero publicado en 1940), de que «el Patronato de la Biblioteca Nacional, a mi instancia, ha hecho una reproducción facsímile de este opúsculo, aunque en corto número de ejemplares». Ninguno de estos contados ejemplares aparece en los catálogos ni ha dejado más huella que esta frase de Amezúa[3].

Extraviado durante la guerra civil, se creyó irremediablemente perdido, y a cuenta de esta y otras pérdidas, Ame-

[3] Cabría preguntarse si se trataba de un facsímil de los 32 fols. (en octavo) que constituyen la edición, o solo de la portada, que se reprodujo en el catálogo de la exposición del centenario (*Catálogo*, 1935: 178). Entrambasaguas (1970: 102) no vio ese facsímil, aunque señala: «Parece que existían fotocopias de él en la Biblioteca Nacional, desde la época de la Exposición antes aludida, pero tampoco se han encontrado por ahora».

zúa (1951: 865-866) habló de los «daños irreparables causados por la barbarie roja», entre los que se cuenta «la casi total [ruina] de la Antigua Biblioteca del Colegio Imperial de Madrid o de San Isidro, en infausta hora trasladada a la Ciudad Universitaria».

Sin duda, como señala el propio Amezúa (1951: 865-866), se trata del «cortejo obligado [que] traen consigo todas las guerras y revoluciones». Pero, felizmente, en el caso de este ejemplar único de la edición suelta de *Amarilis*, su desaparición no se debió a la perversidad humana ni al desprecio a la cultura de los bandos combatientes, ni tan siquiera a una falta grave de diligencia, sino a un simple extravío. En el trasiego de materiales, posiblemente con el propósito de protegerlos de los azares bélicos, el folleto se traspapeló y no volvió a localizarse hasta que se produjo una profunda revisión de la sección más antigua y valiosa del acerbo bibliográfico de la Universidad Complutense, ahora guardado en el palacio del Marqués de Valdecilla. Hoy se puede consultar en internet y en el facsímil (este, sí, de indudable existencia) que preparé con el apoyo de la Fundación de Caja Castilla La Mancha, de los amigos del GRISO y de mi universidad (Vega, *Amarilis*, 2010).

Así pues, aunque teníamos noticia de los tres testimonios más próximos al autor, hasta 2009-2010 no podíamos acceder a dos de ellos: el borrador autógrafo y la suelta de 1633. Como el texto de *Amarilis* que aparece en *La vega del*

Parnaso no es más que un *codex descriptus* de la suelta, carecíamos de los elementos esenciales para preparar una edición crítica. A partir de 2011, con todos estos elementos a nuestro alcance, aunque en las condiciones ya apuntadas, pudimos abordar esta labor, dentro de la edición del conjunto de *La vega del Parnaso*. En el segundo de los tres tomos (págs. 637-767) encontrará el lector la edición crítica, prologada y anotada, y el aparato de variantes, que recoge todas las que arroja el cotejo de los tres testimonios del siglo XVII, con la adición, en los pasajes difíciles o relevantes, de enmiendas, correcciones o deturpaciones significativas de otras posteriores. Así, se pudo dar cumplimiento al deseo apuntado por Entrambasaguas (1970: 102):

> De ser algún día posible, tendría el mayor interés una edición crítica de esta obra [la égloga *Amarilis*] de Lope de Vega sobre el autógrafo y las dos primeras ediciones.

[Ilustración 5]

Portada de *La vega del Parnaso*,
Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.

INTUICIONES A PARTIR DEL CÓDICE DAZA

En el análisis que ahora iniciamos, nos proponemos vislumbrar algunos detalles de la construcción de *Amarilis*

que se pueden conocer o intuir a partir de su redacción inicial en el códice Daza.

Esta labor ya se ha realizado con otros poemas: Ignacio García Aguilar (2013 y 2014) se ocupó de *Huerto deshecho*, y yo hice lo propio con la epístola *A Claudio* (Pedraza, 2016). En este último estudio pude determinar que *A Claudio* tuvo dos redacciones. Ambas se imprimieron en su día, aunque de la primera no ha llegado a nosotros ejemplar alguno y solo sabemos de ella por la noticia que incluyó Luis Fernández de la Vega en la dedicatoria a don Lorenzo Ramírez de Prado estampada al frente de las dos sueltas conservadas[4]: «Viendo vuestra señoría este discurso impreso, se acordó que faltaban muchos versos que había leído en el manuscrito...». A través de lo registrado en el códice Daza, pude determinar la posible extensión y contenido de esa versión breve.

Al enfrentarme al análisis de los testimonios de *Amarilis*, no creía que pudiera dar con un hallazgo de esta índole; pero sí he encontrado algunos indicios de las vicisitudes por las que pasó el poema antes de hacerse público en la suelta de Francisco Martínez. Quizá estas observaciones nos permitan defender una tesis sobre el *modus operandi* del poeta,

[4] La descripción de estas dos sueltas, una conservada en la Biblioteca Nacional (R/21207) y otra en la Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid (I-61), la encontrará el interesado en Profeti (2002) y Pedraza (2015 y 2016).

que tal vez se pueda hacer extensivo a otras creaciones suyas.

DEL MANUSCRITO A LA EDICIÓN PRÍNCIPE: CAMBIOS SUSTANCIALES

Las diferencias que se observan entre el texto del códice Daza y la suelta de 1633 son, en esencia, de cuatro tipos:

1) Variantes comunes y habituales entre dos testimonios de un mismo texto: subsanación de errores y erratas, limpieza y ordenación de los elementos poemáticos, cambios de mayor o menor calado introducidos por el autor.
2) Tachaduras y arrepentimientos, que revelan el laborioso proceso de redacción. Aquí Lope no parece un poeta tan fácil como suele creerse. Son centenares los versos tachados, los sobre y subescritos, las enmiendas en los márgenes... Hay páginas enteras, secuencias y estrofas trabajosamente borradas y vueltas a escribir, en algún caso más de dos y tres veces.
3) Textos que no aparecen en *M*, y que se añadieron al preparar la impresión.

4) Una numeración, añadida en el manuscrito al margen de las octavas de la sección central del poema (vv. 413-1348), que revela la intención, finalmente desestimada —ya veremos por qué—, de preparar una versión reducida de la elegía.

BREVES COMENTARIOS SOBRE ALGUNAS VARIANTES «ORDINARIAS»

No voy a centrar este artículo en las variantes que podríamos llamar ordinarias, comunes y más habituales entre los dos testimonios (*M* y *S*): corrección de errores y erratas, cambio de una palabra o expresión por otra, leves alteraciones del orden de los elementos de la frase... El lector interesado, si lo hubiere, las tiene registradas todas, salvo error u omisión, en la edición crítica (Pedraza, 2015: 731-767)[5].

Sí volveré a llamar la atención —ya lo hice en el prólogo y las notas de la edición crítica— sobre una que me parece muy significativa y que intuyo nos confirma, como apuntó Rozas (1990: 511), que *Amarilis* se escribió con carácter conmemorativo, al cumplirse un año de la muerte de Marta de

[5] Es un grato deber señalar que en la fijación de estas variantes conté con la valiosísima ayuda de Pedro Conde Parrado, codirector de la edición crítica de *La vega del Parnaso*.

Nevares. En todos los impresos (ya que todos dependen en último término de *S*) leemos:

> Diez años ha que sucedió, pastores,
> con su muerte mi eterno desconsuelo,
> y estoy tan firme y verdadero amante
> como los polos que sustenta Atlante. 1220
>
> Ciego mi amor, y ciega mi fortuna,
> viviera yo si viva me animaras, 1290
> y para fe de estas verdades baste
> ser diez años después que me dejaste.

En ambos dos casos el numeral *diez* aparece en el manuscrito como *dos*:

[Ilustración 6]

Página 420 del códice Daza.

[Ilustración 7]

Página 427 del códice Daza.

Ninguno de estos datos responde a la realidad: se trata de dos intentos de enmascaramiento, de autocensura y de ponderación retórica de la fidelidad del amante. Cuando el poema se publicó, en 1633, solo había pasado un año desde la muerte de Marta de Nevares, que ocurrió en la noche del 6 al 7 abril de 1632 (acta de defunción firmada el 7 de abril) (*vid.* Tomillo y Pérez Pastor, 1901: 303). Sin embargo, al poe-

ta le interesaba distanciar los hechos narrados: para evitar la inmediata referencia a la escandalosa situación de los amantes sacrílegos (tolerada con una notable liberalidad por aquella sociedad postridentina), y para poner énfasis en un amor que se perpetuaba más allá de la muerte a pesar del olvido que inexorablemente conlleva el paso del tiempo[6].

En el texto manuscrito del segundo de los fragmentos citados, tras el v. 1290, encontramos un conato de endecasílabo tachado porque o no respetaba la consonancia o atropellaba la sintaxis:

> Ciego mi amor, y ciega mi fortuna,
> viviera yo si viva me animaras, 1290
> ~~como tu corta vida me animaras~~
> y para fe de estas verdades baste
> ser diez años después que me dejaste.

Otras variantes evidencian que el borrador está falto incluso de una elemental lima. Así, en el v. 22 Silvio se dirige a su interlocutor con el vocativo *Silvio amigo*. Estamos en el principio de la redacción y el propio poeta aún no tiene claro

[6] En el debate que siguió a la lectura de esta ponencia en el congreso *Lope de Vega: la poesía no dramática*, celebrado en la Universidad de Neuchâtel, 9-10 de setiembre de 2016, Victoria Pineda sugirió una interesante hipótesis: que Lope escribiera *dos años* en previsión de un proceso editorial demorado que no permitiera sacar a la luz pública la elegía hasta 1634. En este caso, los versos responderían con extrema fidelidad a la cronología vigente para sus primeros lectores. Es posible. No obstante, me inclino a mantener las explicaciones arriba expuestas porque creo que el poeta se sintió siempre más inclinado a jugar con el efecto literario de los datos aparentemente objetivos que a registrar puntillosamente la realidad. Véanse mis comentarios sobre «aritmética y sinceridad» en la poesía de Lope (Pedraza, 2010b: 72-75).

el nombre de los personajes de la égloga. En el texto autorizado (el recogido en sustancia por *S*) se enmienda el lapsus:

> SILVIO. De mis canciones líricas me nombra,
> Olimpio amigo, la que más te agrada...

ADICIONES AL TEXTO DEL MANUSCRITO

Para la construcción del poema resultan de mayor relieve los fragmentos que, estando presentes en un testimonio, no aparecen en el otro.

El manuscrito contiene muchos más versos que los impresos, pero se trata de versos tachados, que el poeta desechó casi en el mismo momento de escribirlos. En cambio, si atendemos a los salvados, observaremos que en el autógrafo falta un crecido número de los finalmente publicados.

Por la fuerza de la costumbre, puesto que la edición toma como texto base el representado por la suelta, a estos versos ausentes en el códice los llamamos *omitidos*; pero no se trata propiamente de *omisiones*, de supresiones de textos registrados en otra fuente, sino de versos *inexistentes* en el momento de manuscribir el borrador. Se crearon al preparar la versión definitiva, y se incorporaron a la copia en limpio que se entregó a la imprenta para su composición y estampa inmediatas.

Entre estas *lagunas* de *M*, encontramos varias que podríamos llamar *ocasionales*: unos cuantos versos de la silva, casi siempre de relleno, adicionables o suprimibles sin que cambie sustancialmente el poema: vv. 38-41, 108-109, 123-125 y 140-141.

Son de mayor relieve poético y retórico algunos otros fragmentos de cierta extensión, auténticas amplificaciones que el poeta decidió añadir, con plena consciencia e intencionalidad, en el proceso de construcción de la égloga.

Así ocurre con los veinticinco versos (167-191) del impreso que se extienden en la alabanza de la monarquía española:

> y la dichosa España, a la divina
> Isabel de Borbón, a quien inclina
> la cabeza, de almenas coronada
> entre leones de oro,
> digna, por tanto angélico decoro,
> de estampar la dorada
> planta en el Mundo Nuevo,
> Cintia oriental con el hispano Febo;
> y de oloroso bácar
> mezclada la corona
> entre las perlas que el luciente nácar
> le ofrecerá la contrapuesta zona,
> aunque lleguen corridas
> de convertirse en lágrimas, vencidas
> de perla más hermosa,
> de la divina esposa
> de nuestro gran monarca,
> que mil siglos respete airada Parca,
> a cuyo imperio puso,

de tan diversos mares circunfuso,
la envidia nacional eterno pleito,
y a quien el indio con festivo areito
y el maluco remoto filipino
apellidan divino,
conocen soberano.

En el primer manuscrito estos veinticinco versos se reducían a solo tres:

y España venturosa
a Isabel de Borbón, divina esposa
de nuestro gran monarca y soberano.

Parece claro que el poeta ha tenido la clara voluntad de insertar en medio del relato del intercambio de las infantas en el Behovia y de los elogios a la reina de Francia, un capítulo de exaltación de la monarquía española y de su inmenso imperio, que se extendía a todas las partes del mundo conocido. Aun teniendo puesta la vista en la reina francesa, Lope no quiso que pudiera entenderse que desairaba a los monarcas españoles, y creyó conjurar esta posible suspicacia con la adición de los versos trascritos.

Otra amplificación, *sobrevenida* desde la redacción del manuscrito Daza al momento de la impresión, la constituyen los vv. 393-412, el momento final del primer diálogo pastoril, inmediatamente antes de empezar el largo relato de Elisio. Al pasar a limpio el poema, Lope debió de percatarse de que en la primera redacción, el salto entre las palabras de Olimpio

(vv. 390-392) y el inicio de las octavas (v. 413 y ss.) era un poco brusco:

OLIMPIO. Los amigos leales
hacen tal vez gloriosa su memoria,
si puede entre las penas haber gloria.

ELISIO. Adonde el claro Henares se desata
en blando aljófar, nuevo amante Alfeo,
Atenas española se retrata,
fértil de sabios, en mayor Liceo...

Decidió, en consecuencia, desarrollar, en boca del desdichado Elisio, uno de esos tópicos a que tanto afecto mostró siempre: el alivio, incluso el placer, que produce verbalizar los hechos traumáticos. La secuencia anafórica (mantenida a lo largo de 19 versos) cobra vuelo y adquiere un indudable empaque:

ELISIO. Dulce al cautivo fue contar la vida,
en la amorosa patria, que le daba
el fiero trace o bárbaro numida;
dulce al que, rota en la tormenta brava
nave oriental...

Para concluir, con una antítesis que expresa su triste situación:

no dulce para mí, que he de contaros
de amor dos fénix en el mundo raros,
en quien el tiempo se rindió vencido.

Este excurso retórico le permite cerrar la silva inicial con un endecasílabo de Silvio impregnado de melancólico escepticismo, contrapunto del exaltado parlamento de Elisio:

SILVIO. ¿Qué amor nació que no muriese olvido?

En el relato en octavas, también encontramos un conjunto de amplificaciones no previstas en el manuscrito. Así ocurre con los vv. 421-428 («Por una parte, un monte se levanta...»), una octava añadida que describe sumariamente la ciudad de Alcalá de Henares, lugar de nacimiento, según Lope, de Amarilis, aunque sobre este punto exista cierta controversia (*vid.* Alonso Cortés, 1922: 122-123; Amezúa, 1935-1940: 393-396; Vázquez Cuesta, 1947; Granja, 2005: 1268; un resumen, en Pedraza, 2010a: 40-43).

La misma función amplificatoria tiene el añadido de los vv. 469-524 (siete octavas: 56 versos). Inicialmente, en el manuscrito conservado, Lope ponderó en dos octavas (vv. 453-468) la hermosura de Amarilis y su irresistible atractivo. De ahí saltaba a narrar su desdichado y prematuro matrimonio. Al preparar el impreso, no pudo resistir la tentación de injerir entre estas dos secciones una más detallada relación de las bellezas de la dama, siguiendo los preceptos topificados de la *descriptio puellae*: «el copioso cabello», «la serena frente», las «vivas esmeraldas» de los ojos, «la bien hecha nariz», las mejillas, la mano y el «pequeño pie».

Un nuevo añadido, inexistente en *M*, lo constituyen los vv. 717-724, una *amplificatio* cuya justificación y sentido es fácil de intuir. En la octava anterior se ha descrito el baño de la dama, que el amante aspira a contemplar clandestinamente, aunque se ve frustrado en sus propósitos[7]. El paralelismo con Venus es tópico:

> Estaba yo detrás de un verde espino
> escribiendo mis celos y temores,
> junto a un arroyo a un prado tan vecino
> que a precio de cristal compraba flores,
> cuando Amarilis, que a bañarse vino,
> me vio escondido; que, si no, pastores,
> por el vidro del agua a Venus veo.
> ¡Qué corta dicha de tan gran deseo!

Al copiar en limpio y ordenar el poema, la referencia a la diosa de la hermosura le sugiere la creación de una nueva octava con un marcado carácter «culturalista», mediante la alusión a los lienzos de un pintor particularmente apreciado en sus días, y en todos los tiempos: Tiziano (primera semiestrofa), y a un invento (el telescopio, el «antojo») de reciente difusión:

> No se viera más bella y peregrina
> de divino pincel dibujo humano,
> corrida al cuadro la veloz cortina,
> la celebrada *Venus* del Ticiano.
> Si el cuerpo hermoso en el cristal reclina,

[7] Sobre el *voyeurismo* y sus expresiones literarias y plásticas en Lope, véase Sánchez Jiménez (2011: 314-321).

tengo un antojo, que me dio Silvano,
con que tanto a mis ojos la acercara
que todos los del alma me quitara.

Una nueva *amplificatio* la tenemos en los vv. 765-796. Lope, al preparar la última versión, debió de pensar que la expresión de la felicidad del amante, tras la muerte de Ricardo (trasunto de Roque Hernández), merecía cuatro octavas más: desde «El parabién me daban los pastores...», hasta «detrás otro pastor que le formaba», que remata el excurso con una recreación del tópico ovidiano de la inquietud celosa del verdadero amante.

No me resisto a presentar como un añadido la octava que ocupa los vv. 973-980:

Tú, Fortuna; tú, Amor; tú, hermosa ciega,
¿qué bien podrá esperar mi confianza?
Pero si la Fortuna el premio niega,
no le niegues, Amor, a la esperanza.
Mas si la vida a tal extremo llega
que en la muerte condena la tardanza,
¿qué bien me puede dar que yo le pida,
cuando él está sin vista y yo sin vida?

Es cierto que en la pág. 396 del manuscrito encontramos un primer conato de redacción, pero resulta tan distinta y caótica que debe considerarse otro texto o, mejor, un no-texto, ya que no logra que cristalice la urdimbre gramatical y forme sentido. A pesar de ello, estas rebabas poéticas no dejan de ser reveladoras de los esfuerzos del poeta para en-

hebrar en el discurso las diversas obsesiones que regían su vida en la primavera de 1633: la muerte de Marta de Nevares y la falta de premio y recompensa a su labor literaria por las supremas instancias de la monarquía («la que del alto Júpiter me niega»). Lo que encontramos en Daza es, salvo error, este amasijo de palabras, las más de ellas tachadas:

[ILUSTRACIÓN 8]

Página 396 del códice Daza.

He aquí una trascripción cuasi paleográfica:

~~Mas ay demi si mi fortuna es ciega~~
~~Agora si q. mi fortuna es ciega~~
~~tendre yo el premio~~
~~el~~
~~por dicha tendra premio mi ynorancia~~
~~q. la del alto Jupiter me niega~~
~~aun sin tener virtud es de~~ ~~ynportancia~~
~~no pues q. del uno al otro~~ ~~mas distancia~~
~~mas si por~~ ojos mis ojos triste llanto anega
~~q. bien puede tener tanta ynportancia~~
~~q. yguale a vtra. luz por quien yo via~~
~~toda la noche un sol y dos de dia~~

De aquí debería haber salido una octava. Con pequeñas modificaciones podemos reconstruir la estructura métrica:

Mas, ay de mí, si mi fortuna es ciega,
por dicha tendrá premio mi inorancia,
que la [que] el alto Júpiter me niega,
aun sin tener virtud, es de importancia;

> mas si mis ojos triste llanto anega,
> pues que del uno al otro hay gran distancia,
> que iguale a vuestra luz, por quien yo vía
> toda la noche un sol, y dos de día.

Para lograr la coherencia semántica y sintáctica, habría que entrar a saco en el borrador, y Lope prefirió empezar a construir de nuevo la octava que finalmente publicó, en la que solo algunas rimas recuerdan el esbozo primitivo, y donde ha desaparecido el tema del favor regio, que no acababa de encajar en el acento elegíaco de los endecasílabos, aunque aparezca, como señaló Rozas (1982: 40), en otros momentos del poema: vv. 42-48.

PROYECTO DE UNA VERSIÓN REDUCIDA

Junto a esta tendencia a ampliar el poema que se evidencia en los muchos versos añadidos a los registrados por el autógrafo, en el códice tenemos también huellas de un proyecto de comprimir el texto poético. No sabemos las razones de este designio, pero es fácil imaginar algunas circunstancias que lo justificarían.

Es muy posible que no estuviera garantizada la financiación. El opúsculo se edita (como ocurre con todas las sueltas que se integraron en *La vega del Parnaso*) sin que se señale librero-editor ni lugar de venta. Parece que este folleto,

como sus hermanos, tendría carácter no venal. Podemos deducir que los costes de impresión debían de correr a cuenta del dedicatario o, en el peor de los casos, del propio poeta, que esperaría resarcirse del gasto gracias a los obsequios o atenciones con que debía corresponder el homenajeado. Lo más verosímil es que Lope, en medio del proceso de composición, pensara reducir el texto a fin de imprimirlo en dos pliegos de 8 fols. en cuarto (a partir de una lámina de 64 x 42 cms. aproximadamente), similares a los que salieron ese año de los mismos talleres de Francisco Martínez con dos poemas de reciente composición: *Elegía a la muerte del licenciado Jerónimo de Villaizán* y *Huerto desecho*.

Cada una de las páginas de estos impresos contiene 33-34 versos. Si se deseaba dejar el recto del primer folio para la portada (a fin de destacar adecuadamente la dedicatoria), y el reverso en blanco, más un amplio espacio del último folio para el colofón, la capacidad de los 15 fols. escasos que quedaban disponibles se limitaba a unos 900 vv. Había, pues, que desechar unos cientos de los ya escritos en el códice Daza.

Para conseguir ese ajuste, el poeta procedió a seleccionar y numerar (con alguna irregularidad) 70 de las 117 octavas que componen la narración de Elisio. La correspondencia del texto elegido con el finalmente impreso se resume en el siguiente cuadro:

OCTAVAS NUMERADAS EN *M*	PÁGINAS DE *M*	TOTAL DE VERSOS SELECTOS	OCTAVAS EN *S*	VERSOS EN EL IMPRESO
[1-2]	353-354	16	1 3	413-420 429-436
3-5	354-356	24	4-6	437-460
6-8	357-359	24	15-17	525-548
[No se señala la estrofa 9[8]]		8		
10-18	362-367	72	21-29	573-644
¿8-9? [19-20]	369-370	16	32-33	661-674
21-25	373-376	40	40-44	725-764
26-29	376-377	32	49-52	797-828
30-41	381-388	96	55-66	845-940
42	393-394	8	[No se incluyó.]	[Deberían figurar tras el v. 948]
43	394	8	68	949-956
44	394-395	8	72	981-988
45-67	399-416	184	75-97	1005-1188
[No se señalan las octavas 68-69]		16		
70	433	8	117	1341-1348
TOTAL		560		

[8] En la copia que manejo, procedente de la «Biblioteca digital hispánica», no logro localizar el número 9. Es posible que un examen directo del original permita ver lo que ahora se me oculta. Lo mismo ocurre con las octavas 68 y 69.

Tres comentarios a este cuadro:

Las octavas 1-2 de la versión reducida no están marcadas porque no es preciso señalarlas: son las únicas de *M* que preceden a la 3, ya numerada. La estrofa 2 (vv. 421-428) de la versión definitiva no figura en *M.*

La octava numerada como 42 (versión reducida) está en bruto y enteramente tachada en Daza, y no pasó al impreso. Sin embargo, a través de los borrones es posible leer lo escrito y, con una labor de restauración construir la estrofa que Lope imaginó.

La reproducción de los folios del códice es esta:

[ILUSTRACIÓN 9]

Página 393 del códice Daza.

[ILUSTRACIÓN 10]

Página 394 del códice Daza.

He aquí una traslación cuasi paleográfica:

ron
~~ya no ay Amor Pastores ya perdie~~
rompieron
sus ~~sus prisiones y carzeles estrechas~~
por deudas
~~quantos presos~~ *[ilegible]* ~~estubieron~~
~~de zelos esperanzas y sospechas~~
~~pues bien sabeys~~ ~~q. de~~ Amarilis ~~fueron~~
~~las cejas arcos, las pestañas, flechas~~

~~yano mata pastores ya no mira~~
~~allí están sus estrellas, mas en calma~~
alma
~~q. aunq. las mismas son estsn sin vida~~
~~q. es sol en sombra, y muerte mer~~ [ecida?] [9]

De este conato de diez endecasílabos se puede entresacar la octava que Lope imaginó:

Ya no hay amor, pastores; ya rompieron
sus prisiones y cárceles estrechas
cuantos presos, por deudas, estuvieron
de celos, esperanzas y sospechas.
Pues bien sabéis que de Amarilis fueron
las cejas, arcos; las pestañas, flechas.
Allí están sus estrellas más en calma:
aunque las mismas son, están sin alma.

O bien, cambiando el pareado final:

aunque las mismas son, están sin vida;
que es sol en sombra, y muerte merecida.

Realizadas las operaciones de lima y copia en limpio, el texto proyectado por Lope, de acuerdo con lo seleccionado del códice Daza, tendría las siguientes dimensiones y estructura:

[9] En este caso, he apurado algunos aspectos de la trascripción que no había logrado entrever al preparar la edición crítica

I. SILVA DEDICATORIA. PLANTEAMIENTO

No figuran en Daza los vv. 38-41, 108-109, 123-125 y 393-412. En total: 32 vv. menos que en la versión impresa. La silva introductoria podría tener 382 v.

II. HISTORIA DE LOS AMORES DE ELISIO. NUDO NARRATIVO

Reducida a 70 octavas: 560 vv.

III. CODA. PRECIPITADO DESENLACE

Con numerosísimos cambios y enmiendas, pero sin lagunas apreciables respecto al impreso. Total: 29 vv.

La versión reducida del conjunto sumaría 971 vv. La selección se limita al 70'51% del texto que finalmente se imprimió.

LA INTENCIONADA DESIGUALDAD DE LOS RECORTES

Más interesante es analizar cómo se realizaron los recortes atendiendo a los episodios biográficos narrados:

OCTAVAS SELECTAS	VERSOS SELECTOS	TOTAL SELECTOS	EPISODIO	VERSOS IMPRESOS	TOTAL IMPRESOS
[1-2] 3-4	413-420 429-452	32	Nacimiento de Amarilis	413-452	40
5	453-460	8	Hermosura de Amarilis	453-524	72
6-13	525-548 [Octava 9] 573-604	64	Matrimonio	525-604	80
14-20	605-644 [Octa-vas 19-20]	56	Encuentro de los amantes	605-668	64
21-23	725-748	24	Conquista	669-748	80
24-25	749-764	16	Muerte de Ricardo	749-796	48
26-29 30-41 [42] 43 44	797-828 845-940 [Octava 42] 949-956 981-988	152	Ceguera de Amarilis	797-1004	208
45-52	1005-1068	64	Locura de Amarilis	1005-1068	64
53-56	1069-1100	32	Recupera-ción del juicio	1069-1100	32
57-67	1101-1188	88	Muerte de Amarilis	1101-1188	88
[68-69] 70	[Octa-vas 68 y 69,	24	Dolor de Elisio	1189-1348	160

	sin señalar.][10] 1341-1348				
TOTAL		560 (70 oct.)			936 (117 oct.)

El recorte es muy desigual y revela un claro designio de Lope: respetar el desarrollo de los episodios que reflejan las desdichas de Amarilis en la etapa final de su vida. Tres de esos episodios («Locura», «Recuperación del juicio» y «Muerte») no sufren merma alguna. El largo capítulo relativo a «La ceguera») mantiene 152 versos (19 octavas) de los 208 que se imprimieron (26 octavas). En cambio, en los demás episodios el desfase es mucho mayor: solo 224 vv. (28 octavas) de los 544 (68 octavas) que finalmente se imprimieron.

Esta preeminencia de los «misterios dolorosos» tiene un propósito elegíaco y patético. En ningún momento se presentan como una lección moral para malcasadas o clérigos amancebados, como quizá quisieran interpretar los que mantienen una fe ciega en el principio mecánico de la justicia poética y moral que suponen rige nuestra literatura.

[10] Naturalmente, puesto que no podemos identificar los dieciséis versos que Lope hubiera escogido para las octavas 68 y 69 de su selección, no cabe saber si pertenecerían al relato de la muerte de Amarilis o a la expresión del dolor de Elisio. No obstante, dado que en el v. 1188 quedó cerrada la narración, parece claro que esas dos estrofas no marcadas formaban parte de la sección final.

Todo lo que se cuenta en esos capítulos son desdichas fatales, sobre las que el hombre no puede influir, y aún menos, controlar. No son castigos a culpas de los amantes, que en el marco literario de *Amarilis* no existen. Tampoco —salvo en los tormentosos inicios de las relaciones[11]— hubo sentimiento de culpa en la realidad humana de Lope y Marta. Ni los amantes sintieron como pecaminosa esta relación (que el poeta quiso presentar, contra toda evidencia, como platónica[12]), ni su entorno social la condenó nunca, con la excepción de tal cual ocasional satírico[13]. Estos amores irregulares apenas pasaron factura a los infractores del orden. El poeta contó con la comprensión de un amplio grupo de personas respetables, de numerosos sacerdotes que le honraron con su amistad (Francisco López de Aguilar, José Ortiz de Villena, Jerónimo Quintana, Juan Pérez de Montalbán...) e incluso con su

[11] Recuérdese la patética carta mil veces citada: «yo estoy perdido, si en mi vida lo estuve por alma y cuerpo de mujer, y Dios sabe con qué sentimiento mío, porque no sé ni cómo ha de ser ni durar en esto, ni vivir sin gozarlo...» (Vega Carpio, *Epistolario,* tomo III, pág. 302).

[12] Recuérdense los sonetos de *La Circe*.

[13] El Góngora (1972: núm. XXVII) del «pelo de esta Marta es», o el Ruiz de Alarcón que, en *Los pechos privilegiados* (vv. 2168-2171), arremetió contra

> el viejo avellanado
> tan verde, que al mismo tiempo
> que está aforrado de Martas,
> anda haciendo Madalenos.

Quizá alusión, esta última, a *Las lágrimas de la Magdalena*, publicado en las *Rimas sacras*.

protección y ayuda en esta espinosa peripecia vital (Pedro de Meridoy[14]). Pero es seguro que no se libró de las habladurías y murmuraciones de sus vecinas, a lo que alude en algún momento del epistolario[15], y es posible que esta irregular situación se utilizara en la corte para no «hacerle merced». De ello se queja también en sus cartas[16].

[14] En 1980 Antonio Sánchez Romeralo, en una comunicación congresual que permaneció inédita, señaló que Marta vivía en la vivienda contigua a la del poeta, que había sido propiedad de su amigo el sacerdote Meridoy, y que ocupó tras la muerte de este en setiembre de 1627 (*vid.* Vega Carpio, *Epistolario*, tomo IV, pág. 97). Nicolás Marín (1992) recogió la noticia, que fue corroborada con otros datos por Agustín de la Granja (2005: 1279-1280).

[15] En carta de setiembre-octubre de 1616 ya se cura en salud: «en las murmuraciones siempre he pensado que el mayor peligro está en averiguallas» (Vega Carpio, *Epistolario*, tomo III, pág. 258). Y en otra, poco posterior, insiste en su desprecio a la maledicencia: «Yo quiero como a una monja, y hablo con más imposibles que por rejas de locutorio; desvélese quien quisiere y hablen en mí los días, como hablan en los grandes; que no es mucho que si en el mar de la murmuración se pierden bajeles de alto borde, se anegue mi barquilla, tan miserable, que apenas se ve en las aguas, y que por cosa inútil la pudieran perdonar las olas de la ociosidad y los vientos de la envidia» (Vega, *Epistolario*, tomo III, pág. 261). Unos años antes (julio de 1615), cuando todavía no había aparecido Marta de Nevares en su vida, ya comenta despectivamente las murmuraciones que lo cercan: «Olvidábanseme las vecinas, que creo no solo me tienen por poltrón, sino por potroso [enfermo de una hernia], tal es la castidad en que me han visto, y tan poca la que veo yo en ellas…» (Vega Carpio, *Epistolario*, tomo III, pág. 202). También podría aludir a este conflicto Juan Ruiz de Alarcón en la sátira que dedica a Lope en *Los pechos privilegiados* (vv. 2172-2175):

> culpa al que de sus vecinos
> se querella, no advirtiendo
> que nunca los tiene malos
> el que los merece buenos.

[16] Se trata de una misiva de junio-julio de 1620, donde se lee: «vine triste, pensando cuál es mi dicha, que en palacio no se acuerdan de lo que he

DUDAS Y SOLUCIONES TIPOGRÁFICAS

Como se ha señalado, la versión reducida, de acuerdo con las indicaciones del códice Daza, tendría unos 971 versos, que caben sin muchos problemas en unos 14-15 fols. en cuarto, a razón de 33-34 por página; en total se podrían imprimir entre 924 y 1020. El ajuste previsto a través de la numeración de las octavas era imprescindible para editar la elegía en un doble pliego con el mismo formato que *Huerto deshecho* y *Elegía a la muerte del licenciado Jerónimo de Villaizán*.

Pero no hizo falta la reducción, porque alguien (presumiblemente, los oficiales de Francisco Martínez) le ofreció una solución tipográfica que permitía estampar, con el mismo coste, un número superior de versos gracias a un mejor aprovechamiento del papel. Al imprimir el texto en octavo (17 x 12 cms. aproximadamente), se duplicaba el número de folios y en cada una de sus páginas se podía incluir una media de 24 vv. La misma cantidad de papel permitía acoger más de 1500 vv.

servido en tantas ocasiones para remediar mis necesidades, y para caluniar mis costumbres esté tan en la memoria, siendo átomo de la corte del sol de aquella grandeza» (Vega Carpio, *Epistolario*, tomo IV, pág. 57). Como puede verse, en este dolorido escrito no hay una brizna de mala conciencia ni de arrepentimiento. Lo que hace la ingratitud de la corte es «caluniar mis costumbres».

El poema borroneado en el códice no solo no necesitaba reducción, sino que permitía las amplificaciones que ya hemos enumerado, hasta alcanzar los 1377 vv., tras destinar el primer folio a la portada, y los dos siguientes, a la dedicatoria en prosa; y apurar la última página con las dos décimas laudatorias a nombre de Laura Clementa y el maestro Burguillos.

LAS TRES VERSIONES POTENCIALES DE *AMARILIS*

Así pues, el análisis del borrador de *Amarilis* en el códice Daza nos revela la existencia, en el proceso de construcción del poema, de tres versiones distintas. De acuerdo con el orden cronológico de elaboración, serían las siguientes:

PRIMERA. Aproximadamente 1200 versos, que son los que se pueden salvar del borrador (según el tesón que se ponga en la restauración, pueden salir unos pocos más o algunos menos).

SEGUNDA. Una versión reducida que probablemente se acercaría a los 971 versos, como antes he señalado, con solo 70 octavas en la sección central (en vez de las 117 que finalmente se imprimieron).

> TERCERA. El texto que se publicó: 1377 versos (más las dos décimas que ocupan el fol. 32v.). Esta edición definitiva añade unos 165 versos, de los que no aparece huella alguna en Daza.

Se trata de cambios sustanciales en la redacción del poema, pero que no alteran en ningún caso los elementos fundamentales de la *dispositio*. Todo nos lleva a concluir que, desde el primer momento, sin dudas ni titubeos, estaban prefijados tanto la estructura tripartita de la égloga elegíaca como los diversos episodios del relato de Elisio.

TIRANDO POR ELEVACIÓN

De este ejemplo quizá podamos deducir algunos principios del *modus operandi* de Lope.

No parece que siempre fuera un poeta tan fácil como él mismo hizo creer a sus contemporáneos. Los conatos fallidos de construir los endecasílabos, la rescritura una y otra vez de un mismo motivo o imagen son una constante en el códice Daza, plagado de enmiendas, tachaduras, recortes, atajos, banderillas... Sin embargo, todo indica que, cuando pone la pluma sobre el primer folio, la organización poemática está cerrada, perfecta, y no se alterará en todo el proceso de escritura.

A Lope le pasa (entiéndase: intuimos, creemos que le pasa) lo contrario de lo que es habitual en muchos escritores y que ha cristalizado en una tópica secuencia cinematográfica: la del periodista que se dispone a escribir un artículo y, tras teclear unas líneas, saca violentamente el papel del rodillo de la máquina y lo arroja a la papelera. El gesto se repite y el espectador va viendo cómo los folios arrugados van colmando la concavidad del cesto.

A la mayor parte de los que escribimos, aunque sea ensayos académicos, nos ocurre algo parecido. Les confesaré que cuando he de escribir un articulillo, antes de posar las yemas de los dedos sobre el teclado, le doy cien vueltas. Quizá con la esperanza infantil e ingenua de no tener que hacerlo.

Lope sabía que para él no existía esa posibilidad. Una natural e impaciente intuición le dictaba el arranque del poema y dibujaba en su mente las secciones y el desarrollo del conjunto. No podemos olvidar que vivió para y de una literatura que los públicos devoraban a gran velocidad. Por eso, resultaba trascendental fijar, desde el primer momento, los esquemas que debía desarrollar. Es una actitud y una aptitud que compartió con toda su generación poética. Este fenómeno se observa claramente en el romancero juvenil y adquiere su más brillante y duradera cristalización en el teatro. El poeta sabe que no puede estar dándole vueltas a las pautas constructivas de cada drama. Por eso, entre 1580 y 1590

se fijó la estructura de la comedia española, cuyos rasgos esenciales se mantendrán durante dos siglos. El *Arte nuevo* será la síntesis, clara, precisa, nada dubitativa —a pesar de lo que algunos estudiosos han creído—, de estos principios.

Lo mismo le ocurre con el lenguaje. Lope no se pregunta cómo se ha de escribir: lo sabe intuitivamente, y se pliega sin resistencia a los esquemas heredados: la poética del petrarquismo, del romancero, de la canción tradicional, de las odas horacianas... Paradójicamente, dentro de esos esquemas fosilizados, ensaya, experimenta, busca y rebusca, lo que lo convierte en un poeta revolucionario, pero que no concibe la creación fuera de los cauces marcados por las múltiples tradiciones de que parte.

En el teatro juega siempre con piezas intercambiables: escenas y secuencias tópicas, prefijadas. No es casualidad que varios de los estudios sobre su forma de construir el drama tengan en su título la expresión «el taller de Lope» (*vid.* Giuliani, 1995; Pedraza, 1996; Profeti, 1999).

Por lo general, la intensa lima, el laborioso trabajo que observamos en sus borradores poéticos, no afecta a la estructura (que resulta intuitivamente eficaz y que está perfecta, es decir, acabada, antes de empezar la composición), sino a la *elocutio* concreta de cada pasaje. Podría parecer que los manuscritos teatrales conservados desmienten esta afirmación; pero conviene no olvidar que los documentos de este género que han llegado a nosotros son copias en limpio, a

partir de uno o varios borradores perdidos que se destruyeron porque, sin duda, eran enteramente inútiles para el uso de faranduleros e impresores. Y con todo, como saben nuestros amigos de Prolope y los que con ellos hemos colaborado, hay correcciones múltiples, adiciones, supresiones, tachaduras y arrepentimientos.

El códice Daza nos desvela cómo duda, corrige, re-elabora, tacha. Contra lo que se ha dicho, no siempre le brotan espontáneamente los versos, ni las octavas ni las silvas, aunque haya pasajes, a veces extensos, redactados de un tirón, con muy escasas dudas o titubeos. Estos fragmentos de escritura limpia se alternan con otros trabajosamente pergeñados, en que se suceden los conatos fallidos, las frases que no alcanzan la coherencia deseada, los versos cuyo ritmo no llega a cuajar en primera instancia. El análisis de los borradores poéticos nos da la clave para entender no pocos detalles de ese complejo proceso creador.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALONSO CORTÉS, Narciso, *Anotaciones literarias,* Valladolid, 1922.

AMEZÚA, Agustín G. de, *Lope de Vega en sus cartas. Introducción al epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Real Academia Española, 1935-1940, 2 tomos.

AMEZÚA, Agustín G. de, «Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio», en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951, tomo II, págs. 364-417. Primera ed.: Cuaderno I del Centro de Estudios sobre Lope de Vega, Madrid, Aldus, 1945.

Catálogo de la exposición bibliográfica de Lope de Vega organizada por la Biblioteca Nacional, Madrid, Biblioteca Nacional, 1935.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Un códice de Lope de Vega autógrafo y desconocido», *Revista de literatura*, 75-76, 1970, págs. 5-117.

GARCÍA AGUILAR, Ignacio, «El *huerto deshecho*: algunas consideraciones acerca de renovación y reescritura en el Lope *de senectute* (con una nota sobre *Amarilis*)», *eHumanista*, 24, 2013, págs. 80-107. [Consulta: 12 de mayo de 2014.]

—, «Introducción» y notas a su edición de *Huerto deshecho* de Lope de Vega, «Clásicos hispánicos», núm. 45,

edición electrónica: www.clasicoshispanicos.com, 2014. [Consulta: 15 de diciembre de 2014.]

GIULIANI, Luigi, «En el taller del dramaturgo: uso de las fuentes y de los recursos escénicos en *El casamiento en la muerte*», *Anuario Lope de Vega*, 1, 1995, págs. 19-36.

GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, ed. de Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1972, 6ª ed., 1ª reimpresión.

GRANJA, Agustín de la, «De cómo intentaron echar a Mira de Amescua de unas casas que habían sido de la última amante de Lope de Vega», en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. de Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, tomo II, págs. 1267-1288.

MARÍN, Nicolás, «Los papeles de Amarilis», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. Literatura española de los siglos XVI-XVII*, Madrid, Castalia, 1992, tomo III-2, págs. 175-187.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos en *Las paces de los reyes*», en *En torno al teatro del Siglo de* Oro. *Jornadas XII-XIII*, ed. de José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano, Almería, Diputación Provincial de Almería, 1996, págs. 203-221.

—, «"Pues sabed que es el alma de mi pecho..." Una elegía íntima», prólogo al facsímil de *Amarilis. Égloga de Lo-*

pe de Vega, Madrid, Fundación Caja Castilla La Mancha / Universidad de Castilla-La Mancha / GRISO (Universidad de Navarra), 2010a, págs. 9-86.

—, «Lope de Vega, poeta de la experiencia», en *«La Celestina», el «Quijote», Lope y Calderón. Caleidoscopio áureo*, Berriozar (Navarra), Cénlit, 2010b, págs. 55-86. Primera ed.: en *Estrategias didácticas para el análisis de textos poéticos en la enseñanza secundaria*, ed. Julio Neira, *Hispanogalia*, anejo núm. 1, París, Embajada de España, 2006, págs. 69-97.

—, Estudio, edición crítica y notas de *Amarilis* de Lope de Vega, en *La vega del Parnaso*, ed. del Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, tomo II, págs. 637-767.

—, «*A Claudio*, de Lope de Vega, al trasluz: entre manuscritos e impresos», en *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia / «Magis deficit manus et calamis quam eius hystoria». Homenaje a Carlos Alvar,* ed. de Constance Carta, Sarah Finci y Dora Mancheva, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, tomo II, págs. 1621-1637.

PROFETI, Maria Grazia, *Nell'officina di Lope*, Alinea, Firenze, 1999.

—, *Per una bibliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa*, Kassel, Reichenberger, 2002.

—, «*Amarilis*. 1633: una stampa "perduta" di Lope de Vega», en *Ogni onda si rinnova. Studi di spanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, ed. de Andrea Baldisera, Guiseppe Mazzochi e Paolo Pintacuda, Pavia, Ibis, 2011, págs. 381-390.

ROZAS, Juan Manuel, *Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982. Reimpreso en *Estudios sobre Lope de Vega,* ed. de Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 73-132.

—, «La *Égloga a Amarilis*, Lope de Vega, en el contexto del ciclo *de senectute*», en *Estudios sobre Lope de Vega,* ed. de Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 479-530.

RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Los pechos privilegiados*, ed. de Agustín Millares Carlos, en *Obras completas*, tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, págs. 652-739.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011.

SIERRA MATUTE, Víctor, «Historia del Códice Daza», *Manuscrt.Cao*, 10, 2011. http://www.edobne.com/manuscrtcao/victor-sierra-matute-codice-daza/ [Consulta: 12 de febrero de 2015.]

TOMILLO, Anastasio, y Cristóbal PÉREZ PASTOR, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, 1901.

VÁZQUEZ CUESTA, Pilar, «Nuevos datos sobre doña Marta de Nevares», *Revista de filología española*, 31, 1947, págs. 86-107.

VEGA, Lope de, *Amarilis. Égloga (facsímil de la edición príncipe, Madrid, 1633)*, Madrid, Fundación Caja Castilla La Mancha / Universidad de Castilla-La Mancha / GRISO (Universidad de Navarra), 2010.

—, *La vega del Parnaso*, Madrid, Imprenta del Reino, 1637. Facsímil cuidado por Melquíades Prieto y Esperanza Gómez, pról. de Felipe B. Pedraza, Madrid, Ara Iovis, 1993.

—, *Epistolario*, ed. de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1935-1943, 4 tomos. Los dos primeros, titulados *Lope de Vega en sus cartas*, son prólogo a los textos contenidos en los siguientes (Amezua, 1935-1940).

Apéndice

LA VEGA DEL PARNASO

POR EL FENIX DE ESPAÑA
Frey Lope Felix de Vega Carpio, del Abito de
San Iuan, Procurador Fiscal de la
Camara Apostolica.

DIRIGIDA

AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON LVIS
Fernandez de Gordoua, Cardona, y Aragon, Duque de Sesa, &c.

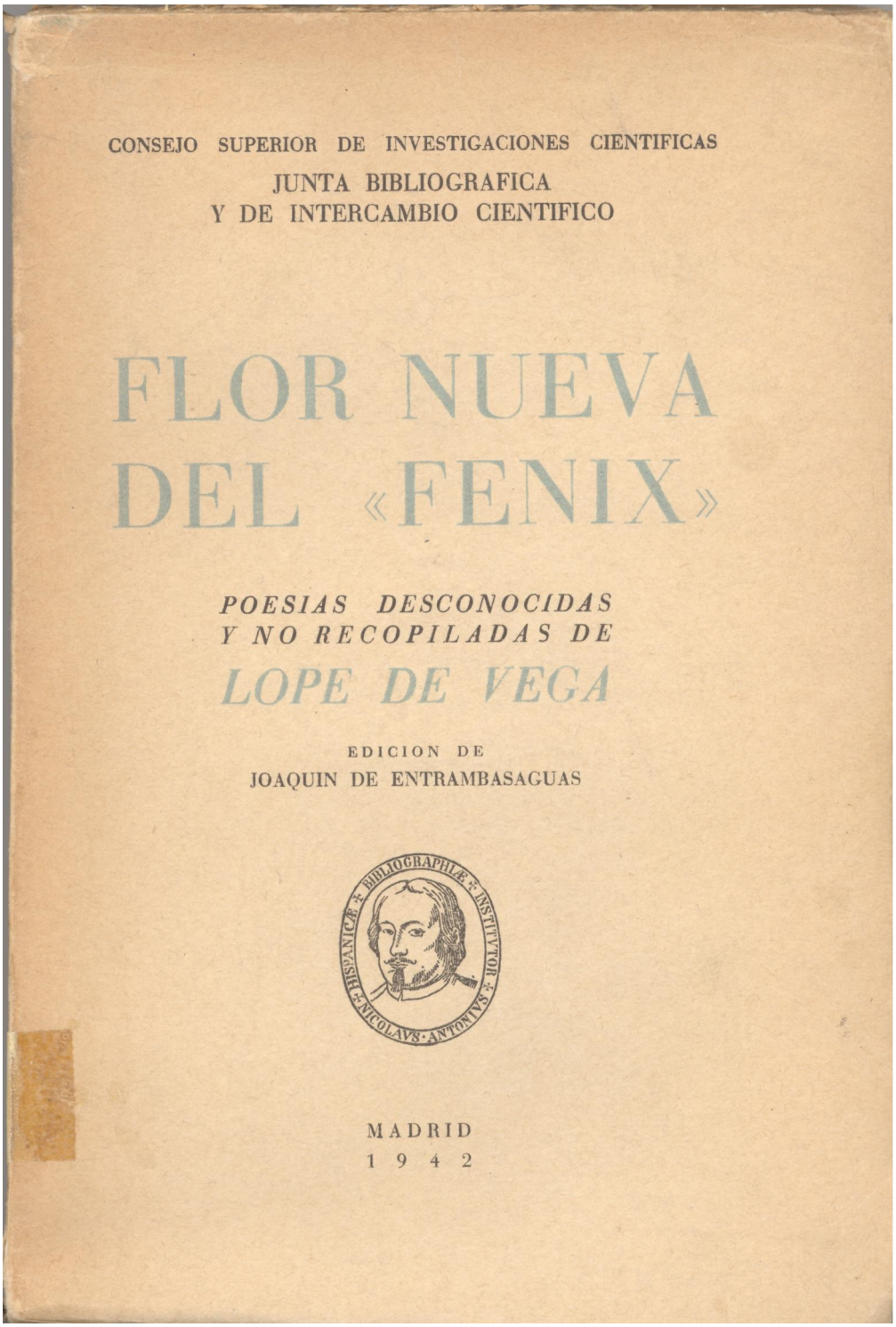
74

En Madrid, En la Imprenta del Reyno, Año 1637.

[Ilustración 1]

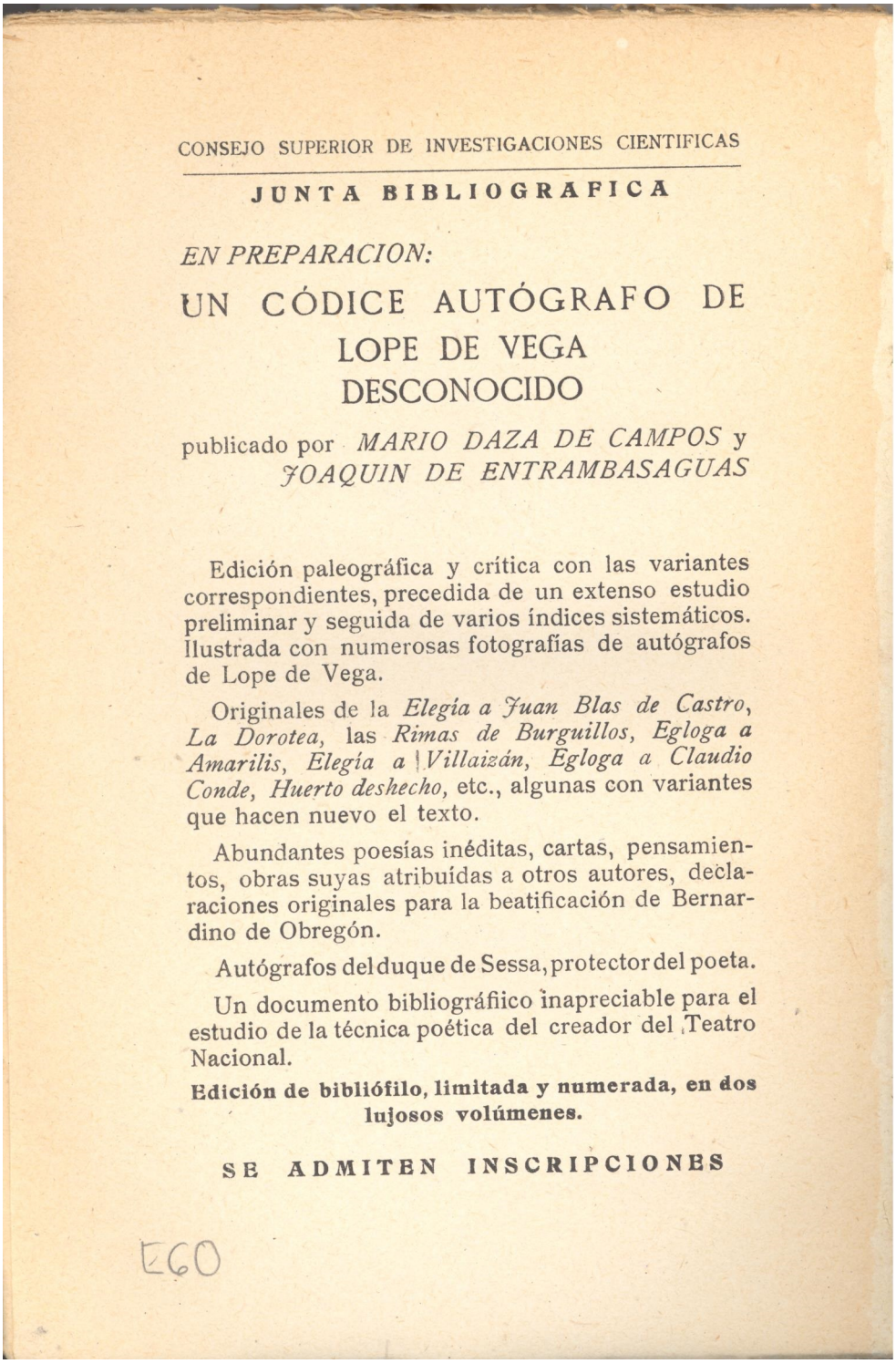
Portada de *La vega del Parnaso,*

Madrid, Imprenta del Reino, 1637.



[Ilustración 2]

Portada de *Flor nueva del Fénix. Poesías desconocidas y no recopiladas de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1942.



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

JUNTA BIBLIOGRAFICA

EN PREPARACION:

UN CÓDICE AUTÓGRAFO DE LOPE DE VEGA DESCONOCIDO

publicado por *MARIO DAZA DE CAMPOS* y *JOAQUIN DE ENTRAMBASAGUAS*

Edición paleográfica y crítica con las variantes correspondientes, precedida de un extenso estudio preliminar y seguida de varios índices sistemáticos. Ilustrada con numerosas fotografías de autógrafos de Lope de Vega.

Originales de la *Elegía a Juan Blas de Castro*, *La Dorotea*, las *Rimas de Burguillos*, *Egloga a Amarilis*, *Elegía a Villaizán*, *Egloga a Claudio Conde*, *Huerto deshecho*, etc., algunas con variantes que hacen nuevo el texto.

Abundantes poesías inéditas, cartas, pensamientos, obras suyas atribuídas a otros autores, declaraciones originales para la beatificación de Bernardino de Obregón.

Autógrafos del duque de Sessa, protector del poeta.

Un documento bibliográfiico inapreciable para el estudio de la técnica poética del creador del Teatro Nacional.

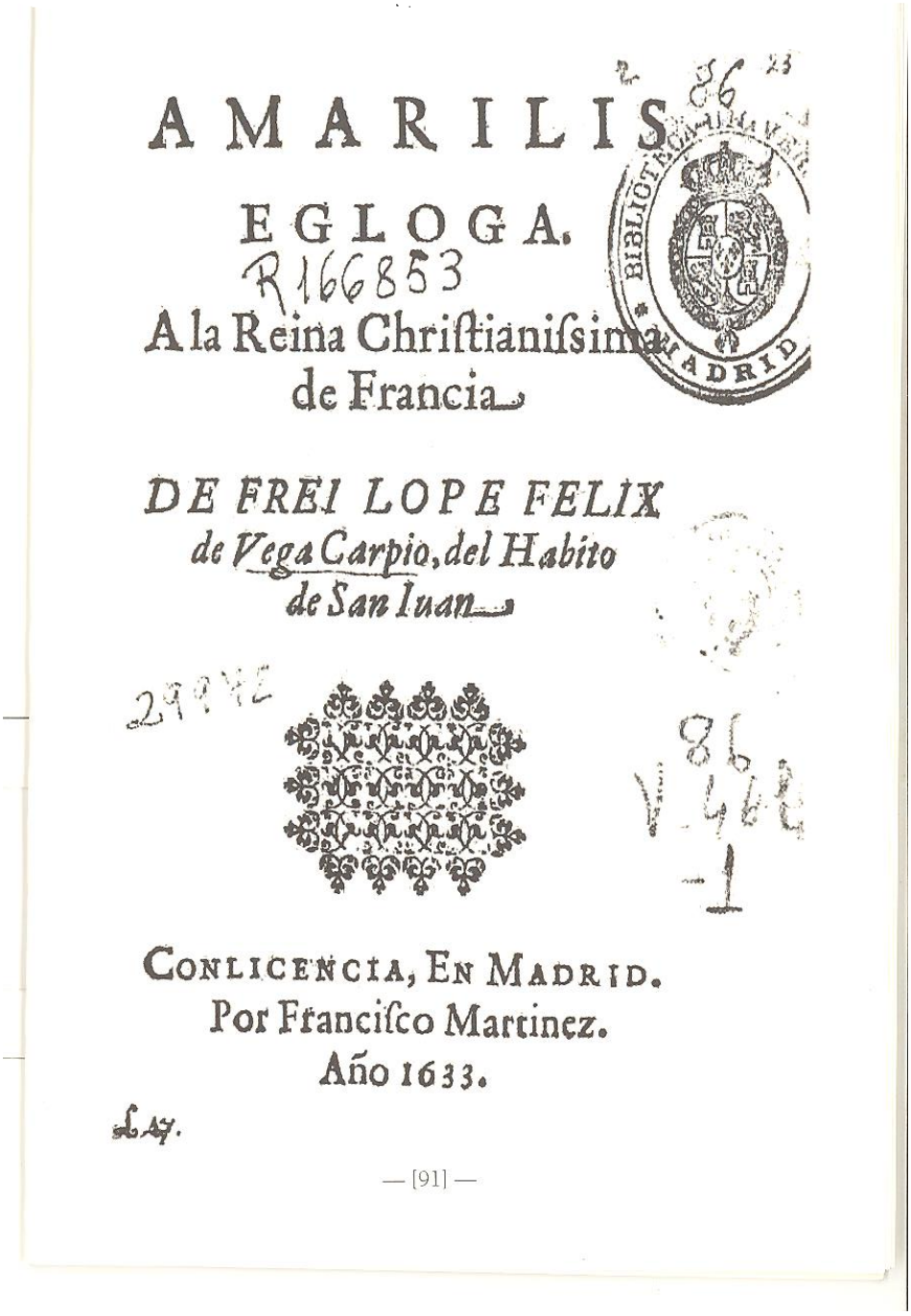
Edición de bibliófilo, limitada y numerada, en dos lujosos volúmenes.

SE ADMITEN INSCRIPCIONES

E60

[Ilustración 3]

Página 220, s. n., de *Flor nueva del Fénix. Poesías desconocidas y no recopiladas de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1942.



AMARILIS

EGLOGA.

A la Reina Christianissima de Francia.

DE FREI LOPE FELIX de Vega Carpio, del Habito de San Iuan.

CONLICENCIA, EN MADRID.
Por Francisco Martinez.
Año 1633.

LAV.

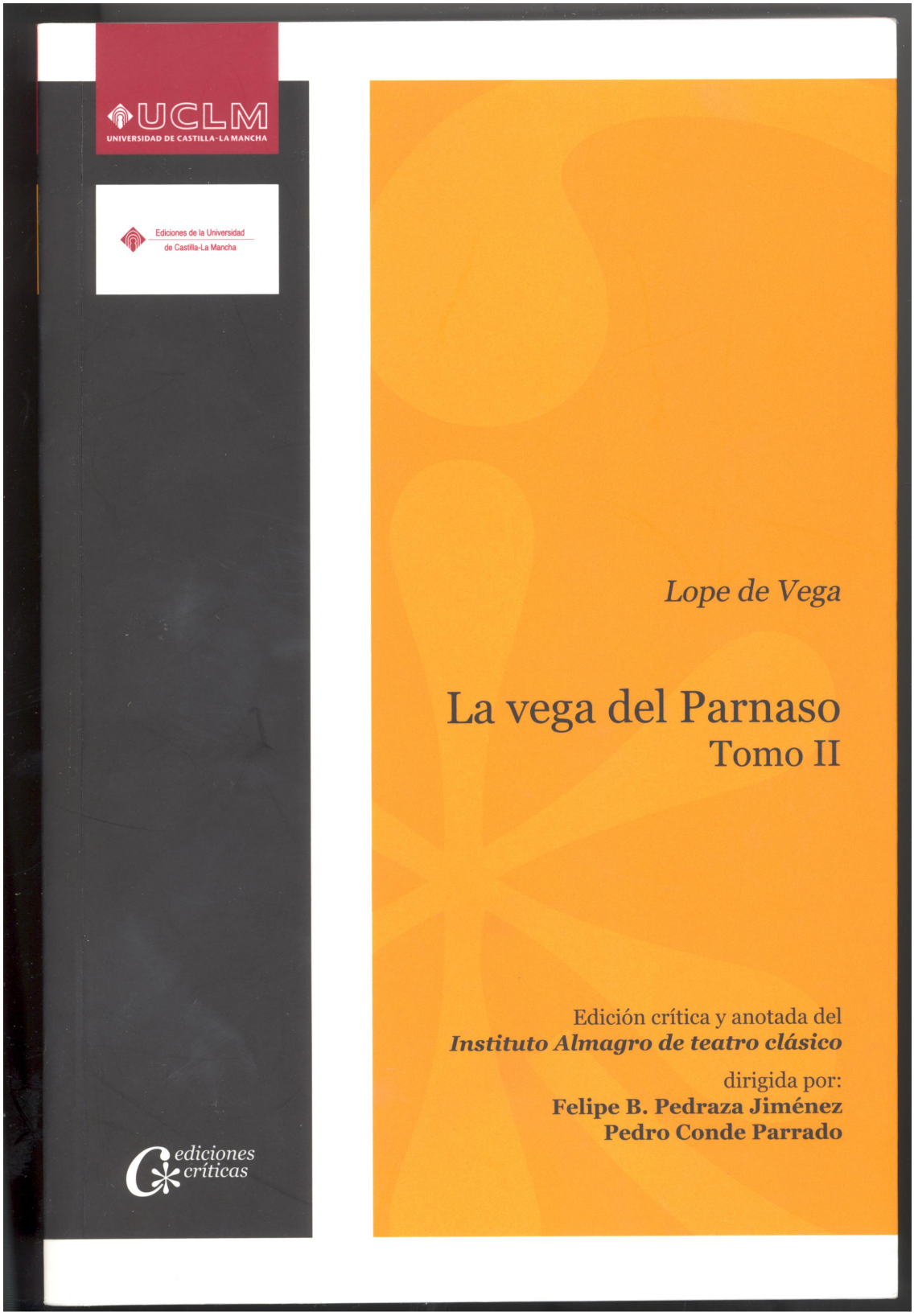
— [91] —

BIBLIOTECA NACIONAL MADRID
R166853
29942
86 V 48 1

[Ilustración 4]

Portada de *Amarilis*,

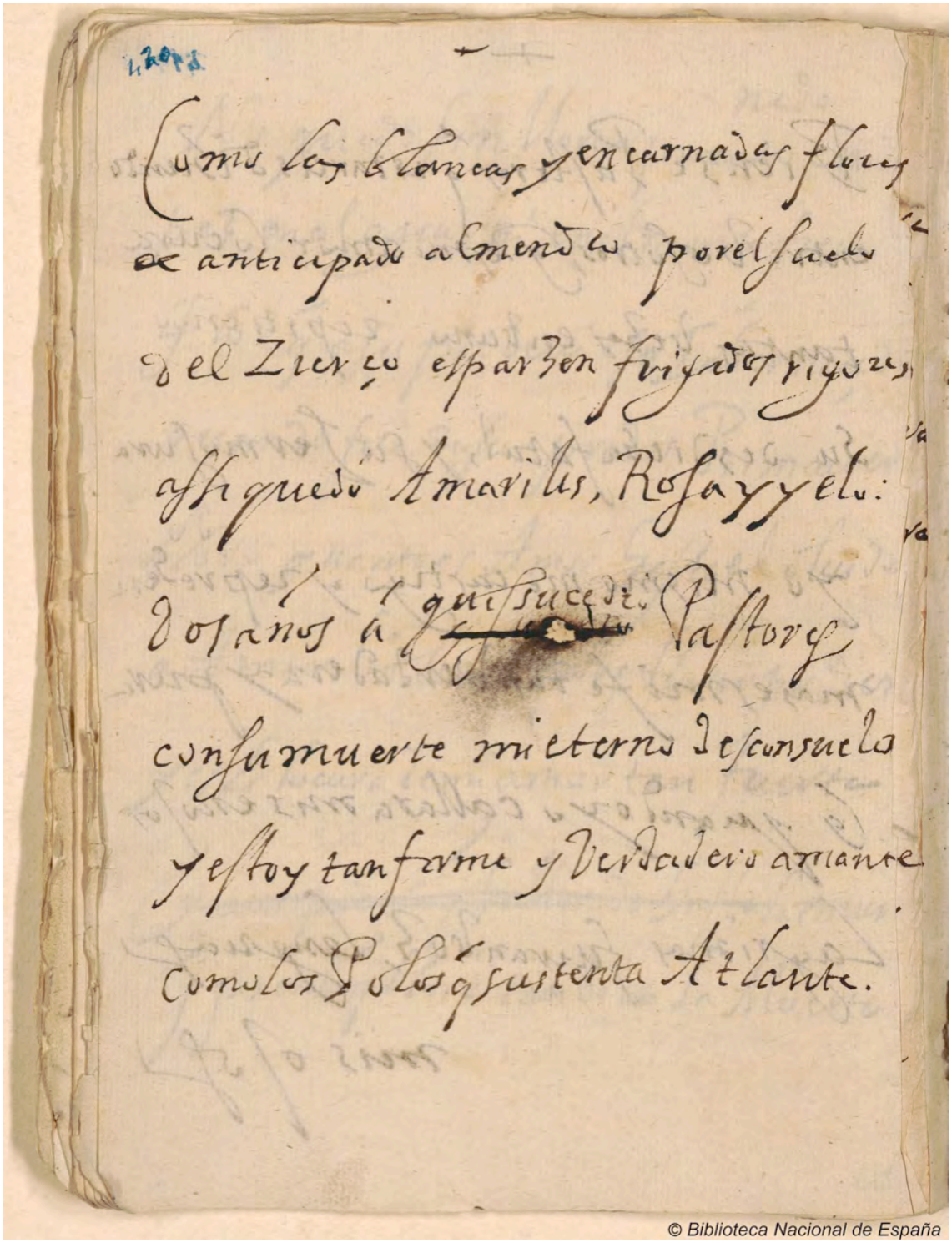
Madrid, Francisco Martínez, 1633.



[Ilustración 5]

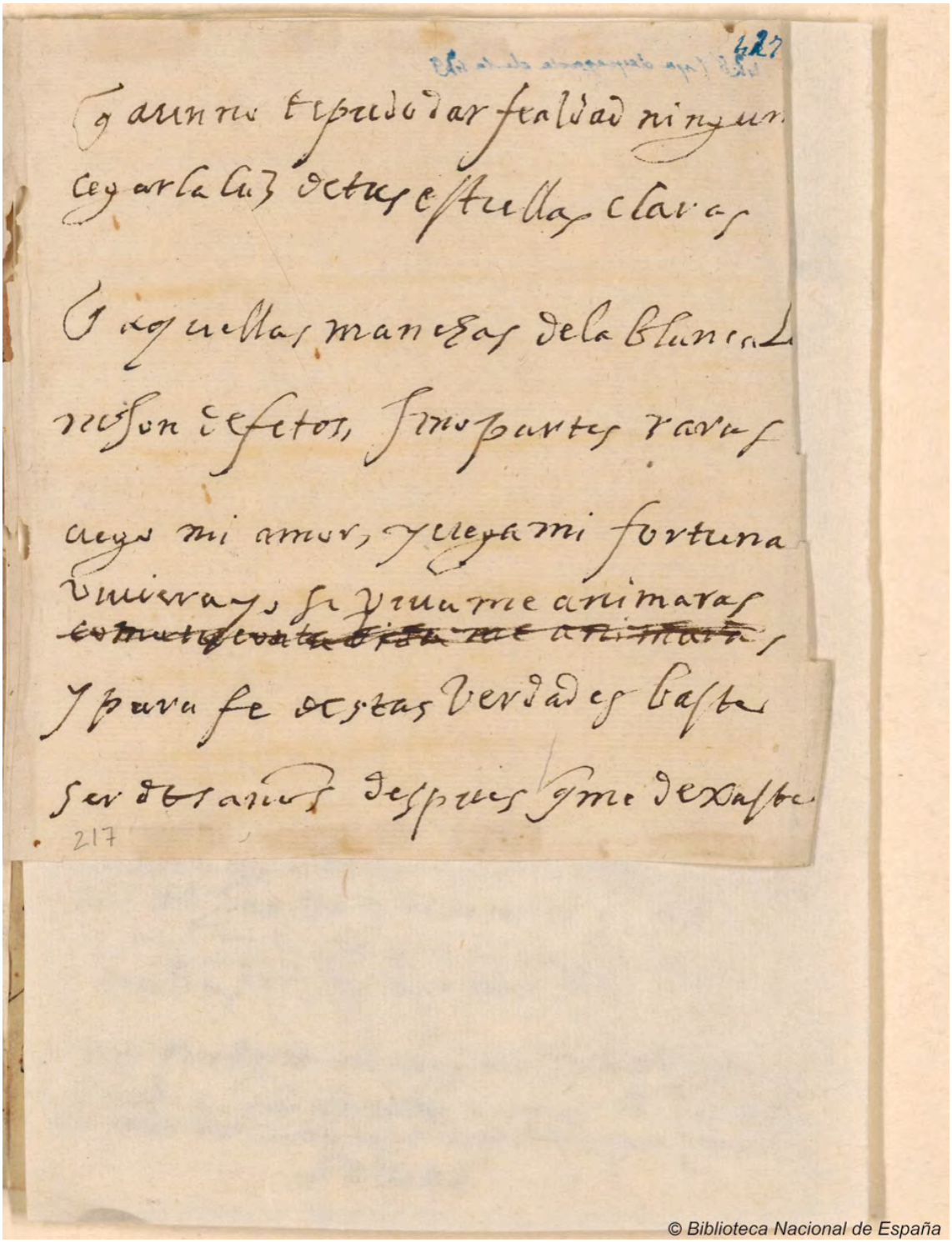
Portada de *La vega del Parnaso*,

Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.



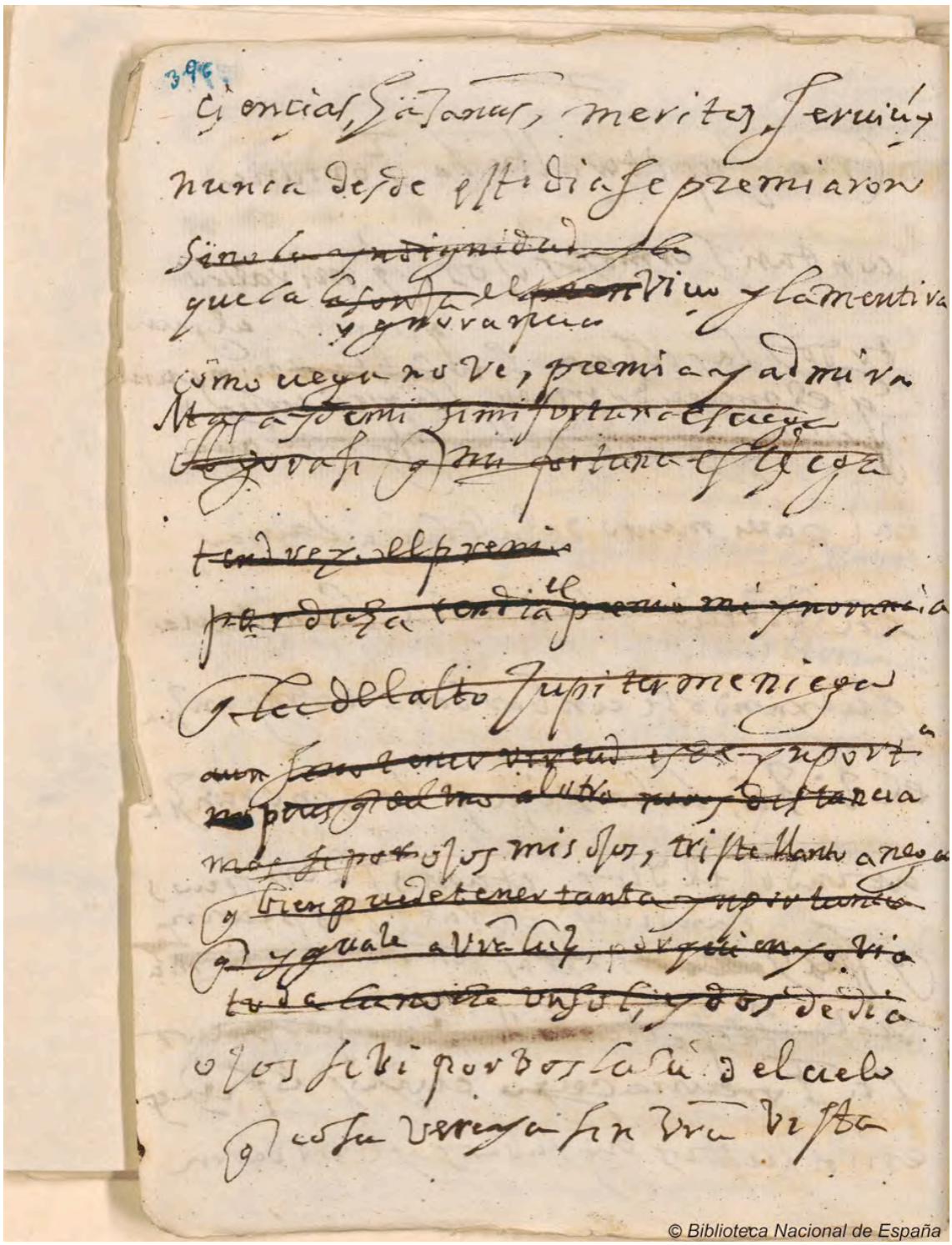
[Ilustración 6]

Página 420 del códice Daza.



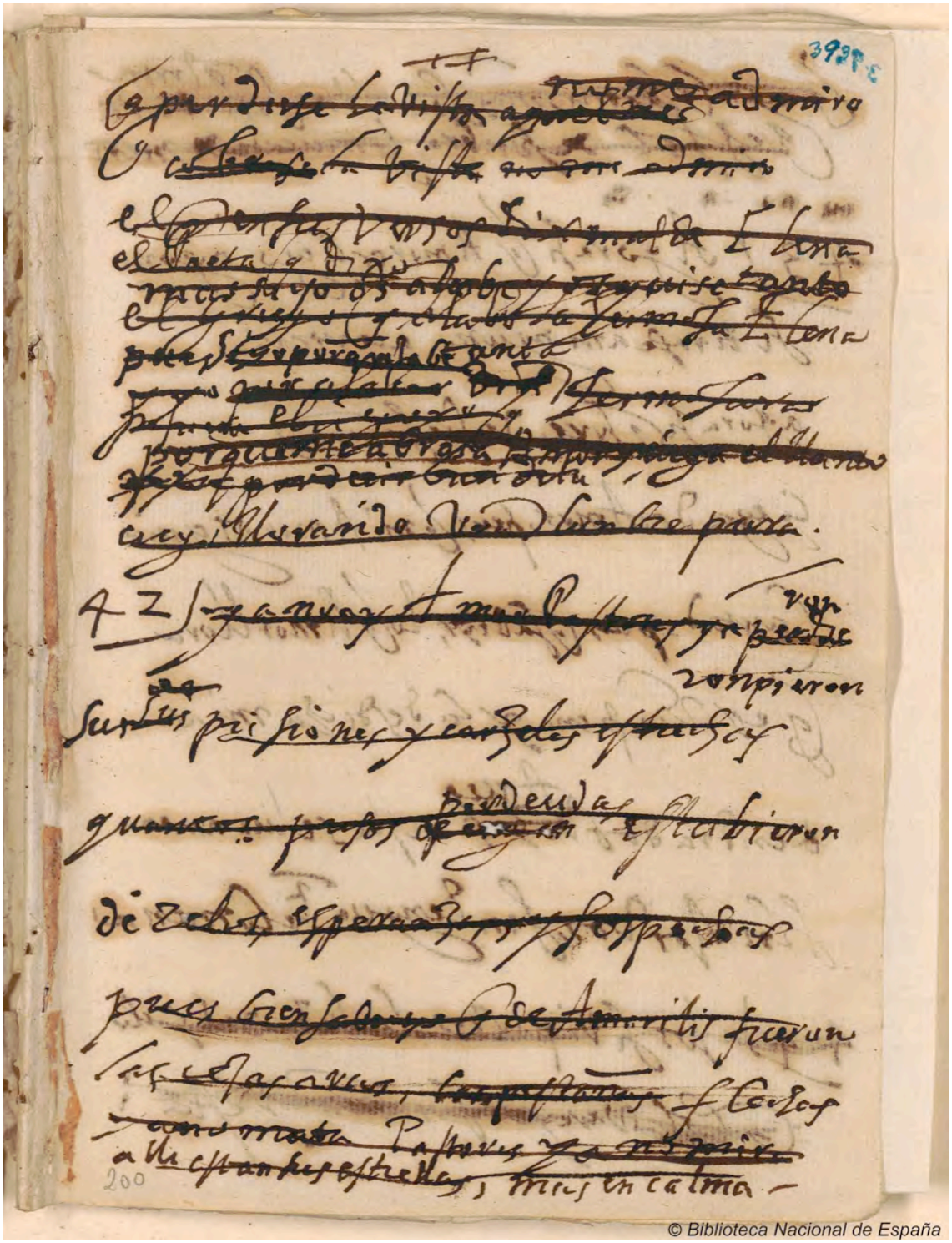
[Ilustración 7]

Página 427 del códice Daza.



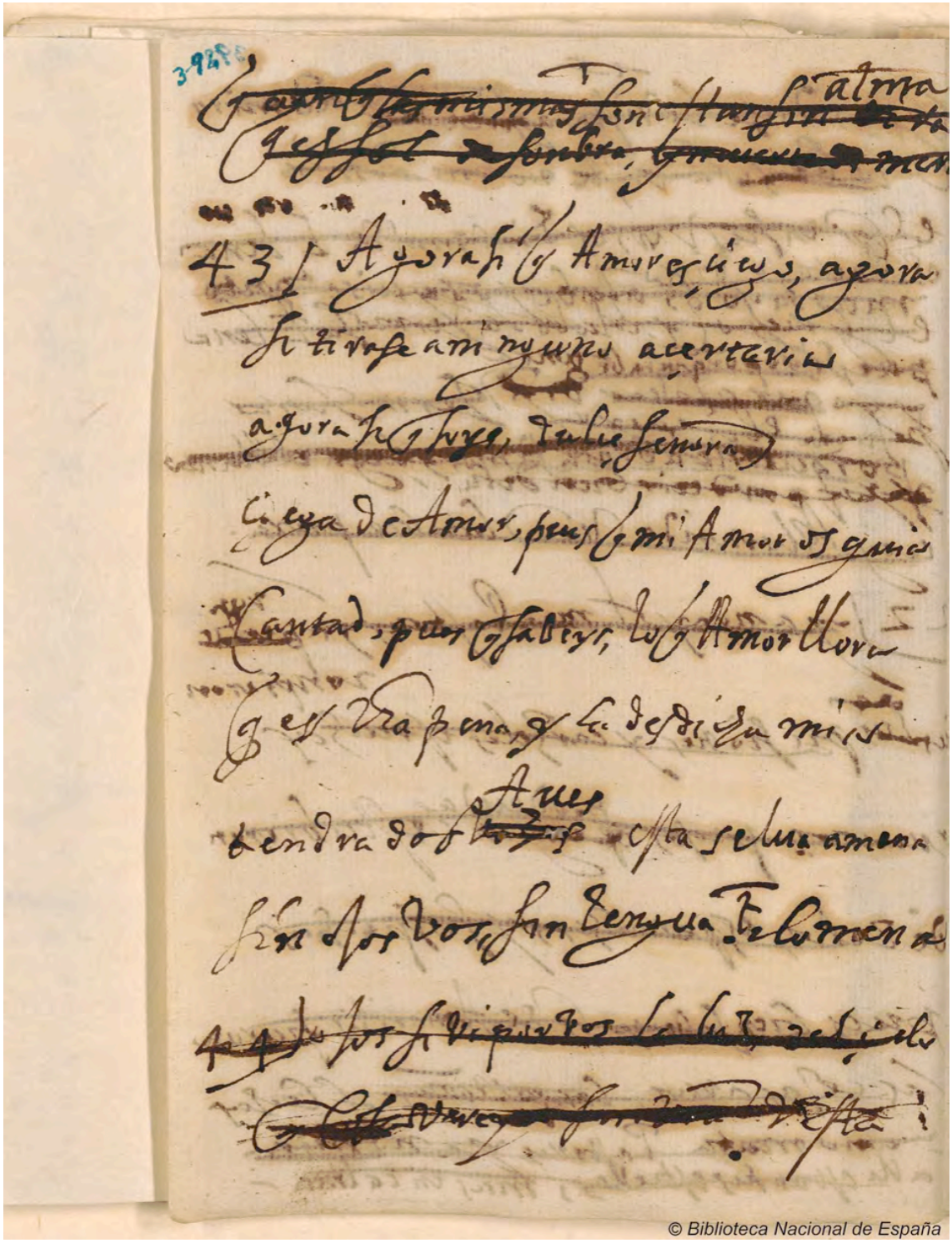
[ILUSTRACIÓN 8]

Página 396 del códice Daza.



[ILUSTRACIÓN 9]

Página 393 del códice Daza.


3948
43 Agora
Agora
Agora

«Si de poetas la abundancia apruebas, / Elisio, en nuestro hispánico destrito»: Lope en la geografía lírica del Siglo de Oro

Carlos Brito Díaz
Universidad de La Laguna
cbridiaz@ull.es

Enviado: 30/11/2016
Aceptado: 20/1/2016

Resumen: En el presente artículo se valoran las relaciones de Lope con los grupos poéticos contemporáneas y el grado de autoridad lírica que ejerció sobre las diferentes direcciones de la poesía del siglo XVII. Su presencia en antologías, su labor como censor, el caudal de poesías en los preliminares de libros ajenos, los estrechos lazos con el gremio de impresores (con los Pérez de Montalbán) y su conciencia de escritor crítico avalan el magisterio y la ubicuidad de la poesía del Fénix en los diferentes núcleos poéticos de la centuria. Un complejo haz de relaciones articula el decisivo papel de Lope de Vega en la geografía lírica del Siglo de Oro.

Palabras clave: Lope de Vega; geografía lírica.

Abstract: This article shows Lope 's relations with contemporary poetic groups and the importance of lyrical authority that he exercised over the different poetic directions of the seventeenth century. His presence in anthologies, his work as a censor, the flow of poetry in the preliminaries of other books, the close ties with the printers' guild (with the Pérez de Montalbán's family) and his conscience as a critical writer endorse the magisterium and ubiquity of poetry of the Phoenix in the different poetic groups of the century. A complex bundle of relationships articulates the decisive role of Lope de Vega in the lyrical geography of the Golden Age.

KEYWORDS: Lope de Vega; lyrical geography.

Cuando Lope escribía el soneto, dedicado a su cómplice Baltasar Elisio de Medinilla, en las *Rimas de Burguillos* trataba al gremio literario de poetas con la misma condescendencia que deslizaba en el *Laurel de Apolo*, desde la atalaya de quien se siente maestro venerado y derrama desde la altura elogios a «la turba de los demás, que no llegan a amenazar a los supremos», en palabras de Arellano y Mata (2011: 191). Lope ya había acreditado su *status* de poeta excelso con narcisismo emblemático (Brito Díaz, 1996: 355-377) en el grabado al frente de su *Jerusalén conquistada:* su retrato de busto sobre peana llevaba el lema antonomástico «*Aetatis suae nihil*»; en su momento tratamos el programa iconográfico que el Fénix deslizó en las portadas de algunas ediciones (al principio de su trayectoria el Fénix consintió el grabado al frente de las *Rimas* con el lema «*Quid humilitate invidia?*»; este auxilio iconográfico *pro domo sua* regresará en el ciclo final al frente del *Laurel de Apolo* en un óvalo ribeteado con la *inscriptio* «*Musarvm non alumno sed parenti*» y desarrollado en un tarjetón que rezaba «*Nata fuit Lopio Musarvm sacra poesis/ illa perire potest, iste perire nequit*»; hará lo propio en las *Rimas de Burguillos* empleando la autofiguración como estrategia de divinización no solo de sí mismo sino del heterónimo), todo con la intención de consolidar su magisterio

lírico, una vez obtenida la hegemonía de la escena. De los fuegos emblemáticos iniciales seguirán rescoldos a propósito de la polémica *Spongia* de Torres Rámila y de su contumaz réplica en la *Expostulatio* con los emblemas del escarabajo y de la rosa (González-Barrera, 2011: especialmente 24 y 66 y Conde Parrado y Tubau Moreu, 2015). El tópico de la superabundancia de poetas se erige, en el ciclo que citamos del Fénix, desde el soneto preliminar del Conde Claros, uno de tantos heterónimos de Lope como difracción de todos los poetas que en él habitaban, al licenciado Tomé de Burguillos, acaso su disfraz más lúcido en la hora *de senectute*: la nómina de poetas notables citados se reduce a Garcilaso, Camões, Figueroa, Herrera, los dos Lupercios y Francisco de Borja por boca del conocido personaje romancesco para terminar rematando que

> Sin éstos, o provectos o noveles,
> que a número no puedo reducillos,
> pero entre tantas plumas y pinceles,
>
> viva vuesa merced, señor Burguillos,
> que más quiere aceitunas que laureles,
> y siempre se corona de tomillos.
> (Cuiñas Gómez, 2008: 114)

Es viejo tópico ya llevado a los extremos del sarcasmo en el quevedesco *Sueño del Infierno* que «hierve todo en él de poetas» (Maldonado, 1973: 93) en apretada muchedumbre de simpar casuística; también Cervantes desliza en el *Viaje del*

Parnaso su ironía sobre el lugar común donde se apunta que son enemigos la calidad y la cantidad:

> Era cosa de ver maravillosa
> de los poetas la apretada enjambre,
> en recitar sus versos muy melosa:
>
> éste muerto de sed, aquél de hambre.
> Yo dije, viendo tantos, con voz alta:
> «¡Cuerpo de mí con tanta poetambre!».
> (Montero Reguera y Romo Feito, 2016: 41)

Si tenemos en cuenta el *Laurel de Apolo* no iba desencaminado el viejo prejuicio de la superpoblación del parnaso nacional: Lope cita más de trescientos nombres y, a pesar de los versos poco fidedignos del protocolo encomiástico, no erraba en su perspectiva integradora de poetas adscritos a diferentes grupos en la geografía lírica del Siglo de Oro. Los *topoi* de la peregrinación al monte Helicón y el del poeta laureado entre la numerosa concurrencia dan cabida a la *enumeratio* crítica de insignes hombres de letras, a que Lope era afecto: como bien recuerda Antonio Carreño (2007: 20) desde el ciclo *de iuventute* «las referencias pedantescas traídas en algunas ocasiones por los pelos y las listas laudatorias de personajes ilustres [aparecen] incluidas en los preliminares de los libros del Fénix. Tal sucede, por ejemplo, en la *Arcadia*, el *Isidro*, *La hermosura de Angélica* y *El peregrino en su patria*». Ya en el ciclo *de senectute* Lope, con la perspectiva de

la experiencia, las amistades y animadversiones, las lecturas, las academias y justas y las agrias polémicas, se permite en el *Laurel de Apolo* la elegancia de ceder la responsabilidad al rey Felipe IV, forzado *deus ex machina*, para otorgar el laurel al mejor ingenio, decisión que queda suspendida con unos versos elocuentes de la arbitrariedad del mecenazgo («si bien suelen promesas de altas plumas / nacer montañas y morir espumas» [Carreño, 2007: 498]). Han sido analizadas por Jesús Gómez (2013: 31 y sigs.) y por Sánchez Jiménez (2011: 35 y sigs.), entre otros, las condiciones de la protección cortesana que Lope persiguió y que las circunstancias le escamotearon siempre y con mayor crudeza desde la década de los treinta, aunque en el Lope anciano se diera un escepticismo y rechazo hacia las nuevas tendencias literarias y realidades sociopolíticas al tiempo que, a juicio de García Santo-Tomás, su «escritura delataba el afán por pertenecer a lo canónico y por formar parte de los árbitros del gusto» (2004: 55); no obstante, muerto Góngora, el Fénix sabía que el galardón le correspondía en exclusividad sobre la muchedumbre de aspirantes. La aquiescencia con que el Fénix valoraba a los ingenios desde el *Laurel* subraya la indiscutible superioridad desde la que enjuiciaba y concordaba con el lema en escudete del grabado en la portada: «*Et urbi et orbe*».

Para discernir el servicio que el Fénix brindó a la república literaria hemos de considerar no solo los inventarios

de ilustres varones en sus obras sino también su —notabilísima— intervención en jornadas reales, justas, certámenes y academias, su presencia en los romanceros desde temprano, la selección de algunas de sus composiciones para dos de las antologías más significativas de la edad (las *Flores de poetas ilustres* recopiladas por Pedro Espinosa y editadas en 1605 y el *Cancionero antequerano* coleccionado por Ignacio de Toledo y Godoy por los años de 1627 y 1628), su actividad como censor y otorgante de aprobaciones, las poesías presentes en los preliminares de libros de otros autores y aquellas ajenas en los propios, las jugosas reflexiones que desgrana en los paratextos de sus obras y aun en los prólogos de las *Partes* de comedias (especialmente las XIII-XX: Case, 1975), los elogios áulicos y literarios a la búsqueda de consenso cortesano o lírico, sus estancias en Valencia, Toledo, Valladolid, Sevilla, Granada y, por supuesto, Madrid, y sus vínculos con los cisnes del Turia, del Tajo, del Pisuerga, del Guadalquivir y del Manzanares, sus disputas literarias (sobre todo con la nueva poesía y los imitadores de Góngora o las contiendas contra Torres Rámila y Pellicer), las noticias de su fresco epistolario al duque de Sessa y la nutrida red de enlaces y amistades intermedias o directas con muchos ingenios. Todas estas circunstancias descubren en Lope de Vega una función de amalgama o, al menos intersección, entre los distintos grupos poéticos del gremio literario y la consideración casi unánime de su condición de maestro venerable y de

autoridad lírica con ascendente visible sobre los poetas de su tiempo:

> La referencia al Fénix no es fortuita: el magisterio literario, el carisma personal, la unanimidad ante su obra, su habilidad como gestor cultural, su curiosidad insaciable, su visión estratégica y su intuición poderosa le granjearon un ejército de admiradores aquí y allá, y le permitieron estar al tanto de lo que se creaba y florecía merced a la inteligente planificación de su presencia oportuna en los centros de producción poética de la geografía peninsular ... Sobre todos [valencianos, sevillanos, toledanos, murcianos y canarios] planea (también en los aragoneses, salmantinos y vallisoletanos, de modo directo o *diferido*) no solo su ascendiente literario sino que con el «maestro Lope» se teje una red de recíprocas gratificaciones en forma de composiciones preliminares de libros, aprobaciones, epístolas, referencias, homenajes, sentidos epitafios, asistencias a academias locales, organización o participación de justas y certámenes, citas, comentarios, panegíricos, poemas de cortesía, versos de circunstancia, elogios (in)merecidos, patrocinios o deferencias que convierten el favor del Fénix en un privilegio y una acreditación de calidad. Lope de Vega poseía «denominación de origen» y su presencia (real o textual) otorgaba un rango que le confería la tutela de mentor a los poetas que se iniciaban y la condición de referente insoslayable para aquellos que estaban consolidados. Frente al avasallador gongorismo que impregna toda percepción de la creación lírica en el Siglo de Oro, no se ha considerado en qué medida el «lopismo» es otro factor de indudable amalgama para los núcleos de la poesía áurea. (Brito Díaz, 2010a: 377-378)

La primera actividad poética del Fénix —la romancística— ya lo convierte en figura sobresaliente, según Carreño, con al menos 108 composiciones atribuibles en la compilación más difundida de esta variedad lírica, el *Romancero General*, convirtiéndose en el autor de las composiciones más populares y en el más acertado renovador del género del romancero nuevo. Ya advierte Sánchez Jiménez (2015) en su edición de los *Romances de juventud* que Lope acredita con ellos una de sus más decisivas aportaciones a esta variedad métrica, la ficción autobiográfica, que será constante en toda la trayectoria del Fénix y que se agudiza, con plena conciencia metaliteraria, en el denso período autofictivo que se aprecia desde las *Novelas a Marcia Leonarda* y que desemboca en *La Dorotea* y en las obras finales en clave de recapitulación. Como bien aprecia Rozas (1990: 75) en todos los ciclos lopescos «convive siempre una literatura amorosa, a la mujer o a Dios, con una literatura de la literatura»; el empleo libresco o metaescriturario persiste siempre en forma de recurso retórico al servicio de otros fines que van más allá del texto y el romance queda instrumentalizado por Lope —a buen juicio de Sánchez Jiménez (2015)— por su función entre la polimetría de la comedia nueva, por su identificación con el ingenio natural y por su conexión con el españolismo, posiciones que mantendrá frente a la «nueva poesía» de Góngora y de sus imitadores. Si consideramos los desplazamientos del Fénix entre su identidad lírica y autobiográfica merced a una actitud

crítica que alaba y parodia, que ignora e imita, que afirma y niega la praxis poética propia y ajena, hemos de relativizar como *usus scribiendi* gran parte de la literatura tomada como vida y de lo figurado analizado como autobiográfico dentro de los límites de la ficción de sí mismo. De ahí que debamos observar con prudencia y someter a cuarentena la función literaria de lo biográfico en nuestro autor como espejo de sí y de los otros.

Destaca José Sánchez (1961: 46-47) que

> En la historia de estas academias de principios del siglo XVII hay que consignar el fenómeno poco advertido hasta el presente: que Lope de Vega y Carpio es el portavoz, o mejor dicho, el anunciador de estas juntas literarias. Las primeras noticias que tenemos de la *Academia de Saldaña,* de la *Academia de Madrid* y de la *Academia Selvaje* es Lope quien nos las proporciona. Su intenso interés en cuestiones literarias, sus íntimas relaciones con los nobles mecenas y su voluminosa correspondencia epistolar explican certeramente este inaudito caso.

Por encargo del conde de Saldaña Lope escribirá su *Arte nuevo* bajo la consigna de un discurso académico para la de Madrid: su naturaleza oral y su fin declamatorio está presente en la estructura convencional de la retórica clásica bajo el esquema de la *dispositio*, *elocutio*, *inventio* y *peroratio*; no obstante, Lope transforma la disertación en una nueva apología de sí bajo el disfraz de ficción autobiográfica, toda

vez que su escritura teatral se transforma en materia literaria desbrozada entre una circular *captatio* que encuadra la alocución, sazonándola con ironías y erudición al calor de Aristóteles y Horacio. A este respecto destacan las noticias, croniquillas y relaciones de anécdotas que derrama en su *Epistolario*, en el propio *Laurel* o en *La dama boba* acerca de las tertulias y academias con referencias que no esconden la poca fe en ellas debida al carácter efímero y a las malquerencias suscitadas en sus sesiones. Son célebres los chascarrillos que refiere de la del conde de Saldaña, a quien va dirigido el prólogo de la *Jerusalén*, de la Academia *Selvaje* apadrinada por Francisco de Silva y Mendoza y, posteriormente, de la de Sebastián Francisco de Medrano, donde trabó amistad con el vallisoletano Alonso de Castillo Solórzano —en la aprobación que Lope hace de *Los donaires del Parnaso* declara sobre ésta y sobre las academias en general y en cuya academia de *Las harpías de Madrid* el propio Lope ejercerá de presidente bajo el pseudónimo de Belardo—. De Solórzano, asentado en Valencia, y de Jacinto Alonso Maluenda Lope —como de los Nocturnos— ensayaría ejercicios poéticos jocosos en la tradición del encomio paradójico [Brito Díaz, 2010b: 251-261). El juego impostado en el *Laurel* del elogio de gran parte de los ingenios allí contenidos (con clara decantación hacia los madrileños y vallisoletanos) o la política laudatoria de sus elogios cortesanos en busca de privanza (lo intentó, entre otras muchas ocasiones, al final de su trayecto-

ria con la *Égloga panegírica al epigrama del serenísimo infante Carlos* y el Marqués de Medina de las Torres y lo repite con el *Huerto deshecho* dedicado a don Luis de Haro, sobrino del Conde-Duque de Olivares, al que sucedió en su valimiento) adolecen de convencionalismo, de retórica inauténtica y de impostación interesada y contrastan con aquellas composiciones donde Lope se recoge en una sincera amistad, como el elogio ofrecido en la muerte del músico Juan Blas de Castro, compañero en los tiempos de protección del duque de Alba, disfrazado en la *Arcadia* como Brasildo y citado en *El peregrino en su patria*, *La Filomena* y *La Dorotea,* según nos recuerda Pedraza Jiménez (2010: 31). De los tiempos del de Alba también es la descripción de «La Abadía», que luego trocó su nombre por «La Arcadia», jardín donde celebraba sus reuniones literarias el duque:

> Y aun es posible, que después que tiene
> España este Parnaso, haya crecido
> la copia de poetas, con que viene
> su nombre a ser ya claro y no ofendido.
> (Carreño, 1998: 447)

No podemos olvidar la intervención de Lope en las Jornadas Reales, como la de Lerma en 1599 (transformada en relación impresa como *Fiestas de Denia* y publicada por Diego de la Torre en la ciudad ese año) donde pudo haber mantenido relaciones, apuntadas en estadías previas en la

ciudad, con el grupo de dramaturgos valencianos y con los asistentes a la Academia de los Nocturnos, ya extinta por esos años. Los poetas del cenáculo satírico y erótico no son ignorados en el *Laurel* (incluye en la Silva II a siete grandes, como advierte Ponce Cárdenas [2010]), a pesar de la lejanía cronológica y de las intermitentes visitas a la capital del Turia (1598-1590, 1616). No olvidemos que en el *Bureo de las musas del Turia en prosa y verso* (Valencia, 1631) de Alonso Maluenda las musas de diversos poetas del Turia celebran varias juntas donde elogian a Lope y condenan a sus detractores (W. F. King, 1963: 154) y a mitad del relato reciben una misiva de las musas del Manzanares donde animan a los ingenios valencianos a celebrar una reunión con sus colegas en Madrid. Cita Ponce Cárdenas:

> Como portavoz de los contertulios levantinos, Lisdauro respondería con otra cortés epístola que se cierra del siguiente modo: «Partiremos todas, confiadas en vuestro agradable agasajo. Lope os guarde, que es lo mismo que Apolo». (2010: 223)

En 1613 y 1615 acompaña al de Lerma en comitivas reales y en 1614 se representa en el jardín del valido la pieza *El premio de la hermosura*: Lope se codea con los prebendados de la Corte y esta posición le brinda la ocasión de inaugurar la fiesta literaria en honor de la beatificación de santa Teresa con un panegírico a la por entonces beata. El astro del

Fénix no solo no declina la invitación sino que, a la vuelta de Valencia, oficia de fiscal o director del certamen por la beatificación de san Isidro en 1620 y dos años después obtiene, entre una gran afluencia de poetas, el primer y tercer premios en la Justa (que también preside) por la canonización del santo madrileño. Por estos años realiza nuevamente el intento de obtener el puesto de Cronista Real que se le niega: es el único tropiezo de una trayectoria ascendente e imparable.

Lope se había granjeado el aplauso de los poetas toledanos con la Justa poética celebrada en la ciudad imperial en mayo de 1605, donde fue el alma de la fiesta, relación —estudiada por Madroñal Durán (1999)— que mantendrá con algunos ingenios a los que distinguirá con su amistad personal: es el caso de Elisio de Medinilla (su *Limpia Concepción* lleva prólogo de Lope), José de Valdivielso, poetas de la primera promoción de ingenios toledanos esgrimidos por Lope como bálsamo contra la afectación latinizante, el regidor Gregorio de Angulo, padrino de Carlos Félix y enlace con los jóvenes poetas toledanos como Liñán de Riaza —cuya relación con Lope matizará Madroñal Durán en este encuentro—, a quien Lope invita a Madrid a asistir a la academia de Saldaña, y el contador Gaspar de Barrionuevo (que comparte episodios de la vida del Fénix —la expedición en la conquista de la Isla Tercera de las Azores, la Academia del conde de Fuensalida, anécdotas domésticas con las hijas que hubo de Micaela Luján o la jornada de Valencia en la embajada del de Lemos—).

Lope pasa temporadas largas en la ciudad durante diferentes etapas (1600-1606, 1610, 1614). Elogiados en el *Laurel* algunos son interlocutores de epístolas de *La Filomena*, la más «toledanista» de sus obras. Sus continuas estancias en Toledo le granjearon amigos incondicionales, como Valdivielso, que lo acompañará en su muerte, o Elisio de Medinilla, a quien el Fénix dedicó su comedia *Santiago el verde* y con el que fluyó una cordial relación de maestro a discípulo.

La presencia de Lope en otros grupos poéticos se decanta de modo directo, como el andaluz o el madrileño, evidentemente, por los contactos y relaciones a través de las Academias o de las antologías en las que Lope fue incluido como voz poética indiscutible. Sus estancias en Sevilla lo vinculan al círculo de Juan de Arguijo, con el que mantiene una sólida relación (le dedica el poema «Bellezas de Angélica», hay alusiones cariñosas en *La Dragontea* y en el *Laurel* y le confía el manuscrito de *El peregrino en su patria* para que lo revise antes de su publicación en la misma ciudad) y con sus contertulios: uno de ellos, el joven poeta tinerfeño Antonio de Viana puso en sus manos una epopeya sobre la *Conquista de Tenerife* (publicada en la ciudad en 1604) que fue distinguida por Lope con un soneto en los preliminares. Allí también se adhirieron a la moda del verso esdrújulo, uno de los procedimientos de la poética cultista, que había practicado el canónigo canario Cairasco de Figueroa: además de Cervantes y Góngora, Lope también lo cultiva —no siempre con in-

tención satírica o amebea— en *La Arcadia*, *Pastores de Belén*, en el *Arte nuevo*, en el auto «El Hijo pródigo» de *El peregrino en su patria*¸ cuyo prólogo está casi todo escrito en versos esdrújulos, en la «Epístola a Juan Pablo Bonet» de *La Circe* y en *La Dorotea*, Juan de Arguijo y el propio Antonio de Viana en su poema épico (Sánchez Robayna, 1992). La poesía de Cairasco traza vínculos con otros poetas andaluces, como Barahona de Soto, con autores del círculo de Mal Lara y con el licenciado Diego de Dueñas, amigo de Francisco Pacheco, en cuyo círculo también converge Lope (Brito Díaz, 2001: 381-397): le dedica *La gallarda toledana* y versos entusiastas en la *Jerusalén* y el *Laurel*; el pintor, a su vez, había sido uno de los defensores de la *Expostulatio.* Por la vía del cultismo léxico se genera una interesante red de confluencias que asocia a los cultivadores del esdrújulo, a los que hemos de sumar a los autores de novelas pastoriles (Jorge de Montemayor, Gaspar Gil Polo, Gálvez de Montalvo y Bernardo González de Bobadilla) y a algún autor trasatlántico como Sor Juana Inés de la Cruz, pues la moda pasó a América.

Aunque las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa suponen la consolidación de Góngora (es el autor más representado) y de sus seguidores, Lope, a juicio de Molina Huete (2003: 162),

> estuvo siempre muy presente en las nuevas generaciones de poetas. La admiración de los andaluces, sevillanos y granadinos ante todo, se testimonió en for-

> ma de poemas y lo fue de una manera recíproca, puesto que Lope les halagó con su visita, respondió cortésmente a las loas líricas y no escatimó ocasión para elevarlos a todos sus parnasos.

Para Lara Garrido existió un solo viaje del Fénix a Granada durante varios meses en 1602, tras partir de Sevilla y pasar por Antequera (*ibidem*, nota 120). El antólogo escogió cuatro sonetos de comedias, otro probablemente de una comedia inédita y tan solo uno de las *Rimas,* renunciando a textos que hubiesen visto la luz y que encajaran en el espíritu del ramillete (desengaño amoroso, combinación de naturaleza e intelectualidad y virtuosismo formal con abundancia de tópicos y de ejercicios de correlación y paralelismo). Otro tanto puede decirse del posterior *Cancionero antequerano* donde, a pesar del claro homenaje póstumo gongorino, Lope vuelve a ser cita inexcusable y aparece representado en varios sonetos (Lara Garrido, 1988).

No es casual el hecho de que Lope omita en el *Laurel*, según Alonso Cortés (1941), a gran parte de vallisoletanos que por aquellos días gozaban o habían gozado de fama de poetas, pues esta ciudad y el núcleo lírico allí presente (bien representado no obstante en su repertorio), sobre todo al calor del traslado de la Corte a principios de centuria, no estuvieron entre los destinos del Fénix; tampoco Salamanca tras su etapa de formación universitaria en los años juveniles. Lope no ofició allí de poeta cortesano ni de autoridad lírica,

seguramente en parte debido a que Góngora y su nuevo credo estético habían arraigado entre los cisnes del Pisuerga y a que el Fénix se encontraba a caballo entre Toledo y Madrid durante el período de capitalidad de Valladolid. Con el grupo murciano sí que Lope tuvo contactos a través de la estancia en Madrid de Jacinto Polo de Medina, cuyo maestro Francisco de Cascales lo introdujo en el círculo de Lope y de Pérez de Montalbán: de la imprenta de su padre saldrían sus *Academias del jardín* y *El buen humor de las musas*, con sendas aprobaciones de Lope y Valdivielso y elogios de escritores afectos al Fénix (Pérez de Montalbán, López de Zárate o Salas Barbadillo). Con Polo de Medina mantuvo contacto, durante los seis meses de su estancia en Murcia, el escritor canario Pedro Álvarez de Lugo, de cuya familia (los Usodemar) Polo había sido administrador. El poeta murciano escribe para el patriarca su *Gobierno moral a Lelio* y en correspondencia el escritor canario compone su defensa en verso, la *Apología soñada contra un juicio dormido*. Con los aragoneses mantuvo relación con los hermanos Argensola: sus *Rimas* llevan la aprobación del Fénix.

Lope no tenía, naturalmente, el don de la ubicuidad pero sí sus obras: por ellas fue reconocido como maestro indiscutible y como referencia insoslayable entre los poetas de su edad. De modo directo o merced a redes y vinculaciones intermedias el Fénix estuvo al cabo de la poesía y de los núcleos líricos de su centuria. Supo corresponder a sus admi-

radores y defensores (como las dedicatorias en las *Partes XIII y XIV*, que pasan a ser individuales por comedia y no por *Parte*, para los que militaron a su favor en la *Expostulatio* o las epístolas con las que distingue a sus cercanos) y no conocemos otro caso similar en el Siglo de Oro al catálogo de varones ilustres que combatieron a su favor en la *Expostulatio* o al de la *Fama póstuma* o las *Essequie poetiche* por la concurrencia de musas españolas y extranjeras en homenaje tras su muerte como poeta laureado (Vélez-Sainz, 2006: 159 y sigs.). Hemos de desconfiar de la retórica de otros empleos laudatorios, al modo de repertorios de ingenios como el *Laurel*, sus aprobaciones, dedicatorias y censuras o sus versos en los preliminares de libros ajenos, porque obedecen a una convención genérica y están trufados de lugares comunes. Las relaciones con otros ingenios, en muchos casos, están intervenidas por algún interés particular del Fénix (como su vinculación a los Pérez de Montalbán: de su imprenta salieron muchas *Partes* de comedias, *La Filomena*, *La Circe*, *La Dorotea*, las *Rimas de Burguillos* y, por supuesto, la *Fama póstuma*); sin embargo, en otros casos parece fluir una corriente de incondicional admiración literaria y personal, como con Valdivielso, Vélez de Guevara, Paravicino o Espinel. Con los grandes (Cervantes, Góngora, Quevedo y Calderón) las relaciones literarias son más complejas y están contaminadas por la rivalidad; de ahí las ambiguas alusiones entre la tibia elocuencia y el elogio contenido según se ha estudiado: Lope

sabía que ellos le disputaban espacio y autoridad. Con todo, el Fénix atrajo hacia sí cuantiosas admiraciones y su talento acreditó en el dominio de la poesía el difícil reconocimiento de la unanimidad ajena: esta conciencia de superioridad lo llevó a silenciar o atenuar los elogios de aquellos que igualaban y superaban su magisterio. En cierto modo, su obra ejerció de enlace entre figuras de los diferentes grupos poéticos y en todos los núcleos de la geografía lírica su presencia —personal o literaria— se vio respetada y valorada como *auctoritas*. Esta circunstancia tal vez fuera el desquite del destino para quien nunca obtuvo un puesto en la Corte. Tampoco le hacía falta. Era Lope.

OBRAS CITADAS

ALONSO CORTÉS, Narciso, «Los poetas vallisoletanos celebrados por Lope en el *Laurel de Apolo*», *El Escorial,* IV, 1941: 333-381.

ARELLANO, Ignacio y Carlos MATA, *Vida y obra de Lope de Vega,* Madrid, Homo Legens, 2011.

BRITO DÍAZ, Carlos, «*Odore enecat svo*: Lope de Vega y los emblemas», en *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional,* ed. Sagrario López Poza, A Coruña, Universidade da Coruña, 1996: 355-377.

BRITO DÍAZ, Carlos, «Luz meridional: Cairasco de Figueroa y la escuela andaluza», en *Luis Barahona de Soto y su época,* ed. Antonio Cruz Casado, Lucena, Delegación de Publicaciones del Ayuntamiento-Cátedra Barahona de Soto, 2001: 381-397.

BRITO DÍAZ, Carlos, «Las "familias menores": poetas toledanos, vallisoletanos y murcianos del Siglo de Oro» y «Para un inventario de las familias menores: ingenios de Toledo, Valladolid y Murcia», en *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro,* ed. Andrés Sánchez Robayna, Santa Cruz de Tenerife, Academia Canaria de la Historia, 2010a: 371-395 y 397-406, respectivamente.

BRITO DÍAZ, Carlos, «"Campos de aljófar siembras de granates": a propósito del elogio paradójico en Lope de Vega», *eHumanista. Journal of Iberian Studies,* 15, 2010b: 251-261.

CARREÑO, Antonio (ed.), Lope de Vega, *Laurel de Apolo,* Madrid, Cátedra, 2007.

CARREÑO, Antonio (ed.), Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos,* Barcelona, Crítica, 1998.

CASE, Thomas E., *Las Dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega,* Valencia, Castalia (Estudios de *Hispanófila*), 1975.

CONDE PARRADO, Pedro y Xavier TUBAU MOREU (eds. y trads.), *Expostulatio Spongiae. En defensa de Lope de Vega,* Madrid, Gredos, 2015.

CUIÑAS GÓMEZ, Macarena (ed.), Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos,* Madrid, Cátedra, 2008.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV,* Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004.

GÓMEZ, Jesús, *El modelo teatral del último Lope de Vega,* Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid (Serie «Olmedo clásico», 9), 2013.

GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, *Expostulatio Spongiae. Fuego cruzado en nombre de Lope,* Kassel, Reichenberger, 2011.

KING, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII,* Madrid, Anejos del *Boletín de la Real Academia Española,* 1963.

LARA GARRIDO, José (ed.), *Cancionero antequerano I,* Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1988.

MADROÑAL DURÁN, Abraham, *Baltasar Elisio de Medinilla y la poesía toledana de principios del siglo XVII,* prólogo de Víctor García de la Concha, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 1999.

MALDONADO, Felipe C. R. (ed.), Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos,* Madrid, Castalia, 1973.

MOLINA HUETE, Belén, *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres» de Pedro Espinosa,* Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.

MONTERO REGUERA, José y Fernando ROMO FEITO, eds., con la colaboración de Macarena CUIÑAS GÓMEZ, Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas,* Madrid, Real Academia Española, 2016.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (ed.), Lope de Vega, *Elegías y elogios cortesanos,* facsímil de las ediciones príncipe [1631-1633], Toledo/ Cuenca/ Pamplona, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha/GRISO, 2010.

PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Escuela de virtudes y jardín de placeres: poesía, eros y academia en la Valencia áurea», en *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro,* ed. Andrés Sánchez Robayna, Santa Cruz de Tenerife, Academia Canaria de la Historia, 2010: 189-226.

ROZAS, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega,* Madrid, Cátedra, 1990.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (ed.), Lope de Vega, *Romances de juventud,* Madrid, Cátedra, 2015.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio,* Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *Estudios sobre Cairasco de Figueroa,* La Laguna, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, 1992.

SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español,* Madrid, Gredos, 1961.

VÉLEZ-SAINZ, Julio, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro,* Madrid, Visor Libros, 2006.

LOPE, HISTORIÓGRAFO. PARA UNA LECTURA DE LA «EPÍSTOLA A FRAY PLÁCIDO DE TOSANTOS»

VICTORIA PINEDA
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
mvpineda@unex.es

Enviado: 18/10/2016
Aceptado: 2/11/2016

RESUMEN: Este artículo propone una lectura de la segunda parte de la «Epístola a fray Plácido de Tosantos» que Lope de Vega incluyó en *La Circe* (1624). Dicha sección trata asuntos historiográficos y establece un canon que enfrenta a los buenos historiadores españoles con los inicuos historiadores extranjeros. Se identificarán, en primer lugar, los autores citados por Lope y las razones de su inclusión en la lista. En segundo, se analizarán las cuestiones de teoría historiográfica presentadas en la carta situándolas en el contexto general de la obra de Lope.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; *La Circe*; «Epístola a fray Plácido de Tosantos»; historiografía; Leyenda Negra; goticismo

ABSTRACT: This article proposes a reading of the second part of the «Epístola a fray Plácido de Tosantos» by Lope de Vega, included in *La Circe* (1624), a section that deals with historiographical matters and establishes a canon of good Spanish historians versus wicked foreign historians. Firstly, the authors Lope mentions will be identified and the reasons for their inclusion in the list will be explained. Secondly, the questions on historiographical theory that Lope tackles in the epistle will be analyzed within the context of his general work.

KEYWORDS: Lope de Vega; *La Circe*; «Epístola a fray Plácido de Tosantos»; historiography; Black Legend; Spanish «Gothicism»

Dos razones principales hacen de fray Plácido de Tosantos, el dedicatario de la epístola de Lope que me propongo analizar, una figura conocida en su época y recordada en la nuestra. Fray Plácido tuvo fama, en primer lugar, por su elocuencia en el púlpito, que lo convirtió en uno de los predicadores más alabados del momento. En segundo, por su participación al frente de la embajada que Felipe III envió a Roma para tratar con el papa Pablo V la controversia sobre la Inmaculada Concepción. Ambas facetas quedan reflejadas en el texto de Lope, en el que la semblanza y la trayectoria vital de Tosantos se usan, en paralelo o como complemento a unas cuantas notas autobiográficas del propio Lope, a modo de hilo conductor. Esta débil línea argumental da lugar a lo que Sobejano caracterizó como «la mejor epístola poética», en la que «una persona escribe a otra, en verso y en confianza, cómo pasa la vida» (Sobejano, 1993: 17).

Pero, si bien el texto nos proporciona referencias y juicios que pueden resultar interesantes para nuestra comprensión de las figuras del emisor y el destinatario de la carta, el verdadero peso de la epístola recae en dos largos pasajes, que el propio texto define como «digresiones», que tratan el primero del amor platónico, y el segundo, de la oposición entre los buenos y justos historiadores españoles y los inicuos

historiadores extranjeros[1]. La epístola a Tosantos no figura entre las más estudiadas de Lope, y en las escasas ocasiones en que la crítica se ha fijado en ella, ha sido para explicar el contenido neoplatónico —y también aristotélico— de la primera de esas dos largas digresiones, mientras que la segunda ha sido casi completamente preterida, a pesar de que ocupa prácticamente un tercio del total. Esta segunda sección expone algunos asuntos historiográficos que parecían interesar a Lope y recoge una lista o canon de historiadores excelentes y otra de historiadores alevosos[2]. Mi intención será, entonces, apuntar algunas claves que puedan ayudar a la interpretación de esa parte menos conocida de la epístola dentro del contexto general de lo que podríamos llamar la «filosofía de la historia» en Lope. Estas claves se refieren, por una parte, a las circunstancias vitales del autor y su ideología, plasmada en la elección de los nombres que propone

1 Sobre el uso de las digresiones en las epístolas de Lope, véase Sobejano (1977). Este artículo forma parte de los trabajos de investigación enmarcados en los proyectos «Antologías de discursos historiográficos desde la Antigüedad hasta el Renacimiento III» (FFI2015-64765-P) y «Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega» (FFI2015-66216-P). Los atinados comentarios de Gonzalo Pontón a estas páginas han permitido precisar y mejorar: mi más cordial agradecimiento por su atentísima lectura.

2 De los 107 tercetos que componen la epístola, 20 tratan de las teorías del amor platónico; 34, de cuestiones relacionadas con la historia; y los otros 53 o bien son estrofas de introducción, de engarce o de conclusión, o bien contienen elementos biográficos del emisor y el destinatario. Sobre el ingrediente neoplatónico de la epístola, ver simplemente Tubau (2001). Amplíese con Presotto (2013).

para los dos cánones; y, por otra, a la localización de las principales nociones historiográficas desplegadas en el texto.

Lope ha configurado esta carta según la poética usual del género, con «capítulos de cosas diferentes, / donde apenas se engarzan las razones», según declaración que él mismo inserta en la epístola que le dirige a don Juan de Arguijo, incluida en *La Filomena*[3]. Otras convenciones en que este texto se hermana con los de su época y género serían el uso de los tercetos; el estilo variado; el tono a medias confesional, a medias didáctico; o el encomio de la *aurea mediocritas*, en una especie de horacianismo difuso no ajeno al de otras composiciones del autor[4]. En ese sentido, la epístola de Lope se ajusta de manera precisa a la descripción del «estatuto del género … en la mente de Lope» que resumió Gonzalo Sobejano (1993: 28):

> la variedad de asuntos, la débil conexión entre ellos, la libertad de estilos, la no sujeción a un solo tipo narrativo o argumentativo, el cambio de la expresión literal a la metafórica y de la teórica a la práctica, la admisión del estilo bajo y del mediano y del elevado, la mezcla de razonamiento y fábula.

[3] Ver Sobejano (1993). En la epístola a Juan Pablo Bonet (*La Circe*) también se incluyen reflexiones sobre el género epistolar.

[4] Sobre la epístola poética a comienzos de la Edad Moderna en España, ver Rivers (1954), Guillén (1995), Guillén (2000) y, en general, todos los artículos recogidos por López Bueno (2000). Sobre Lope en particular, es inexcusable el trabajo citado de Sobejano (1993).

Nada hay, pues, de peculiar o exclusivo en la carta a Tosantos en lo que a la forma se refiere. Conviene, en cambio, preguntarse cómo encaja su contenido dentro del proyecto general de la obra de Lope de Vega y cómo se explican las razones que habrían impulsado a su autor a revelar tal contenido en este momento y ante este destinatario. De los tres tipos de epístola que Sobejano localizó en la producción de Lope (según que el predominio fuera el componente moral, el familiar o el de materia literaria), la carta a Tosantos se identificaría especialmente con el primer tipo, que «tiene por finalidad exponer un ideal» (Sobejano, 1993: 35). Explica Sobejano —aludiendo pero no nombrando la epístola a fray Plácido— que «en Lope … esas epístolas … giran principalmente [entre otros temas] sobre el amor platónico [o] la historiografía adversa a España» (Sobejano, 1993: 35).

Lope escribió esta carta probablemente en 1622. Digo «probablemente» porque no he encontrado documentos que lo prueben a ciencia cierta. El verso primero nos indica que el autor se dirige a Tosantos cuando este acaba de ser nombrado obispo de Oviedo, pero antes de que haya tomado posesión del cargo: «Antes que os vais, señor, a vuestra Silla»[5]. Sabemos que Tosantos no llegó a ocupar esa sede y que fue

[5] Ofrezco en apéndice el texto de los tercetos comentados en este artículo, según la primera edición (*La Circe con otras rimas y prosas*, Madrid, en casa de la viuda de Alonso Martín a costa de Alonso Pérez, 1624, págs. 293-297). He numerado las estrofas para facilitar la localización de las referencias. Modernizo en este y en todos los textos citados la puntuación y la ortografía, siempre que la modificación no suponga un cambio fonético.

entonces propuesto para la de Zamora, adonde marchó en la primavera de 1624. El obispo al que debía sustituir Tosantos en Oviedo era fray Martín Manso, y de él sí sabemos que dejó su puesto en 1622[6]. Paralelamente, un acontecimiento marca la trayectoria de Lope por esos años: la muerte de Felipe III en 1621 había supuesto, según estima razonablemente Sánchez Jiménez (2006: 72), una renovación de las «viejas ambiciones [de Lope] de conseguir una posición en la corte». Lo más probable es que tuviera en mente el puesto de cronista real. Y, si bien sabemos que «Lope había estado pretendiendo esta posición en los años 1610-1614, y luego otra vez en 1620», Sánchez Jiménez (2006: 72) ha precisado que esta vieja aspiración «reaparece con fuerza en abril de 1620 —al quedar vacante el puesto …—, en 1621 —con el cambio de reinado y de gobierno—, y en 1625 —para el puesto de cronista real de Indias …—». Este es el contexto en el que Lope redacta una epístola de contenido historiográfico dirigida a una persona de cierto peso en la corte, como sin duda sería Tosantos. Según ha explicado Sobejano (1993: 26), las epís-

[6] Tosantos «fue promovido al obispado de Oviedo, y antes de llegar las bulas, el rey le presentó para la iglesia de Zamora, donde murió a 30 de agosto del año 1624» (González Dávila, 1647, pág. 424). «El obispo [don Martín Manso] fue promovido desta iglesia [Oviedo] … en el año mil y seiscientos y veinte y dos … Tuvo por sucesor a don fray Plácido de Tosantos … obispo de Guadix, electo de Oviedo, y antes de despachar las bulas le presentó el mismo Rey [Felipe IV] por obispo de la iglesia de Zamora» (González Dávila, 1635, pág. 67). Blecua (1969: 1200) estima —aunque no da su fuente— que la carta «debe de ser de fines de 1622 o principios de 1623, en que fue nombrado obispo de Oviedo, sin llegar a tomar posesión».

tolas de *La Circe* (más quizá que las de *La Filomena*) van destinadas a «personas bien situadas, próximas al poder» en un deseo de ensalzar al nuevo monarca y a su valido, y en las que Lope desarrolla su papel de «auto-configurador de sí mismo [y] púlpito de todas sus querencias, íntimas y públicas» (Carreño, 2003: xxiv). Es la misma operación que lo llevó a cambiar el perfil de los dedicatarios de sus *Partes* de comedias para pasar de los amigos y parientes a los poderosos. Como ha observado Case (1975: 141), en la *Parte XVI* (1622) «las dedicatorias … tienen menos sustancia, comentario, y erudición que las *Partes* precedentes, pero más adulación». Por otro lado, en la *Parte XVIII* (1623) se observa un fenómeno asimismo interesante, que es que en la «selección de comedias y en el asunto de varias dedicatorias la historia, su interpretación y su papel en el teatro son temas importantes» (1975: 186).

Sin embargo, es bien conocido que las aspiraciones de Lope nunca se vieron colmadas. Como depósito de datos autobiográficos, la epístola es explícita en cuanto a los anhelos insatisfechos de su autor. En la estrofa 61 Lope confiesa abiertamente: «Yo pienso que tuviera más estima / si en su tiempo la Historia pretendiera, / aunque no la tener no me lastima». Y en la 74 repite: «dejo de buena gana la conquista / desta plaza [de cronista] de España, que otros gocen, / y desde aquí la doy a letra vista». Y todavía en la 89: «Téngala [la fama del historiador] quien quisiere». La aceptación de su

rechazo condice con la alabanza de la dorada medianía expresada en los tercetos inmediatamente posteriores a la sección historiográfica: «Mi huertecillo me dará concetos, / sacados de las frutas y las flores, / de la contemplación dulces efetos // … // Hacen alto los años, y el alarde / de tantos pensamientos engañados, / a la vista del fin paró cobarde. // Las grandezas de prósperos estados / no son el mayor bien; si hay bien alguno, / gozaranle los menos ocupados» (estrofas 95, 97-98). Lope se presenta a sí mismo como el hombre no joven que es, desengañado por las decepciones que le han deparado la vida y los círculos poderosos, pero muy consciente de su propia valía también en el campo de la historia.

Esas, pues, serían las dos primeras claves para la interpretación de la epístola: la lucha (perdida) de Lope por alcanzar el puesto de cronista oficial y, ligada con esta, su interés por la historia y, sobre todo, por mostrarse a sí mismo ante el poder como historiador competente y avezado. Junto a este eje que podríamos considerar horizontal o sincrónico, es posible situar la escritura de la carta en otro eje vertical o diacrónico que enlazaría las preocupaciones historiográficas de Lope a lo largo de su producción. Las huellas de su pensamiento historiográfico aparecen ya en obras relativamente tempranas, como *La Dragontea* y el *Isidro*, se mantienen vivas a lo largo de los diez años siguientes, luego se atenúan, y finalmente experimentan un impulso notable en la década de los veinte del siglo XVII, sexta en la edad del autor. Parecería

que el interés de Lope por teorizar acerca de la historia se concentra fundamentalmente en dos décadas (separadas) de su vida, que coinciden precisamente con las de sus afanes por conseguir un puesto como cronista.

La mayor parte de esta teoría historiográfica se halla depositada en los prólogos a sus propias obras y, en algún caso, también a las de otros. No es este el momento de revisar cada una de esas instancias, pero sí podemos recordar que en esos paratextos aparecen explícita o implícitamente temas como el método historiográfico basado en la consulta de fuentes (*La Dragontea*, 1598, o el *Isidro*, 1599), la diferencia entre la prosa poética y la prosa historial (*La hermosura de Angélica*, 1602), las relaciones entre historia y ficción (*El peregrino en su patria*, 1604), la verdad como «primera ley» de la historia (*Triunfo de la fe*, 1618), los vínculos entre historia y teatro con el tema de la verdad de fondo (dedicatorias de comedias como, entre otras, *El príncipe perfecto, segunda parte*, *El divino africano*, *El honrado hermano*, *El capellán de la Virgen*, *La piedad ejecutada*, *Las famosas asturianas*, *La campana de Aragón*, *El serafín humano* o *Don Juan de Castro*), la naturaleza del género «relación» (*Relación de las fiestas en la canonización de San Isidro*, 1622), la *utilitas* del discurso histórico (*La hermosura de Angélica*; *Roma abrasada*, 1625), las cualidades del buen cronista (aprobación de *Vida y hechos del príncipe perfeto don Juan*, de Cristóbal Ferreira Sampayo, 1626, y *Corona trágica*, 1627) o la iniquidad de los

«historiadores extranjeros» hacia España (*Jerusalén conquistada*, 1609; *El cardenal de Belén*, 1620; *Corona trágica*).

Esta última es precisamente la cuestión que Lope va a desarrollar con amplitud en la carta a Tosantos, como ya adelanté. Para encuadrar la significación de los nombres que componen la lista conviene que antes consideremos los siete primeros tercetos de la carta, porque en ellos se encuentran referencias importantes: el origen de la Reconquista, Bernardo del Carpio y Roldán, la línea ininterrumpida «por años ochocientos / hasta Felipe Cuarto», la «sangre de Castilla» (que, por cierto, evoca la «gótica sangre» elogiada por el marqués de Santillana o la «ínclita sangre de los godos» de Diego de Valera) o, directamente, los «godos»[7]. Son elementos que apuntan muy claramente a la visión idealizada propia

[7] Los textos de Santillana y Valera se citan en Redondo (2007: 52). Es posible que el término «galígena» ('engendrado por los galos') aplicado a Orlando, sea un neologismo acuñado por el propio Lope sobre la base de algunos adjetivos latinos terminados en *-gena*; Conde Parrado (2017) ha encontrado otros semejantes, como «fenígena», en *Jerusalén conquistada*, y ha visto cómo están construidos a partir de epítetos procedentes de la colección de Ravisio Textor. A los casos traídos por Conde Parrado podría añadirse, por ejemplo, el adjetivo «Martigenae» aplicado a los romanos (*Epitheta … Opus absolutissimum*, Lyon, Buysson, 1593, fol. 402v). En correo privado del 1 de agosto de 2016 Pedro Conde sostiene que «es muy probable que Lope lo creara [el adjetivo «galígena»] según el modelo de otros epítetos que sí se recogen en Textor … No obstante, el adjetivo existía y aparece en algunos textos de los siglos XVI y XVII. De todas maneras, mi hipótesis es que Lope lo creó a partir del epíteto 'Angligenae', que aparece en Textor aplicado a los ingleses (entrada 'Angli'): el calco referido a los franceses (o a los 'Orlandos', franceses por antonomasia) sería precisamente 'Galligenae'». Que Lope había revisado los epítetos para «Angli» queda demostrado porque usa uno de los cuatro que propone Textor, «Brutigenae», para aplicárselo a Ricardo Corazón de León: «brutígena Ricardo» en *Jerusalén conquistada* (Conde Parrado, 2017: 376, nota 13).

del goticismo que predominó en la historiografía hispana ya desde la Edad Media y que se fortaleció a partir del siglo XV[8]. En pocas palabras, se trata de una imagen «de la Hispania visigoda, unida bajo un solo monarca y bajo una única fe y que … se ha querido presentar como algo intrínseco a la Historia de España» (González Fernández, 2008: 179). Nuestro poeta, como muchos autores de la época, abandera el estandarte del mito gótico, y en su caso particular lo que esto manifiesta no es solo convicción personal y política o tópico al uso, sino también maniobra de promoción personal[9]. Este va a ser el cimiento sobre el que Lope construya sus dos cánones.

El de los historiadores españoles, más nutrido, se inicia con los nombres de tres autores nacidos en la segunda mitad del siglo XVI (estrofas 62, 63 y 64): fray Prudencio de Sandoval (1552-1620), Luis Cabrera de Córdoba (1559-1623) y Francisco de Rioja (1583-1659), a cada uno de los cuales

[8] Tate estudió, a propósito de la *Anacepaheleosis* de Alonso de Cartagena, cómo la historiografía cuatrocentista se empeñó en «establecer la mayor antigüedad de la monarquía castellana, haciéndolo principalmente a base de manipular la mitología y los hechos históricos tomados de la *Historia Gothica* [de Rodrigo Jiménez de Rada] y otras compilaciones medievales» (1970: 62). Véanse también sus capítulos sobre Margarit y el resto de historiadores del siglo XV.

[9] «Para Maravall [*El concepto de España en la Edad Media*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, [1954] 1981: 190], el mito goticista se convierte, en los siglos XVI y XVII, en elemento retórico que cultivan escritores de toda clase» (González Fernández, 2008: 186). Véase el análisis del tema que hace Redondo (2007). Ryjik (2011: 10) alude a la presencia del mito goticista en muchas de las comedias históricas de Lope, sobre todo las que tienen como tema a la Reconquista.

se le dedica un terceto. No glosaré los méritos historiográficos de Cabrera, Rioja y Sandoval, sino que intentaré conjeturar el motivo por el que Lope los coloca a la cabeza de la lista, motivo que, presumo, es una vez más autobiográfico. Es fácil comprender que Lope tendría muy presentes los nombres de Cabrera y Rioja, puesto que ambos habían estado implicados, como él mismo, en la provisión del puesto de cronista de Castilla algunos meses antes, en 1621. Como sabemos, Cabrera y Lope, junto con otros nueve candidatos, habían aspirado a dicho puesto, que fue finalmente adjudicado a Rioja, quien curiosamente no lo había solicitado. Richard Kagan (2010: 404) atribuye esta insólita decisión —era la primera vez que ocurría algo así— a la influencia del «nuevo favorito real, Gaspar de Guzmán, conde de Olivares», que confiaba en Rioja y lo protegía. Sin embargo, Kagan sostiene que el candidato «mejor cualificado y, con diferencia, el más conocido» era Cabrera, quien ya había publicado su *Historia de Felipe II, rey de España* en 1619, que es la obra a la que se refiere Lope en el segundo verso del terceto.

A la relación de amistad o al menos de cierta cercanía que unía a Lope con Francisco de Rioja (le había dedicado la epístola «El jardín de Lope de Vega», de *La Filomena*, 1621, y varios elogios que incluyó en *Jerusalén conquistada*, 1609, y años más tarde en *Laurel de Apolo*, 1630), ahora se unía la reciente designación del andaluz como cronista de Castilla, lo que posiblemente le habría dado un mayor poder del que

habría podido tener por su proximidad a Olivares, y lo habría convertido así en una figura más atractiva para quien quisiese arrimarse al círculo de los poderosos.

En el caso de Sandoval, la relación biográfica se establece directamente a través del propio Tosantos. Sandoval había sido nombrado cronista oficial en 1600, y en los siguientes quince años había publicado varias obras históricas, como la *Crónica del ínclito emperador de España don Alonso VII* en 1600, la *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V* en 1604 («la primera historia oficial verdadera sobre el emperador que apareció impresa», Kagan, 2010: 139) y la *Historia de los reyes de Castilla y León* en 1615. Pero además, fray Prudencio, que había muerto apenas dos años antes de que Lope escribiera la carta, había sido benedictino y obispo, como fray Plácido, y este había firmado la aprobación, como General de la Orden, para la citada crónica de Alfonso VII. Es de suponer que Tosantos vería con agrado la mención de su hermano de orden en la lista de historiadores excelentes. Sabemos que Lope conocería la obra de Sandoval porque la usó como fuente de algunas de sus comedias: Menéndez Pelayo (1949, vol. IV) asegura que *La desdichada Estefanía* le debe mucho a la crónica de Alfonso VII.

Dos estrofas más abajo, en el terceto 67, Lope alarga la lista de buenos historiadores españoles con los nombres de Rodrigo Jiménez de Rada, Alonso de Cartagena, Antonio de Nebrija y un «Girona» (ahora veremos quién es), trazando

así la estirpe de la historiografía hispana que le interesa resaltar[10]. La presencia del obispo don Rodrigo como cabeza de ese linaje es especialmente significativa, pues, como sabemos, su *Historia Gothica*, fuente de Alfonso X y de otras crónicas que llegan hasta finales del siglo XVI, sería la obra que «tendría más proyección» en el establecimiento del goticismo como «eje vertebrador de la identidad hispánica» (García Cárcel, 2004: 17; Tate, 1970). Herederos de esa tradición son don Alonso de Cartagena y Antonio de Nebrija. Cartagena, obispo y diplomático —servidor, por tanto, de un monarca, en este caso Juan II de Castilla— había compuesto hacia mediados del siglo XV su *Anacephaleosis* o *Rerum in Hispania gestarum chronicon*, obra —derivada directamente de la *Historia Gothica*— que subrayaba el mito goticista en su resumen de la historia de Castilla (Tate, 1970; Villa Prieto, 2010; Cuart Moner, 2004). Por su parte, Antonio de Nebrija, cronista real desde 1509 a pesar de «no ser primordialmente un historiador» (Cuart Moner, 2004: 93), había traducido al latín, por encargo de Isabel la Católica, la *Crónica de los muy*

[10] En su edición de la epístola de Lope (*Obras poéticas*, pág. 1207), Blecua identifica al «arzobispo don Rodrigo» del primer verso del terceto con «Don Rodrigo de Tuy, el conocido historiador medieval», mezclando probablemente los nombres de don Lucas de Tuy y don Rodrigo Jiménez de Rada, que es a quien se refiere Lope. Por otro lado, sugiere que el «Antonio» del siguiente verso «se refiere seguramente a Antonio Agustín (1517-1586), autor de numerosos comentarios a clásicos y notable historiador»; me parece más correcta la identificación del nombre con Antonio de Nebrija por razones que trataré de explicar seguidamente. Por último, Blecua reconoce ignorar «a qué historiador puede referirse Lope» con el «Girona» que aparece en el mismo verso; como veremos, se trata de Joan Margarit.

altos y esclarecidos Reyes Católicos de Fernando de Pulgar, «previamente limada y pulida» (Cuart Moner, 2004: 93). La obra se publicó en Granada en 1545 con el título *Rerum a Fernando et Elisabe Hispaniarum felicissimis regibus gestarum decadas duas*.

Esta edición, promovida e impresa por Sancho y Sebastián de Nebrija, hijos del humanista, aunque «poco cuidada» y «llena de errores» (Cuart Moner, 2004: 94), fue importante porque en ella se reunieron varios «textos inéditos de la historiografía hispánica» (García Cárcel, 2004: 19)[11]. La *Crónica de los Reyes Católicos* iba acompañada de otra adaptación latina de Nebrija, esta vez de la *Historia de la Guerra de Navarra* de Luis Correa (*De bello Navariense*), y de —atención— la *Historia Gothorum* del arzobispo don Rodrigo, la *Genealogia Regum Hispanorum* del obispo Alonso de Cartagena, y un *Paralipomenon Hispaniae*, cuyo autor aparece identificado únicamente como «Episcop[us] Gerundensis». La ausencia del nombre del autor de esta última obra —Joan Margarit, también conocido como «El Gerundense»— y la inclusión de exactamente los cuatro autores citados en el terceto que nos ocupa son indicios bastantes para conjeturar que Lope habría tenido a la vista —o al menos muy en cuenta— este volumen al escribir la epístola a Tosantos.

[11] Sobre Nebrija historiador véase Hinojo Andrés, con descripción bibliográfica de la edición de 1545 (1992: 20-23).

La lista se completa en los tercetos 68, 69 y 70 con los nombres de otros cinco historiadores con los que se vuelve de nuevo al siglo XVI: Gonzalo de Illescas (1521-1574), Jerónimo Zurita (1512-1580), Juan de Mariana (1536-1624), Gil González Dávila (1570 o 1577-1658) y Luis de Bavia (1563-1628).

Illescas es el autor de la *Historia pontifical y católica*, cuya primera parte se publicó en 1565 para luego ser frecuentemente reimpresa e incluso «continuada» en las décadas posteriores[12]. A pesar de tratarse de una historia de los papas, como manifiesta su título, una indicación de la portada sitúa claramente a la obra en la línea goticista que mencionamos antes: «*Historia pontifical* … con más una breve recapitulación de las cosas de España y la descendencia de los reyes della, desde Alarico Primero hasta don Filipe Segundo, nuestro Señor» (cito por la edición de Barcelona, Jaime Cendrat, 1606). Es este enfoque el que, según ha escrito Augustin Redondo (2007: 50), llega a crear «una simbiosis entre el reino visigodo bien organizado, que había unificado toda la península, y la Iglesia». Illescas muestra «una profunda admiración … hacia esos (visi)godos unificadores, apoyo de la religión católica, que podían servir de modelo a la España de Felipe II» (Redondo, 2007: 50). Su presencia en la epístola es

[12] Sobre la historia de la composición y publicación de las diferentes partes de la *Historia pontifical*, véase Gacto (1992).

plenamente coherente con el exordio de la misma y con la ideología que Lope desea suscribir.

El primero de los continuadores de la *Historia pontifical* fue el amigo de Góngora y de los hermanos Argensola Luis de Bavia, con cuyo nombre cierra Lope su canon de historiadores. El *Diccionario histórico* de hijos de Madrid lo presenta como «uno de los mayores historiadores que ha tenido España, venerado de todos por su virtud y letras» (Álvarez y Baena, 1790: 402-403)[13]. La *Tercera* y *Cuarta parte* de la *Historia pontifical* firmadas por Bavia fueron publicadas en Madrid en 1608 y 1613 respectivamente. Bavia fue también el traductor de la *Historia de la unión del reino de Portugal a la corona de Castilla*, de Girolamo Franchi Conestaggio, publicada en Barcelona en 1610, autor al que volveremos enseguida. No hay duda de que Lope conocía la obra de primera mano, ya que, como han demostrado los especialistas, de la *Cuarta parte de la historia pontifical* habría tomado algunos motivos para *El gran duque de Moscovia* (Van Praag, 1937), y la obra de Conestaggio —quizá según la traducción de Bavia— había dejado huellas visibles en *El bautismo del Príncipe de Marruecos* (Romanos, 1999: 187)[14].

[13] Y añade: «La corona de Aragón le regaló dos fuentes grandes de plata con sus armas, por haber tratado bien de aquel reino en sus escritos».

[14] Menéndez Pelayo ya había advertido el parentesco entre Lope y Conestaggio (1949, vol. VI: 171). Aunque la comedia fue escrita antes de la publicación de la traducción, Felipe Pedraza «supone que, por su amistad con el Príncipe, Lope pudo haber tenido acceso a un manuscrito de la versión

Tres nombres de otros tantos cronistas oficiales completan la lista de Lope. El dominico Gil González Dávila había publicado su *Historia de las antigüedades de la ciudad de Salamanca* en 1606 buscando la obtención del título de cronista (Cuart Moner, 2004: 54), puesto que efectivamente obtuvo en 1617. Fue amigo del padre Juan de Mariana —ahora nos referiremos a él— y, al parecer, también tuvo relación personal con Lope, como muestra el hecho de que este le dedicara la comedia *Roma abrasada* (*Parte XX*, 1625), ocasión en la que le alaba «en todo grado y perfección histórica, donde se ven la verdad, la elocuencia, la exornación y el ejemplo, abrazados con armonía en la pureza de nuestra lengua»[15]. Asimismo en la «Silva quinta» de *Laurel de Apolo* hablaría de él en términos encomiásticos, al proclamar que la

castellana» (Romanos, 1999: 187; la referencia es a Pedraza, 1997: 139). Hoy sabemos que hubo otras traducciones anteriores a la composición de la epístola a Tosantos, como ha demostrado Casas Nadal (2007). Además, si la comedia se escribió entre 1602-1603, como propone convincentemente Pontón Gijón (2012: 799-800), y no en 1593, como se creía hasta ahora, cobra mayor fuerza la hipótesis de que Lope tuviera a su disposición, no una, sino cualquiera de las ocho traducciones del texto de Conestaggio redactadas antes del final del siglo XVI.

[15] Merece la pena transcribir la cita completa, porque en ella se halla una compacta y elegante definición de la historia: «A quien sabe también sus grandezas [de la historia] como sus preceptos vanamente se buscarán en la retórica que, después de la verdad, es su fundamento, si bien quiere Cicerón que sea 'vera et sincera narratio'. Dejando, pues, aparte sus escritos de V.M. en todo grado y perfección histórica, donde se ven la verdad, la elocuencia, la exornación y el ejemplo, abrazados con armonía en la pureza de nuestra lengua, pues como dijo Livio: 'Hoc illud est praecipue in cognitione rerum salubre et frugiferum, omnis te exempli documenta in illustri posita monumento intueri', etc., le debemos los que nacimos en Madrid la honra que le ha dado» (Case, 1975: 252-253).

fama de Madrid «a Gil González de Ávila se debe, / honor de la nobleza castellana» (*Laurel de Apolo con otras rimas*, Madrid, Juan González, 1630, fol. 41r). Y en la epístola «El jardín de Lope al licenciado Rioja» lo alabará como historiador: «A Gil González de Ávila en un bronce / puso la historia humana y la divina» (*La Filomena*, fol. 178).

Los dos últimos autores de la lista, Zurita y Mariana, se cuentan entre los historiadores más respetados de la época, y su presencia en la carta de Lope es casi inexcusable. La inclusión de Zurita en la epístola va acompañada de la referencia a «la corona / de Aragón». Zurita había sido nombrado cronista oficial del reino aragonés en 1547; y en 1580, secretario de Felipe II. El monarca lo leía «con gusto» antes de que empezara a «mostrarse receloso con los cronistas aragoneses» (Cuart Moner, 2004: 106). Su obra, y en especial los *Anales de la Corona de Aragón* (1578), merecieron grandes elogios de los críticos ya en el siglo XVII. Fray Jerónimo de San José, por ejemplo, sostiene que los *Anales*, «en la comprensión y disposición de las materias, en la averiguación de las cosas, en la conveniencia del método y propiedad del estilo y en todas las demás partes de una perfecta historia, pueden competir con la más célebre de las antiguas»[16].

San José nombra a pocos historiadores contemporáneos, y por eso sus comentarios sobre los que sí cita cobran

[16] *Genio de la historia*, Zaragoza, Diego Dormer, 1651, págs. 316-317.

un relieve especial. Inmediatamente después de Zurita, San José introduce a Mariana, a propósito del cual asegura que «ninguno ha comprehendido la universal narración de las cosas desta tierra como el padre Juan de Mariana en ambas lenguas castellana y latina … Su historia es luz y honor de España en contraposición de las naciones estranjeras» (pág. 316). En Mariana la historiografía neogoticista encuentra uno de sus últimos y más insignes representantes. La amistad entre Lope y Mariana está acreditada por las expresiones de admiración y respeto que el poeta le dirige al historiador. No hay que olvidar que el jesuita había sido atacado por Torres Rámila en la *Spongia* y había estado involucrado en la *Expostulatio Spongiae* (Conde Parrado y Tubau Moreu, 2015: 26 y 339). Las pruebas que tenemos de la relación entre Lope y Mariana por los años de la escritura de la epístola son elocuentes. En 1618 Lope le dedica a Mariana el prólogo de *Triunfo de la fe en los reinos del Japón por los años de 1614 y 1615* (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1618), que es, dicho sea de paso, uno de los paratextos donde Lope registra sus ideas historiográficas. Del verano de 1619 es probablemente una carta de Lope al duque de Sessa en que se refiere al «buen padre Mariana, insigne honor de nuestra nación» (*Epistolario IV*, pág. 43, carta 416)[17]. Y de 1620 son la *Parte*

[17] Véanse también estas cartas dirigidas a Mariana. En la 730 (*Epistolario IV*, págs. 270-271), fechada en ¿febrero? de 1620, leemos: «La inclinación que he tenido toda mi vida a las virtudes y letras de V.P., el amor con que

XIII, en la que Lope elogia a Mariana en la dedicatoria de *El cardenal de Belén* a fray Hortensio Paravicino, y la *Parte XIV*, donde aprovecha la dedicatoria de *El cuerdo loco* «para defender a la historia del padre Mariana y al libro de Tamayo de Vargas [dedicatario de la comedia] *Historia general del padre Juan de Mariana defendida … contra las advertencias de Pedro Mantuano* (Toledo, 1616)» (Case, 1975: 88)[18]. La *Historia* de Mariana era demasiado política para unos; mezclaba con demasiada alegría los asuntos civiles con los eclesiásticos, según otros; o se quedaba demasiado corta en su tratamiento de esos asuntos eclesiásticos, según los terceros (García Hernán, 2004). El caso es que Lope no pierde la oportunidad para mostrar su adhesión al amigo, refiriéndose explícitamente a la polémica, como puede concluirse del verso «que la patria, si yerra, no perdona».

he leído sus libros y admirado sus acciones, merecen justamente que V.P. me admita muy de veras en el número de sus servidores y aficionados … quiero pedir a V.P. … dos papeles de V.P. que no hallo en cuanto he leído: uno, del modo como se debría haber un hombre de mi calidad si llegase a la gracia de su Príncipe; y otro, de la razón con que se pueda gobernar un señor en sus estados, así personalmente como con sus súbditos y vasallos, y en la administración de su justicia y segura conciencia a toda su obligación cristianamente». Y la carta 739 (*Epistolario IV*, pág. 287), de ¿abril? de 1620: «Había yo asentado en mi entendimiento que V.P. era inmortal, y que si bien los estudios, vigilias y no mucho descanso y quietud habrían atenuado el sujeto, podían a esto y al curso de los años haber resistido las virtudes, que con la templanza dilatan la vida».

[18] «Aquella infinidad universal de letras [del padre doctor Juan de Mariana], graves costumbres y venerables años no admitieron menos iguales excelencias» (citado en Case, 1975: 108-109).

En suma, el elenco que proporciona Lope ofrece un recorrido por la historiografía hispánica desde el fundador de la línea que inaugura el mito goticista hasta los cronistas del reinado de Felipe IV, pasando por los de mediados del siglo XV. Los hay castellanos y aragoneses, eclesiásticos en su mayoría, y varios de ellos con lazos de amistad hacia Lope o en posición conveniente para poder apoyarlo en sus empeños profesionales.

A esta docena de historiadores españoles, que aparecen definidos o caracterizados con una notable fuerza encomiástica, Lope enfrenta una lista mucho más reducida de historiadores extranjeros. Se diría que la mengua en el número de nombres se compensa con el aumento en la fuerza del discurso vituperativo: «extraña pluma», «parcial malicia», «historia cautelosa», «por pasión, por envidia y por codicia», «Nerones bárbaros y fieros», «mercader, no coronista», «mintiendo», «artificio vil», «venenoso ragio», «trífido escorpión», «falsa historia», «el odio, el amor y la venganza» son algunas de las expresiones con que la epideíxis queda amplificada en estos tercetos. Solo dos historiadores aparecen citados por su nombre: Girolamo de Franchi Conestaggio (¿1530?-¿1617?) y Paolo Giovio (1483-1552), y se alude a otro más como «escritor en Francia».

El hiperbólico lenguaje utilizado y los autores que se mencionan hacen pensar inmediatamente en el contexto de la

llamada «Leyenda Negra» contra España[19]. Una vez más, Lope va con la mayoría ortodoxa, y la mayoría ortodoxa hacía tiempo que no veía con buenos ojos al «gentilhuomo genovese» que había dado a la luz las obras *Dell'unione del regno di Portogallo alla corona di Castiglia* en 1585 (Génova, Bartoli) y *Delle guerre della Germania inferiore* (es decir, de los Países Bajos) en 1614 (Venecia, Pinelli)[20]. Es bien conocido el recelo con que se recibieron la primera obra en Portugal, y la segunda en España y en general «en los estados de obediencia romana» ante una visión de la historia que implicaba «una valoración negativa de la política del Rey Católico» (Casas Nadal, 2007: 204). Fueron varias las obras que se publicaron para rebatir, atacar e incluso difamar tanto la producción historiográfica de Conestaggio «como su reputación como historiador» (Casas Nadal, 2007: 204)[21].

Es posible que la fuente de los versos en que Lope habla de Conestaggio (estrofas 76 a 88) sea una página del *Filipe Segundo, rey de España*, la biografía que Cabrera de

[19] Véase ahora una contextualización del problema, específicamente en relación a la producción sobre todo dramática de Lope, en Sánchez Jiménez (2016).

[20] La identificación «gentilhuomo genovese» aparece en la portada de las dos obras citadas. Para un análisis de la recepción de Franchi en España y Portugal, véase Manupella (1957) y Casas Nadal (2007).

[21] Manupella (1957) comenta algunos de esos textos, entre los que incluye la epístola de Lope. Ver también López López (2102), que incorpora el informe que redactó Pedro de Valencia desaconsejando la publicación de Conestaggio en España.

Córdoba había publicado en 1619 (Madrid, Luis Sánchez), a la que aludí más arriba. La similitud de los tópicos e incluso del lenguaje empleados así parecería indicarlo. Efectivamente, todo apunta a que esta habría sido la fuente de los tercetos de la epístola que hablan de Franchi. Vemos que Lope denuncia que Conestaggio habría compuesto su obra a sueldo de «un fiero calvinista … que le pagó muy bien lo que escribía» (estrofa 78), y en otro momento llama a este «calvinista», es decir, Guillermo de Orange, «anabaptista y luterano» (estrofa 86). Cabrera, por su parte, denuncia: «Todo poniendo al príncipe de Orange en gran figura a la buena voluntad que muestra tenerle por lo bien que le pagó» (págs. 278-279). Y más adelante: «Franchi celebra al mayor y peor de los tiranos y herejes, pues pasó de martinista a calvinista y anabaptista» (pág. 279). Lope: «y al duque de Alba, digno en verso y prosa / de ser, como lo es, eterno al mundo, / quiere quitar la palma victoriosa» (estrofa 80). Cabrera: «Al duque de Alba llama incapaz del gobierno civil, poco prudente y no aficionado al público bien … Confiésale gran capitán y confunde la relación de sus hechos para disminución de sus vitorias» (pág. 279). Lope: «que las guerras de Flandes dilatando, / elocuente y retórico, mintiendo, / con artificio vil le está culpando» [a Felipe II] (estrofa 77). Cabrera: «Finge oraciones muy copiosas cuando quiere decir mal largamente, con elocuencia y disimulada calunnia en favor de los rebeldes … Poderoso medio es, y tiene gran fuerza sobre los ánimos, el arte y gracia de bien

decir para guiar los corazones y voluntad del pueblo» (pág. 279, con una larga disertación sobre la fuerza de la oratoria). Lope: «La duquesa de Parma, que podía / regir dos mundos, Délbora famosa, / con invenciones reprehender porfía» (estrofa 79). Cabrera: «Escribe historia de dieciocho años, poco más o menos, y en todos condena el gobierno de la duquesa de Parma [hermana de Felipe II y a la sazón gobernadora de los Países Bajos], del duque de Alba, del comendador mayor…» (pág. 279)[22].

Es posible observar también la sutileza con que Lope alude a Conestaggio en el terceto 73: la expresión «es ya mercader, no coronista» cobra un significado particular si consideramos que Conestaggio venía «de una familia de mercaderes genoveses» y que él mismo empezó siendo comerciante en Amberes (Casas Nadal, 2007: 201), por no citar la mala imagen que los genoveses tenían entre los escritores españoles desde finales del siglo XVI (Sanz Ayán, 2015: 237). El lenguaje de la estrofa 74 acentúa ese significado: Lope confiesa estar dispuesto a dar «a letra vista» la plaza de cronista de España. «A letra vista» es una expresión del lenguaje comercial, que indica «el modo de librar los comerciantes sin plazo», pero también, de manera traslaticia, «puntual

[22] A propósito de la elocuencia, podemos recordar también los elogios que Pedro de Valencia le dedicó a Conestaggio en el informe que preparó acerca de una posible publicación de las *Guerras de Flandes*, a pesar de que el veredicto final del informe resultara negativo: «Me parecen muy bien en cuanto al ingenio, la elocuencia y artificio del autor» (citado en López López, 2002: 585).

o inmediatamente» o «públicamente y a la vista de todos» (*Diccionario de Autoridades*).

Las técnicas de *amplificatio* permiten que solo a Franchi se le dediquen muchos más tercetos que a los doce historiadores españoles juntos. Lope completa su denuncia de las falsedades de la historia de la guerra de Flandes con una pequeña digresión en la que advierte de que «no es [esta] del Franchi la maldad primera» (estrofa 83), porque ya había publicado anteriormente la historia de la unión de Portugal con Castilla «como si fuera bárbara y estraña / la nación portuguesa» (estrofa 84). La sección sobre Conestaggio se cierra con una nueva alusión a «las grandezas de un rey tan soberano».

Tras dos tercetos (88-89) en que de nuevo Lope confiesa alivio por no ocupar el oficio de historiador, «en quien visible / se ve el odio, el amor y la venganza / … / Téngale quien quisiere», la siguiente estrofa introduce a un «escritor en Francia» a quien no se nombra. Confieso que no puedo proponer una hipótesis definitiva para identificarlo, pues los candidatos son varios. Para empezar tenemos a Loyseleur de Villiers, el capellán de Guillermo de Orange, que fue quien escribió, junto con otros dos hugonotes franceses, Hubert Languet y Philippe Duplessis-Mornay, la famosa *Apología del príncipe de Orange*, el panfleto publicado en 1581 (Rodríguez Pérez, 2015: 140) considerado hoy como uno de los textos que dieron origen a la Leyenda Negra. Tenemos en segundo

lugar la *Historia general de España*, (1587) de Turquet de Mayerne, que, en vez de historiar, «pretendía más bien difamar» (García Hernán, 2004: 138). Tenemos también a Antoine Arnauld y Michel Hurault, cuya obra *L'Anti-Espagnol* (1598) alcanzaría notable éxito sobre todo por su traducción inglesa (Griffin, 2015). Y tenemos, por no alargar más la lista, el nombre que me ha sugerido Richard Kagan como referencia del anónimo escritor francés aludido por Lope[23]: Jacques-Auguste de Thou, cuyos tomos de las *Historiae sui temporis* se habían publicado entre 1604 y 1608. De Thou se había mostrado partidario de la tolerancia religiosa a propósito de las Guerras de Religión francesas y había hablado libremente de los excesos del clero católico, y por ello su obra había sido incluida en el Índice en 1609. De ser este efectivamente el autor al que se refiere la epístola, es posible que la crítica de Lope venga nuevamente filtrada por la de un autor intermedio, en este caso Mariana, quien en su *Historia general de España* habla así de De Thou:

> Vino por este tiempo [1613] o poco antes a España la historia latina del presidente Thuano, gran favorecedor de herejes, y de los católicos muy contrario, en especial de los que llama jesuitas. No perdona a los papas ni a los reyes de Francia … Tiene mentiras asaz …

[23] En correo electrónico personal del 20 de mayo de 2016. Agradezco al profesor Kagan y mi colega Miguel Ángel Melón los valiosos comentarios a propósito del texto de Lope.

> Más daño hace el falso católico que el hereje declarado[24].

Pero, como digo, de momento se trata solo de una hipótesis.

El tercer historiador extranjero que cita Lope es Paolo Giovio, otro autor de una *Historia sui temporis*, cuyos dos tomos se habían publicado en Florencia en 1550 y 1552. Sobre todo, Giovio también fue el autor del exitoso *Commentario delle cose dei turchi*, publicado en 1537, en el que trata «on the origins and nature of Turkish power», y que era «probably the most realistic, the least moralizing, and the most informative [treatise]» de cuantos se escribieron por entonces acerca de ese tema (Zimmermann, 1995: 159). Sin embargo —o tal vez por ello, porque reconocía y estimaba la fuerza de los turcos—, se consideró que Giovio «no era muy amigo de españoles», como sostenía fray Prudencio de Sandoval, el cronista de Carlos V (citado por Kagan, 2010: 116) y que era un «aficionado a la nación turquesca», como insinuaba Jiménez de Quesada, el autor del famoso *Antijovio* (citado por Zimmermann, 1995: 122). Lope, adhiriéndose una vez más a esa línea de choque contra la historiografía anti-española, lamen-

[24] *Historia general de España*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1780, tomo I, pág. 924. Pero no he podido encontrar el pasaje al que se refiere Lope en que el historiador francés «niega la victoria de Pavía». Es más, al comienzo de la obra, cuando De Thou pone al lector en antecedentes de lo que quiere contar (recordemos que las *Historias* recogen lo sucedido a partir de 1546), el autor se refiere a la Batalla de Pavía, «sanglante et mémorable», y deja constancia de que Francisco I fue hecho prisionero en ella (cito por la traducción francesa publicada en Londres en 1734, pág. 30).

ta ver a Giovio «nuestra España maldiciendo, / honrando al Turco que le daba el oro, / el premio a la verdad anteponiendo» (estrofa 92), una acusación que también había lanzado Jiménez de Quesada cuando imputa a Giovio haber escrito una historia «mercenaria» (citado por Sanz Ayán, 2015: 231).

Al hilo de la lista de autores, Lope aprovecha para discurrir sobre algunas nociones historiográficas. Intentaré glosarlas, aunque sea brevemente[25]. La primera de ellas tiene que ver con la propia figura del historiador y su función política y social. Lope ataca aquí con dureza a Franchi por su condición de mercader de la historia y a Giovio por estar pagado por el oro del Turco, incluso cuando la plaza a la que él aspiró más de una vez y la que ocuparon varios de sus historiadores modelo es exactamente eso: la escritura de la historia a sueldo del poder, con sus obligaciones y sus peligros, a cambio de «emolumentos seguros» y la oportunidad de «estar en la corte, en contacto con príncipes y poderosos y por lo tanto con posibilidades de medrar» (Cuart Moner, 2004: 54).

Otro concepto que Lope consigue insertar en la epístola es uno que le interesaba especialmente, y es la relación entre el poeta y el historiador o, mejor dicho, la especificidad de cada uno sobre la base de la verdad o la verosimilitud. El terceto 75 dice: «Que los poetas la verdad rebocen / de cosas

[25] Tengo en preparación un artículo en el que desarrollo con más pormenor el pensamiento historiográfico de Lope según queda reflejado en sus paratextos.

verisímiles es justo, / y cuando no, ya todos los conocen». Ferrer (1998) ha estudiado cómo en las dedicatorias de varias comedias y en la propia práctica de su escritura teatral Lope parece caminar por la delgada línea que separa la historia de la ficción. Como es un tema conocido, me limitaré a señalar algunos otros paratextos menos analizados en este contexto. El tema de las relaciones entre historia y poesía es abordado en la epístola dedicatoria de la *Segunda parte de las rimas* dirigida a don Juan de Arguijo (*La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas*, Madrid, Pedro de Madrigal, 1602), donde Lope define a la «prosa poética» en oposición a la «historial», porque aquella «guarda su estilo» (fol. 243v). Esto no impide, sin embargo, que esta –-la historial— pueda adornarse con las galas de aquella, y, de hecho, sostiene Lope, «la *Arcadia* es historia verdadera, que no pude adornar con más fábulas que las poéticas» (fol. 244v). Lope está introduciendo aquí la posibilidad de combinar la historia y la poesía o, en otras palabras, la historia y la ficción, idea de la que sacará máxima rentabilidad sobre todo en sus comedias. Lope vuelve sobre el asunto de los géneros poéticos en relación a los históricos al comienzo del libro IV de *El peregrino en su patria* (Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604). «A la historia ninguno le niega que la verdad sea su fundamento» (fol. 170r), nos dice Lope, y también: «las [cosas] que no tienen apariencia de verdad no mueven». Y aunque a la «licencia de la poesía» contrapone claramente «la verdad de la historia» (fols.

170r-170v), lo cierto es que al fin y al cabo el discurso de Lope va encaminado a justificar la inclusión de cosas fabulosas en la propia historia de su peregrino: «El ir suspenso el que escucha, temeroso, atrevido, triste, alegre, con esperanza o desconfiado, a la verdad de la escritura se debe, o a lo menos que, no constando que lo sea, parezca verisímil» (fol. 170v)[26]. También en el prólogo a *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1609) desarrolla Lope la idea de las relaciones entre historia y poesía: «A Homero —escribe— le conviene como a poeta engrandecer la guerra de los griegos más de lo que había sido, pero a Tuccídides le pusieron sus ciudadanos una estatua con una lengua de oro por la verdad con que escribió la historia» (fol. ¶¶4r). El poeta «engrandece» la verdad, el historiador es valorado por atenerse a ella. Se trata de géneros diferentes y la diferencia entre ellos reside en su tratamiento de la verdad. Sin embargo, parece decirnos Lope, puesto que lo que él escribe es poesía, no puede acusársele de faltar a la verdad si procede como poeta. Por si cupiera alguna duda, afirma haber con esto «respondido a alguna objeción tácita de los que miran la poesía como historia» (fol. ¶¶¶1r).

La tercera noción historiográfica presente en los tercetos de la epístola es la incompatibilidad entre verdad histórica

[26] Compárese con lo que dice a propósito de *Jorge Toledano* en su dedicatoria a la comedia: «Parte es historia; de lo verisímil, lo que constituye al poeta» (Case, 1975: 182, con la puntuación modificada).

y elocuencia. A pesar de que Cicerón dejó establecida para la posteridad la idea de que la historia es un «opus … oratorium maxime» (*De legibus* I.5) y de que todos los autores de *artes historicae* desde Luciano de Samósata en adelante han intentado dar consejos sobre cómo debe escribirse la historia para que resulte (también) persuasiva, una corriente más escéptica ha mostrado su desconfianza de que la verdad pueda ir de la mano de la elocuencia y ha sospechado que el ornato es síntoma de ignorancia o de perfidia. De hecho, como digo, el criterio que a Lope le sirve para enfrentar a los historiadores españoles con los extranjeros es precisamente ese: los extranjeros representan «la elocuencia extraña [que] / adorna sus mentiras historiales, / con cuyo afeite la ignorancia engaña» (estrofa 65), mientras «que nuestra verdad, nuestros anales / alaban si fue justo al enemigo, / y que en toda ocasión están neutrales» (estrofa 66). Y a Conestaggio lo acusa, como vimos antes, de haber escrito su historia «dilatando / elocuente y retórico, mintiendo, / con artificio vil» (estrofa 77).

Es muy interesante el uso de la terminología «técnica» aquí: sin llegar a explicitarlo, Lope está oponiendo la «historia» a los «anales», curiosamente en favor de los anales. La distinción clásica entre historia y anales procede de Aulo Gelio (*Noctes Atticae* 5.18), fue recogida en el siglo XV por Calepino (*Vocabularius*, *s.v.* «Annales») y a comienzos del XVI se popularizó también a través del comentario que Jodocus Badius Ascensius puso a su edición de las obras de Salustio,

publicada por primera vez en 1504 (Pineda, 2012). La distinción fue empleada por no pocos historiadores para enmarcar su trabajo: un ejemplo es Esteban de Garibay, cuyos *XL Libros del compendio historial de las crónicas y universal historia de todos los reinos de España* (Amberes, Plantino, 1571) comienzan con un prólogo en el que el autor aclara que los anales narran «más breve y sucintamente que la historia» (citado por Cuart Moner, 2009: 98).

Lope no está solo en estas denuncias. Gonzalo Fernández de Oviedo, por recordar un antecedente, afirmó en el capítulo sobre las cualidades del buen cronista que incluyó en el *Libro de la Cámara Real del príncipe don Juan* que el cronista «debe escribir no tanto arrimándose a la elocuencia e dulzura de las palabras ni contentamiento de las orejas del público e ornamento retórico, cuanto a la medula, puridad e valor de la verdad, llanamente e sin rodeos ni abundancia de palabras»[27].

Pues bien, Lope aprovecha esa distinción, que con toda seguridad no le sería desconocida a Tosantos, para mostrar sus recelos sobre la historia elocuente. Vuelve a retomar ese mismo asunto cuando a propósito de Conestaggio diga que ha escrito su historia «dilatando / elocuente y retórico, mintiendo, / con artificio vil» (estrofa 77), como hemos comentado.

[27] Puede verse el texto en la edición de Fabregat Barrios (2006: 162-163); la cita, en pág. 162.

La cuestión puede adquirir tintes ideológicos e incluso religiosos: es significativo que al historiador elocuente que cita Lope se lo presenta a la vez como «heresiarca» (estrofa 93). La relación entre ambos aspectos, elocuencia y herejía, aparece tratada explícitamente en la obra *De iusta haereticorum punitione* de Alfonso de Castro (Salamanca, Juan de Junta, 1547), donde el autor advierte contra los peligros de las galas retóricas. Castro equipara buen estilo con sospecha de heterodoxia, porque ha observado que en los libros de los gentiles y profanos luce a menudo una elocuencia que refuerza su carácter nocivo.

Otro testimonio es el de fray Domingo Báñez, dominico, quien inserta en sus comentarios a Santo Tomás (*Scholastica commentaria in primam partem … Thomae*, Roma, apud Iacobum Ruffinellum, 1584) una «Meditatio de optimo stylo», en la que amonesta que es necesario abstenerse «ab eloquenti ornataque oratione» y optar por la sencillez, la brevedad y la claridad (fol. a8). Ya su maestro Melchor Cano se había justificado de la «afectada suavidad» del estilo de su tratado *De locis theologicis* diciendo que había tenido que emplear los colores retóricos porque su obra iba dirigida a otras «exteribus nationibus», y en consecuencia era mejor usar el manto de la elocuencia, en que tanto se deleitaban aquellas naciones, para envolver en él la ortodoxia católica. Incluso se ha señalado que la «crítica al verbosismo» fue una de las «corrientes culturales» características de la época de

la penetración del erasmismo en España (Andrés Martín, 1986: 76-77).

Aunque ni Castro ni Báez están se refiriendo específicamente a la escritura de la historia, no cabe duda de que en determinados ambientes u ocasiones el adorno retórico podía producir desconfianza. Los contemporáneos de Lope eran muy conscientes de ello, como muestra la reflexión de Cabrera de Córdoba, que juzga a los historiadores españoles

> si no muy elocuentes, diligentes inquiridores y trabajadores en rastrear, hallar, desenvolver, desenredar y sacar entre tantos monumentos montones de huesos, armas, despojos y de los fragmentos y zaleos de libros y papeles que dejó el tiempo voraz y consumidor, satisfaciendo al odio, a la invidia y a la ingratitud del olvido, infinitos casos prodigiosos, hechos notables, grandes en boca de los enemigos, pues entre sus alabanzas nos dan buena parte de la gloria, en la que para sí toman de las comunes hazañas. Es cierto, historiaron con más verdad que ornamento (*De historia, para entenderla y escribirla*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, fols. 105v-106r).

Añadiremos para terminar esta lectura de la carta a Tosantos que no es esta la primera ocasión en que Lope deja constancia de su parecer sobre varios historiadores. Más de diez años antes, en el prólogo a *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1609), Lope había manifestado su «ánimo de servir» a la patria, «tan ofendida siempre de los historiadores extranjeros» [fol. ¶¶1v]. El prólo-

go menciona a varios de estos «historiadores extranjeros», aunque no como muestra de su animosidad hacia España, sino para explicar hasta qué punto, incluso siendo testigo de vista, el historiador puede cometer fallos (aquí trae a Giovio) y para subrayar que el historiador debe ser inmune a los afectos (aquí menciona a Guicciardini, con cita textual de las *Políticas* de Lipsio)[28].

Igualmente, en la dedicatoria de *El cardenal de Belén* a fray Hortensio Paravicino (*Parte XIII*, 1620) Lope llama a Traiano Boccalini «ignorante maldiciente» por haber escrito que «el Gran Capitán Fernando González de Córdoba no merecía llamarse grande», y a él contrapone a Antonio de Porras, quien supo responderle «docta y bastantemente» (Case, 1975: 64)[29]. Junto a Porras, Lope ensarta una lista de

[28] Junto a estos dos, vemos nombrados en el prólogo a no pocos historiadores antiguos y modernos: Nicetas Choniates, Bartolomeo Sacchi (Platina), Johannes Nauclerus, Pedro Mexía, Amaro Centeno, Vicente Roca, Gilbert Génébrard, Michael Riccio, Gaspare Burgato, Francisco Tarafa, Matteo Palmieri y Gonzalo de Illescas componen la lista de autores que Lope aduce para justificar por qué él introduce a Alfonso VIII como protagonista de la Tercera Cruzada, que es precisamente el punto en el que su obra se desvía de las fuentes (Wright, 2004: 590). La auto-justificación de Lope ocupa una buena parte del prólogo, en que a la vez se refutan las posibles objeciones que la *Jerusalén* pudiera cosechar por parte de «los muchos que se dan en este tiempo a la lección de las historias» (fol. ¶¶1v). Giovio también aparece, siempre en términos negativos, en la dedicatoria de *La campana de Aragón* (*Parte XVIII*, 1623) y en la «Epístola al contador Gaspar de Barrionuevo» (*Rimas*, 1604).

[29] La referencia es al volumen titulado *Elenco contra il Boccalini, nel quale si prova que Consalvo Fernandez di Cordoba meritamente hebbe il titolo di gran capitano* (Venecia, Tomaso Baglioni, 1618) y firmado por «Pietro Sandorano», anagrama de Antonio de Porras. En *La desdicha por la honra*,

autores religiosos (entre los que nombra a Tosantos) y de historiadores de su época, con nombres que repetirá en la epístola de *La Circe*:

> ¿Por qué ha de perder la historia del Padre dr. Mariana, de Alonso López de Haro, de Luis Cabrera de Córdoba y Gil González de Ávila, del valor que las han de dar los futuros siglos por haber nacido en este? (Case, 1975: 65).

Es posible que con esta defensa de los contemporáneos Lope esté respondiendo a posturas como la de Jean Bodin, quien en la *Methodus ad facilem historiam cognitionem* (1566) «aconsejaba que los historiadores que aspirasen a escribir una historia 'veraz' centrasen su atención en las épocas más antiguas y no en su propio tiempo» (citado por Kagan, 2010: 151). Esta recomendación fue recogida, entre otros, por Luis Cabrera de Córdoba, quien dice no traer «a juicio a nuestros historiadores españoles» (*De historia, para entenderla y escribirla*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, fol. 105v), aunque, en realidad, Cabrera cumple su propia palabra

incluida en *La Circe* y dedicada —igual que el volumen general— a Olivares, oímos en boca del narrador: «un escritor moderno, más envidioso que elocuente y docto, presumió que podía su poca autoridad en un libro llamado *Raguallos del Parnaso* el nombre que no le pudieron negar [al Gran Capitán] hasta las naciones bárbaras» (fols. 113r-113v). Testigos casi contemporáneos de la inquina que muestra Lope hacia Boccalini son otras composiciones poéticas, como los sonetos «A los *Raguallos* de Bocalini, escriba de sátiras» y «Dijo el Bocalino que un español que mató un italiano en desafío no traía camisa», ambos publicados en *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1624).

solo a medias, ya que, aunque sin aplicar juicios genéricos, cita como fuentes los escritos de, entre otros, Galíndez de Carvajal, Nebrija, Pulgar, Mauro Ferrer o Rades de Andrada.

En otra dedicatoria del mismo 1620, esta vez a su hijo, Lope vuelve a proporcionarnos una lista de autores modelo para mostrar que la excelencia se halla también en la lengua española y no solo en la latina[30]. Los nombres propuestos como ejemplo son los de Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, fray Luis de Granada y los de las «historias» que escribieron «fray Fernando del Castillo, fray Agustín de Ávila, el padre Ribadeneira, el doctor Mariana y otros excelentes ingenios» (*El verdadero amante*, *Parte XIV*, 1620; Case, 1975: 104)[31]. Sea en cuanto modelos de lenguaje y estilo (según la dedicatoria de *El verdadero amante*), sea en cuanto ejemplos

[30] En líneas dirigidas a otro joven, Lope recomienda le la lectura de «los filósofos e historiadores, y tal vez de los poetas» para su formación personal y cívica (dedicatoria de *El desposorio encubierto* a Jacinto Piña, *Parte XIII*, 1620; Case, 1975: 73).

[31] Fray Fernando es autor de la *Historia general de Sancto Domingo y de su orden de Predicadores*, cuyas primera y segunda partes habían salido publicadas en Madrid y Valladolid en 1584 y 1592 respectivamente; fray Agustín Dávila había publicado en México la *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la orden de Predicadores* en 1593; de Pedro de Ribadeneyra habían visto la luz diversas biografías de varios jesuitas, así como la historia del cisma de Inglaterra; de Mariana ya hemos hablado. Vemos que a los Luises agustino y dominico acompañan dos historiadores también dominicos y dos jesuitas. A pesar de la controversia *de auxiliis* que desde décadas antes enfrentaba a estas órdenes sobre las relaciones entre libertad y gracia, Lope parece haber tenido buenas relaciones con ambas (recordemos el intercambio de cartas con el dominico padre Mendoza sobre los documentos que le servirían de fuente para el *Isidro*). Sobre esta dedicatoria véase Aranda (2009).

de ingenios vivos a los que merece honrarse (dedicatoria de El *cardenal de Belén*), los elogios de Lope a varios historiadores patrios nos hablan de un tipo de elección no gratuita, que, como hemos visto, volverá a reflejarse en la epístola a Tosantos.

Por último, un comentario del prólogo a *Corona trágica* es también de interés para nosotros por cuanto enlaza asimismo con dos de los propósitos de la epístola a fray Plácido, relacionados entre sí: por una parte, el registro de la invectiva contra los historiadores falaces e interesados y, por otra, la matización de los rasgos no ya del buen historiador, sino del buen cronista a sueldo de palacio. Merece la pena anotar la cita por entero:

> Solo debo advertir a los que saben lenguas … que si acaso llegaren a sus manos en la latina, sajónica o antigua británica algunos libros atrevidos a esta ilustrísima señora y inculpable reina, no les den crédito, conociendo el peligro de las falsas historias, que tanto daño han hecho a los reyes y reinos como provecho las verdaderas, y de autores que tomaron la pluma con el ánimo más cándido que el papel en que las escribieron, porque también son las plumas como las varas, que, en no teniendo por objeto a la verdad, las tuerce el miedo, las vence el amor, las engaña el interés y las ciega y derriba el aborrecimiento. Los libros que digo los escribieron herejes, que, siendo sacerdotes, se casaron, satíricos embusteros y expulsos de las religiones. Letras que el vino y el juego entorpecieron, y, como ligeros de manos para los hurtos, así para los falsos testimonios, pues, ¿qué crédito merecen?

> Finalmente, quien escribe contra su rey y señor natural, sea prosa o verso, es aleve, traidor, indigno y incapaz de las honras civiles y militares, y, por secreto que sea, queda infame para consigo mismo, y más si fuese pagado, como Jorge Bucanano de Isabel de Ingalaterra[32]. Culpa grande en los príncipes no inquirir con riguroso examen las costumbres de los coronistas, para que no lo sean tan indignos hombres (fols. [¶7r-¶7v]).

El lector no puede sino interpretar estas últimas líneas en clave irónica a la vista de las posibles razones por las que a Lope le fue siempre negado el cargo de cronista real, porque si una cosa pudo llevar a gala, fue el no haber traicionado nunca los intereses de la monarquía española[33].

Con su lectura superficial —aunque nunca ingenua— y un conocimiento extenso —si no profundo— de los autores que cita, Lope es capaz de sintetizar un conjunto de saberes recibidos y encauzarlos en la dirección que más le interesa. Muy aficionado a confeccionar listas, el elenco de historiadores que propone como canon personal lo coloca a él mismo

[32] Se refiere al historiador, poeta, dramaturgo y pensador escocés George Buchanan, que se convirtió al protestantismo y pasó de tener unas excelentes relaciones con la reina María Estuardo a ser uno de su más firmes detractores (Erskine y Mason, 2016: 2-3).

[33] Visto desde esta perspectiva cobra un sabor igualmente amargo la declaración que unos años antes Lope había vertido sobre el cronista en la dedicatoria de *La piedad ejecutada*: «Que aunque es verdad que no merecen nombre de coronistas los que escriben en verso, por la licencia que se les ha dado de exornar las fábulas con lo que fuere digno y verisímil, no por eso carecen de crédito las partes que le sirven a todo el poema de fundamento» (*Parte XVIII*, 1623; Case, 1975: 201).

en una estirpe con la que se quiere emparentar, consciente de que el histórico es uno de los géneros a través de los que el poder ejerce su influencia desde una posición privilegiada. El suyo es un canon que, como todos, excluye a la vez que incluye, y es también un canon reaccionario, que no sugiere modelos alternativos ni cuestiona los valores asentados. Si queremos encontrar algo de inconformismo en Lope, quizá habría que buscarlo precisamente en la postura personal de una figura absolutamente central en otros campos, pero periférica en este, en un momento en que «la Historia», siempre tan esquiva con él, parecía querer abandonarlo definitivamente.

APÉNDICE

Antes que os vais, Señor, a vuestra Silla, 1
puesta en el trono de la gran Montaña,
defensa de la sangre de Castilla,
donde los pocos godos que en España 2
de la africana inundación quedaron,
que del mortal poder nos desengaña,
sagrado ilustre en su esperanza hallaron 3
con las reliquias santas y ornamentos,
que donde agora están depositaron,
de quien después por años ochocientos 4
hasta Felipe Cuarto no ha tenido
seguros sus antiguos fundamentos
(más gloria de su padre esclarecido 5
que cuantas los Alfonsos y Fernandos
sacaron de las manos del olvido)
desde que estuvo repartida en bandos, 6
aunque nuestros Bernardos Montañeses
no temieron galígenas Orlandos,
quedando del furor de los franceses 7
teñido el valle (hoy monte) de los fieros
huesos, que aún viven célticos arneses,
querría de mi amor satisfaceros 8
debido al vuestro, pero exceso tanto
más parece que amaros ofenderos.
[…]
Aquí paso la vida, que me esfuerza 57
el haber conocido mi fortuna
sin que la senda a mis costumbres tuerza.
Si bien no me será tan importuna, 58
después que la venció la ilustre mano
para quien no valió defensa alguna.
¡Oh, magnánimo Príncipe, que, humano, 59
las musas favoreces, digno efeto
de tu valor y ingenio soberano!
Finalmente su honor, su luz, su objeto 60
y su restaurador con premio anima

sabio, piadoso y príncipe discreto.
Yo pienso que tuviera más estima
si en su tiempo la Historia pretendiera,
aunque no la tener no me lastima.
Era tan benemérito Cabrera
como lo dice su famosa *Historia*,
que con los tiempos igualarse espera.
Mas no merecerá menos memoria
Francisco de Rïoja, ingenio raro,
del Betis andaluz corona y gloria,
que no hallarán en él menos amparo
que ha dado a las corónicas de España
Prudencio, en letras y virtudes claro.
Mas viendo yo que la elocuencia estraña
adorna sus mentiras historiales,
con cuyo afeite la ignorancia engaña,
y que nuestra verdad, nuestros anales
alaban, si fue justo, al enemigo,
y que en toda ocasión están neutrales,
leyendo al arzobispo don Rodrigo,
a Cartagena, a Antonio y a Girona,
de la pura verdad tan casto amigo,
a Illescas, a Zurita en la Corona
de Aragón, al doctísimo Mariana,
que la patria, si yerra, no perdona,
y que en la pura lengua castellana
de Gil González de Ávila tenemos
presente esta verdad patente y llana,
y que, sin declinar a los estremos,
venera esta virtud el docto Bavia,
con quien su patria y nuestra engrandecemos;
y veo de qué suerte nos agravia
la estraña pluma, la parcial malicia,
la historia cautelosa cuanto sabia,
y tan atropellada la justicia
por los historiadores estranjeros
por pasión, por envidia y por codicia,
y que Nerones bárbaros y fieros
del que ya es mercader, no coronista,

compran el ser Trajanos con dineros,
dejo de buena gana la conquista 74
desta plaza de España, que otros gocen,
y desde aquí la doy a letra vista.
Que los poetas la verdad rebocen 75
de cosas verisímiles es justo,
y, cuando no, ya todos los conocen.
Mas, ¿a quién no dará mortal disgusto 76
un estranjero historiador hablando
de Felipe Segundo, siempre augusto,
que, las guerras de Flandes dilatando, 77
elocuente y retórico, mintiendo,
con artificio vil le está culpando,
y un fiero calvinista engrandeciendo, 78
que le pagó muy bien lo que escribía,
está calificando y prefiriendo?
La duquesa de Parma, que podía 79
regir dos mundos, Délbora famosa,
con invenciones reprehender porfía;
y al duque de Alba, digno en verso y prosa 80
de ser, como lo es, eterno al mundo,
quiere quitar la palma vitoriosa.
Pues en el siglo desta edad segundo, 81
¿quién no creerá que el Franchi Conestagio
dijo verdad? Luego en verdad me fundo.
¿Qué lengua, pues, de venenoso ragio 82
o trífido escorpión será tan fiera?,
¿qué régulo crüel?, ¿qué áspid selvagio?
¡Oh, España, siempre a todos verdadera! 83
¡Oh, siempre a todos justa envidia, España!
Mas no es del Franchi la maldad primera.
Como si fuera bárbara y estraña 84
la nación portuguesa, cuya gloria
por cuanto mira Febo y Tetis baña,
merece por hazañas la memoria 85
que le dará la fama eternamente,
quita el honor en otra falsa *Historia*,
Pues, quien por interés escribe y miente, 86
y del anabatista y luterano

político defiende lo que siente,
¿por qué se llama historiador cristiano
y quiere desdorar —que no es posible—
las grandezas de un Rey tan soberano?
Oficio finalmente en quien visible
se ve el odio, el amor y la venganza,
donde es la fama próspera vendible.
Téngale quien quisiere, que no alcanza
a España esta bajeza y osadía,
que en la verdad es digna de alabanza.
Pensando deshacer su monarquía,
hay escritor en Francia tan osado
que niega la vitoria de Pavía,
fuera de aquel estilo tan cansado
de andarse unos a otros desmintiendo
sobre lo que ha mil años que ha pasado.
Y el Jovio nuestra España maldiciendo,
honrando al turco, que le daba el oro,
el premio a la verdad anteponiendo.
Pues si al heresiarca, al turco, al moro
alaba el interés o el odio infame,
perdiendo a las verdades el decoro,
el Franchi, el Jovio historiador se llame,
y yo os escriba a vos estos tercetos,
donde ningún agravio me desame.
Mi huertecillo me dará concetos
sacados de las frutas y las flores,
de la contemplación dulces efetos.
Ya es tiempo de recelos y temores,
no de humanos favores, que ya es tarde,
ni tengo yo fortuna de favores.
Hacen alto los años, y el alarde
de tantos pensamientos engañados
a la vista del fin paró cobarde.
Las grandezas de prósperos estados
no son el mayor bien; si hay bien alguno,
gozaranle los menos ocupados.
No he visto alegre de su bien ninguno…
Mas perdonad tan largas digresiones,

que ya debo de seros importuno.

OBRAS CITADAS

ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio, *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico,* vol. III, Madrid, Benito Cano, 1790.

ANDRÉS MARTÍN, Melquíades, «Corrientes culturales en tiempo de los Reyes Católicos y recepción de Erasmo», en *El erasmismo en España. Ponencias del coloquio celebrado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo del 10 al 14 de junio de 1985*, ed. de M. Revuelta Sañudo y C. Morón Arroyo, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1986, págs. 73-95.

ARANDA, María, «Paratexto y paternidad. La dedicatoria a *El verdadero amante* (*Parte XIV de las comedas de Lope de Vega*», en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, ed. de María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, págs. 111-117.

BERSHAS, Henry N., «Lope *de* Vega and the Post of Royal Chronicler*», Hispanic Review,* 31, 1963, págs. 109-117.

BLECUA, José Manuel, ed., Lope de Vega, *Obras poéticas*, Barcelona, Planeta, 1969.

CARREÑO, Antonio, ed., Lope de Vega, *Poesía*, *IV* (*La Filomena*, *La Circe*), *Obras completas de Lope de Vega*, vol. 39, Madrid, Biblioteca Castro, 2003.

CASAS NADAL, Montserrat, «Sobre la difusión de *L'unione del regno di Portogallo a la corona di Castiglia* de Conestaggio (1585). Con la edición de una nueva versión manuscrita desconocida del prólogo a la segunda edición (1598)», *Epos*, 23, 2007, págs. 197-220.

CASE, Thomas E., *Las dedicatorias de las «Partes» XIII-XX de Lope de Vega*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1975.

CONDE PARRADO, Pedro, «Los *Epitheta* de Ravisius Textor y la *Picta poesis Ovidiana* de Niklaus Reusner en la *Jerusalén conquistada* y en otras obras de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 23, 2017, págs. 366-421.

— y Xavier TUBAU MOREU, *«Expostulatio Spongiae» en defensa de Lope de Vega*, Madrid, Gredos-Prolope, 2015.

CUART MONER, Baltasar, «La larga marcha hacia las historias de España en el siglo XVI», en *La construcción de las historias de España*, ed. de Ricardo García Cárcel, Madrid, Fundación Carolina, Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos y Marcial Pons Historia, 2004, págs. 45-126.

—, «Escribir libros de historia. Algunas reflexiones sobre juristas historiadores durante el siglo XVI», en *Juristas de Salamanca, siglos XV-XX* ed. de S. de Dios, J. Infante y E. Torijano, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009, págs. 81-110.

ERSKINE, Caroline y Roger A. MASON, eds., *George Buchanan. Political Thought in Early Modern Britain and Europe*, Londres y Nueva York, Routledge, 2016.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Libro de la Cámara Real del príncipe don Juan*, ed. de S. Fabregat Barrios, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2006.

FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, ed. de José María Díez Borque, 10, 1998, págs. 215-231.

GACTO, Enrique, «Censura política e Inquisición: la *Historia Pontifical* de Gonzalo de Illescas», *Revista de la INQUISICIÓN*, 2, 1992, págs. 23-40.

GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, «Introducción» en *La construcción de las historias de España*, ed. de Ricardo García Cárcel, Madrid, Fundación Carolina, Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos y Marcial Pons Historia, 2004, págs. 13-44.

GARCÍA HERNÁN, Enrique, «Construcción de las historias de España en los siglos XVII y XVIII», en *La construcción de las Historias de España*, ed. de Ricardo García Cárcel, Madrid, Fundación Carolina y Marcial Pons Historia, 2004, págs. 127-194.

GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los reinos de las dos Castillas*, Madrid, Francisco Martínez, 1635.

—, *Teatro eclesiástico de la santa iglesia de Oviedo*, Madrid, Pedro de Horna y Villanueva, 1647.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1943, vol. IV.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Rafael, «El mito gótico y la utopía de España (como nación)», en *Utopía en Literatura y en la Historia* ed. de F. Carmona Fernández y J.M. García Cano, Murcia, Universidad de Murcia, 2008, págs. 179-195.

GUILLÉN, Claudio, «Las epístolas de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 4, 1995, págs. 161-177.

—, «Para el estudio de la carta en el Renacimiento», en *La epístola*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, págs. 101-127.

HINOJO Andrés, Gregorio, *Obras historiográficas de Nebrija. Estudio filológico*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

KAGAN, Richard, *Los cronistas y la corona. La política de la historia en España en la edades Media y Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica y Marcial Pons, 2010.

LÓPEZ BUENO, Begoña, ed., *La epístola*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

LÓPEZ LÓPEZ, Raúl, ed., Pedro de Valencia, «Sobre las Guerras de Flandes de Jerónimo Conestaggio», en Pedro de Valencia, *Obras completas, VI. Escritos varios*, coord. de J.M. Nieto Ibáñez, León, Universidad de León, 2012, págs. 575-613.

MANUPELLA, Giacinto, «Ieronimo de Franchi Conestaggio, *gentilhuomo genovese*», en *Miscelânea de estudos em honra do prof. Hernâni Cidade*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1957, págs. 216-287.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, IV, Crónicas y leyendas dramáticas de España (continuación)*, Santander, CSIC, 1949.

—, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, VI, Crónicas y leyendas dramáticas de España (conclusión) y comedias novelescas*, Santander, CSIC, 1949.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Ecos de Alcazarquivir en Lope de Vega: *La tragedia del rey don Sebastián* y la figura de Muley Xeque», en *El siglo XVII hispanomarroquí*, ed. de M. Salhi, Rabat, Universidad Mohammed V, 1997, págs. 133-146 [reeditado en R. Castilla Pérez y M. González Dengra, eds., *Teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua», celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad, 2001, págs. 591-605].

PINEDA, Victoria, «Un capítulo de historiografía humanista: los veinte preceptos para el arte de la historia de Jodocus Badius Ascensius», en *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecua*, ed. de E. Fosalba y G. Pontón Madrid, Castalia, 2012, págs. 85-119.

—, «'Evidentísimas causas y muy claras razones': Valdés, Erasmo y la *copia rerum*», en *Diálogo y censura en el siglo XVI (España y Portugal)*, ed. de A. Vian, M.J.

Vega y R. Friedlein, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2016, págs. 146-158.

PONTÓN Gijón, Gonzalo, «Prólogo» a su edición de Lope de Vega, *El bautismo del príncipe de Marruecos*, en *Comedias. Parte XI*, ed. de L. Fernández y G. Pontón Gijón, Madrid, Prolope-Gredos, 2012, tomo II, págs. 793-821.

PRESOTTO, Marco, «Apuntes sobre el soneto 'La calidad elementar resiste' y *La dama boba*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 19, 2013, págs. 204-216.

REDONDO, Augustin, «Las diversas caras del tema gótico en la España de los siglos XVI y XVII», en *Revisitando las culturas del Siglo de Oro: mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007, págs. 49-62.

RIVERS, Elias L., «The Horatian Epistle and Its Introduction into Spanish Literature», *Hispanic Review*, 22.3, 1954, págs. 175-194.

ROMANOS, Melchora, «Felipe II en la *Tragedia del rey don Sebastián y el bautismo del Príncipe de Marruecos* de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 18, 1999, págs. 177-191.

RYJIK, Veronika, *Lope de Vega en la invención de España. El drama histórico y la formación de la conciencia nacional,* Woodbrige, Tamesis, 2011.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis, 2006.

—, *Leyenda negra. La batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 2016.

SANZ AYANZ, Carmen, «Reproches de ida y vuelta. Opiniones recíprocas hispano-genovesas en el Siglo de Oro, en *España ante sus críticos: las claves de la Leyenda*

Negra, ed. de Yolanda Rodríguez Pérez, Antonio Sánchez Jiménez y Harm den Boer, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2015, págs. 231-254.

SIEBER, Harry, «Teoría y práctica del discurso historiográfico: *Felipe II, rey de España* (historia escrita por Luis Cabrera de Córdoba)», *Edad de Oro*, 18, 1999, págs. 207-214.

SOBEJANO, Gonzalo, «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach, (con motivo de sus XXV años de docencia en la Universidad de Oviedo)*, vol. II, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1977, págs. 469-494.

—, «Lope de Vega y la Epístola poética», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. de M. García Martín Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. I, págs. 17-36.

TATE, Robert B., *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, trad. de J. Díaz, Madri, Gredos, 1970.

TUBAU, Xavier, «Poesía y filosofía en *La Circe* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 7, 2001, págs. 127-164.

VAN PRAAG, J.A., «Más noticias sobre la fuente de *El Gran Duque de Moscovia* de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 39.4, 1937, págs. 356-366.

VEGA, Lope de, *Obras poéticas I*, ed. de J.M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1969.

—, *Poesía*, *IV* (*La Filomena*, *La Circe*), *Obras completas de Lope de Vega*, vol. 39, ed. de A. Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003.

VILLA PRIETO, Josué, «La ideología goticista en los prehumanistas castellanos: Alonso de Cartagena y Rodrigo Sánchez de Arévalo. Sus consideraciones sobre la

unidad hispano-visigoda y el reino astur-leonés», *Territorio, sociedad y poder*, 5, 2010, págs. 135-145.

WRIGHT, Elizabeth, «Entre épica y picaresca: la *Jerusalén Conquistada* de Lope de Vega», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Nueva York, 16-21 de julio de 2001)*, ed. de I. Lerner, R. Nival y A. Alonso Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004, vol. II, págs. 589-594.

ZIMMERMANN, T.C. Price, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1995.

LOPE DE VEGA, POETA DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO

JOSÉ ENRIQUE LÓPEZ MARTÍNEZ
ENS DE LYON – PROLOPE UAB
q13puma@hotmail.com

Para Alberto Blecua

Recibido: 13/1/2017
Aceptado: 1/2/2017

RESUMEN: En este trabajo se revisan todas las noticias sobre la participación de Lope de Vega en las dos congregaciones de Esclavos del Santísimo Sacramento que se fundaron en Madrid, después de la difusión de noticias sobre presuntos agravios al Sacramento del Altar en Inglaterra en el año de 1608. Al mismo tiempo, se hace un inventario de todas las poesías del Fénix dedicadas al tema de la Eucaristía, y de las producidas posiblemente en actividades de las congregaciones, estudiando en varios casos sus circunstancias de escritura. En este análisis, se pone de relieve el aspecto político que esta devoción particular tuvo para el autor (especialmente en relación con los conflictos que enfrentaron a España e Inglaterra) a través de su expresión poética: desde algunas poesías presentadas en justas poéticas a fines del siglo XVI y principios del XVII hasta los poemas mayores de su etapa de madurez, principalmente los *Triunfos divinos* y la *Corona trágica*.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento, Madrid; Poesía religiosa; Eucaristía.

ABSTRACT: In this work I survey all information concerning Lope de Vega's participation in both congregations of Slaves of the Blessed Sacrament founded in Madrid in 1608, after

some news were spread of alleged vexations to the Sacrament of the Altar in England. At the same time, I provide an inventory of all of Lope's poems devoted to the Eucharist, and of those conceivably produced for activities of both congregations, studying the circumstances of writing when possible. In this analysis, the political aspect that this particular devotion had for the author is highlighted through its poetic expression (specially in the context of the conflicts between Spain and England): from some poems presented to competitions at the end of the 16th Century and beginning of the 17th, to the major poems of his older years, mainly the *Triunfos divinos* and the *Corona trágica*.

KEYWORDS: Lope de Vega; Congregation of Slaves of the Blessed Sacrament, Madrid; Religious Poetry; Eucharist

Es un dato bien conocido que Lope de Vega, como otros personajes importantes de la corte, formó parte desde fechas muy tempranas de las dos cofradías dedicadas al Santísimo Sacramento de Madrid, fundadas ambas con pocos meses de diferencia entre 1608 y 1609. La primera de ellas fue la del convento de los Trinitarios Descalzos, creada en noviembre de 1608[1], y la segunda la del célebre Jacobo

[1] Después trasladada al convento de los Clérigos Menores en 1615, y finalmente al de la Magdalena en 1617. Más tarde, en 1647, la congregación construirá su propia iglesia en la calle de Cañizares, donde tomará el apelativo de Oratorio de la calle del Olivar. A finales del siglo XIX, por falta de miembros, la iglesia fue donada a los dominicos, aunque la cofradía siguió teniendo ahí su sede hasta los años ochenta del siglo pasado, en que definitivamente desapareció. Según indican los actuales responsables del templo, el rico archivo de la congregación fue destruido durante la Guerra Civil, y hoy en día no queda sino el libro de ingresos, que mencionaremos adelante.

de Gratiis, el Caballero de Gracia, en cuya fundación, iniciada como veremos hacia junio de 1609, participó el propio Fénix. Sin embargo, todavía en nuestros días falta un estudio sobre la dimensión colectiva de tales iniciativas, sus motivaciones y consecuencias principales, y, por lo que toca a nuestro autor, una revisión que sitúe con más exactitud su vinculación con ellas, así como las piezas de su producción, sobre todo de poesía, que se derivaron de su pertenencia a estas cofradías; con todo, existen varias aproximaciones valiosas que se ocupan principalmente de su labor dentro de ambas organizaciones, en las que basaremos una parte importante de nuestro estudio. Las líneas siguientes tienen como objetivo principal valorar con más precisión la participación de Lope en las congregaciones del Sacramento en el contexto de varios sucesos de su tiempo, con lo que ello pueda suponer para entender mejor el conocido cambio de su pensamiento religioso de la segunda década del siglo (ampliamente advertido y debatido por los especialistas); y también hacer un inventario exhaustivo tanto de las obras que el Fénix produjo en el marco de esas organizaciones religiosas y otros acontecimientos sociales, como de las que dedicó al tema específico del Santísimo Sacramento[2].

[2] A lo largo de esta revisión ampliaremos el corpus ya esbozado por algunos estudiosos de poesías de Lope dedicadas al tema eucarístico, y sobre todo analizaremos con más detalle algunos de los presuntos indicios de actividad del Fénix en las cofradías, no siempre señalados con acierto, incluidos varios poemas. A. Restori (1924:

Como hemos indicado, no existe todavía un estudio que describa las circunstancias que dieron origen a las dos cofradías del Santísimo Sacramento de Madrid, y a otras iniciativas similares en distintos puntos de la península. No puedo hacer tal recorrido en estas páginas dedicadas al Fénix, pero al menos daré cuenta de ciertos datos básicos para proseguir con el estudio de nuestro escritor. Varias de las historias y documentos vinculados con las dos cofradías nos sitúan con cierta precisión en el contexto y las razones de su fundación. La de los Trinitarios Descalzos, en la que al parecer se inspiró por su parte la del Caballero de Gracia, debió ser concebida a principios o mediados del año de 1608, según se nos cuenta en la crónica que ha servido de base desde el siglo XVII para todos los estudios sobre esta institución, el volumen *Fundación y fiestas de la Congregación de los Indignos Esclavos del SS. Sacramento que está en el religioso convento de Santa María Magdalena*, de José Martínez de Grimaldo, 1657. Como saben los estudiosos que se han acercado a este impreso, Martínez de Grimaldo intenta hacer en él un inventario de datos y de los pocos documentos que

137-140) fue el primer especialista en proponer un catálogo de obras de Lope derivadas de su posible pertenencia a la congregación de Esclavos, aunque considerándolas solo en relación con la del Caballero de Gracia, omitiendo la de la Trinidad; fue también el primero en enfatizar la importancia particular del tema sacramental dentro del conjunto de la producción del autor. Muy pocas noticias, y con alguna imprecisión, dedican a las cofradías madrileñas Rennert y Castro (1968: 186-189).

logra encontrar en los archivos de la congregación, y entre ellos exhuma el acta fundacional, de 1608, en la que se describe que el primer y único motivo para la creación de la cofradía fue responder a unos presuntos agravios cometidos en Inglaterra contra el Santísimo Sacramento del altar; en efecto, como lo confirmarán otros testimonios, al parecer a finales del año de 1607 o principios de 1608 se conocieron en la corte aquellos hechos todavía imprecisos pero que ocasionaron una gran conmoción social, al menos entre la nobleza y la alta clerecía. Además de su propia gravedad, esas presuntas injurias se sumaban a una larga lista de noticias sobre injusticias y abusos contra los católicos en Inglaterra y en otras partes de Europa que se venían conociendo en la Península desde el último tercio del siglo XVI, muchas de ellas vinculadas específicamente al Sacramento del altar[3]. Es decir, que

[3] En realidad, durante todo el siglo XVI la Iglesia había tenido que poner un acento particular, a través de sus distintos concilios y de otras medidas, en la defensa y exaltación del Santísimo Sacramento, atacado desde diversos frentes reformistas desde la primera mitad del siglo. Una de tales medidas, la más importante dentro del primer periodo de confrontación directa con el reinado de Isabel, fue la universalización de la fiesta de las Cuarenta Horas llevada a cabo por Clemente VIII a finales de 1592, fiesta que había tenido origen en la Italia de principios del XVI. Como indica Carmona Moreno (2003: 639) en su estudio panorámico sobre este culto católico, Clemente VIII formalizó la medida por medio de la constitución *Graues diuturnae*, con fecha de 25 de noviembre de 1592. Al lado de ello, cabe recordar al menos que ya en los 39 artículos de religión aprobados en el parlamento inglés en 1566 se negaba explícitamente el dogma de la transubstanciación, lo que será una de las principales razones de la constante actitud beligerante del protestantismo inglés contra la liturgia romana y el Sacramento del altar. Lo recuerda Leys (1961: 16-17) en su todavía útil estudio sobre la

aquel episodio de Londres habría sido solamente uno más entre muchos del enfrentamiento entre el protestantismo y la Iglesia Romana en general, y entre la incipiente iglesia anglicana y el catolicismo español en particular, aunque de una importancia mayúscula según sus consecuencias inmediatas en la vida de la corte[4].

Así pues, de vuelta a Madrid, nos cuenta la historia de la congregación que la iniciativa de su fundación fue de dos personas particulares: un miembro del propio convento, fray Alonso de la Purificación, ministro de los Descalzos de Madrid, y el caballero don Antonio de Robles y Guzmán, aposentador del rey. Son las primeras y más visibles caras de una reacción pública que implicará a muchos más personajes e instituciones. Dice el *papel* de fundación de los Esclavos, del 23 de noviembre de 1608:

Jesús María

persecución católica en Inglaterra en los siglos XVI y XVII. Cita concretamente el artículo XXVIII de aquella legislación: «Transubstantiation (or the change of the substance of Bread and Wine) in the supper of the Lord… is repugnant to the plain words of Scripture… The Sacrament… was not by Christ's ordinance reserved, carried about, lifted up, or worshipped».

[4] Otro ejemplo de los ataques contra el catolicismo que abundaron en Inglaterra desde época isabelina, muchos de los cuales fueron difundidos por España, es el que recoge Leys (1961: 18), en el que unos estudiantes de la universidad de Cambridge representaron una obra burlesca ante la reina Isabel, donde aparecía un personaje disfrazado de obispo con una hostia en la boca, comportándose como un perro.

> Instituyeron y fundaron esta santa hermandad de los Esclavos del Santísimo Sacramento […] por haber oído decir los grandes desacatos que en Inglaterra y otras partes hacían los luteranos y demás herejes enemigos de nuestra fe, con el Santísimo Sacramento del altar, jugando con él de mil maneras: ensartando las formas en hilos y atándoselas a las piernas como cascabeles; danzaban con esta invención, y jugaban con ellas como si fueran barajas de naipes. Cosas son estas que con lágrimas del corazón se habían de sentir. Supiéronse por cartas de un devoto sacerdote que, bien lastimado de ellas, escribió a esta corte lo encomendasen a Dios. Y afligidos y lastimados de esto, y en recompensa de estos desacatos, instituyeron esta santa hermandad de Esclavos de este divino y celestial sacramento, y proponen firmemente de guardar sus santas constituciones como en ellas se contiene. Y exhortan y ruegan humildemente a todos los hermanos que entraren en ella lo hagan así, porque solo su intento es la mayor honra y gloria de Dios y servicio del Santísimo Sacramento. Fecha en este convento de Descalzos de la Santísima Trinidad de la villa de Madrid, viernes 28 de noviembre del año del señor de 1608 años. Fray Alonso de la Purificación, ministro Esclavo del Santísimo Sacramento. Don Antonio de Robles y Guzmán, Esclavo del Santísimo Sacramento. (Martínez de Grimaldo, *Fundación y fiestas*, fol. 3v)

No se sabe de momento quién fue este sacerdote que escribió a la corte, quién fue la persona que dio a conocer la noticia por Madrid o por otras partes de España, ni cuáles fueron exactamente los hechos reales que motivaron estas acciones. Pero en cualquier caso, veremos, en España la

noticia se dio por verídica y hubo reacciones inmediatas[5]. Otro testimonio significativo de este momento lo tenemos en las palabras que al mismo asunto dedicó poco después San Juan Bautista de la Concepción en las *Exhortaciones a la perseverancia* (*ca*. 1612)[6]:

> ¿Por qué no ha de ser bueno que los siervos de Dios saquen novedades cada día contra nuevos vicios? ¿Cuándo en el mundo hubo tantos pecados contra la religión cristiana, tantos herejes y tantas setas, tantos que la combatan y procuren desportillar? ¿Cuándo tan poca devoción del Sanctísimo Sacramento, tantos desacatos, que envía Ingalaterra cada día por ese mundo nuevos apóstolos, que ellos llaman, para que hagan grandes impresas contra el Sanctísimo Sacramento, tomándolo de las manos de los sacerdotes, arrojándolo por los suelos y pisándolo? ¿Es bien que tenga el hereje esta libertad y no la tenga la Iglesia de tener esclavos que vuelvan por la honra de su esposo? (Concepción, *Obras completas*, pág. 363)[7]

[5] Más allá de la veracidad de los agravios, lo cierto es que entre 1605 y 1606 las relaciones entre Inglaterra y la Iglesia romana llegaron a un nuevo punto de ruptura, después del descubrimiento del «Complot de la pólvora» y del «juramento» exigido en contrapartida por el rey Jacobo, con el que se negaba definitivamente la autoridad del Papa. Todo ello recrudeció también la represión religiosa en la isla (Leys, 1961: 59-60).

[6] A pesar de que no puede haber dudas sobre las motivaciones de estas empresas religiosas de la corte, está claro también que este escándalo no fue equivalente en magnitud a otros que ocurrieron en años posteriores, especialmente los derivados del presunto agravio al crucifijo por parte de judíos portugueses de 1630, y de los cometidos nuevamente contra el Santísimo Sacramento en Tirlemont en 1635.

[7] En rigor este texto, la «Exhortación 46», fue concebido como una defensa ante los ataques que un predicador toledano había lanzado

Se trató, pues, de un amplio movimiento religioso y ciudadano, por así decirlo, en un delicado momento en el que la Monarquía procuraba mantener una relación estable con Inglaterra a cuenta del tratado de Londres de 1604. Así, las numerosas reacciones peninsulares a los agravios ingleses al Santísimo Sacramento se deben entender como una afirmación de orden devocional pero también político[8], y en este sentido se deberían interpretar asimismo un número importante de las manifestaciones religiosas de Lope y de otros escritores, consideradas habitualmente solo como acciones espontáneas e individuales de fe, y en el caso específico del Fénix solo relacionadas, hasta donde alcanzamos a ver, con su reconocido cambio religioso del segundo decenio del siglo.

Cabe señalar que Lope no se ocupó, naturalmente, de este dogma católico solo a partir de 1609, sino que ya antes

contra los terceros de san Francisco, los reformados y los esclavos del Santísimo Sacramento, el 14 de noviembre de 1610. El punto central de aquel sermón, pronunciado al parecer por fray Ponciano Basurto (según sugiere el editor Juan Pujana), era que aquellos *tres géneros de gente* introducían novedades en el ejercicio de la fe; sin embargo, en el tratado no se ofrecen mayores datos sobre los destinatarios, de manera que no sabemos si tiene referentes específicos en la vida de la Ciudad Imperial o se trató de una crítica generalizada a los tres institutos religiosos.

[8] No obstante, Felipe III y sus ministros darán un impulso importante y continuo a las congregaciones eucarísticas, sobre todo a la de la Trinidad, así como al culto del Santísimo Sacramento en general, ampliamente asociado desde un momento temprano del siglo XVI a toda la dinastía de los Austrias.

le había dedicado numerosas composiciones, algunas relacionadas con actividades religiosas y otras a propósito de varios conflictos internacionales. En el teatro, había incluido sendas escenas de protección al Sacramento del altar en las comedias *El Arauco domado* (*ca*. 1599) y *El asalto de Mastrique* (*ca*. 1604); y en el mismo periodo había escrito ya el auto «La Maya», el de temática más claramente sacramental de los cuatro reunidos en *El peregrino en su patria* (1604)[9]. En el ámbito de la poesía, al parecer su primera incursión eucarística se había dado hacia el año de 1594 en unas justas dedicadas al Santísimo Sacramento, en la iglesia toledana de San Vicente, según consta en un manuscrito custodiado en la Real Academia Española, de la biblioteca de Antonio Rodríguez-Moñino[10]. En el manuscrito se colocan juntas por autor

[9] Las dos escenas de las comedias comentadas están tomadas de las fuentes en las que el Fénix basa sus argumentos, pero en ambos casos se trata de episodios históricos de confrontación militar con enemigos de otra fe. En otro trabajo recogeré los distintos rasgos de aquella devoción en el teatro religioso y profano del poeta, en donde destaca la comedia de *El caballero del Sacramento*, y el uso de determinadas marcas de escritura en varios de sus autógrafos a partir de 1610 (el dibujo de ángeles con un cáliz y la frase final de alabanza eucarística), como señaló Fichter (1941).

[10] Signatura M-RAE, RM Caja 80-26. De la justa no hay más testimonios, ni tampoco relación o impreso conocidos. Este manuscrito ha sido recientemente estudiado y descrito por A. Madroñal (2016), quien ofrece datos sobre varios de los otros participantes (incluido el licenciado Gregorio de Angulo, amigo de Lope), edita el soneto atribuido al Fénix y propone la fecha señalada de 1594, entre otras aportaciones; agradezco aquí la amabilidad con que el autor me facilitó este trabajo antes de su publicación. Por otra parte, la iglesia de San Vicente donde se llevó a cabo esta justa albergaba una de las más antiguas cofradías dedicadas al Santísimo Sacramento en

las composiciones a las tres justas convocadas que presentaron todos los ingenios: una glosa a la copla «Qué habrá que el amor no pueda», seis coplas en redondillas en alabanza del Santísimo Sacramento, y finalmente un soneto a los Reyes Magos. En un folio aparte y con letra distinta a las que aparece en el resto del manuscrito se incluye un soneto atribuido al Fénix, «Hoy, el más probe huésped, y encogido», única pieza suya incluida en este memorial, si es que es verdaderamente del poeta, y que se corresponde al menos con uno de los temas de la justa; sería, pues, la más temprana de las composiciones eucarísticas de nuestro autor[11]. Poco tiempo después de este testimonio, y sin dudas sobre la atribución, podemos señalar también como muestras tempranas

la Ciudad Imperial, pues consta su existencia al menos desde 1505 (Rodríguez González y Sánchez Gamero, 2004: 338).

[11] Además de ser el único caso en que se incluye sólo un poema del autor, también es el único del manuscrito que aparece ocupando una página entera, ya que en el resto de folios se escriben las composiciones a doble columna. En el folio verso se transcribe otro soneto a los Reyes Magos, que una segunda mano atribuye a Gregorio de Angulo. No he localizado ningún otro testimonio del soneto atribuido a Lope. Por otra parte, la justa en su conjunto fue concebida como una forma de defensa y afirmación del Sacramento ante los cuestionamientos de los movimientos protestantes, como se indica en el texto introductorio: «y como ultimadamente entre los beneficios de la magnificentísima mano de nuestro Dios tenga el más aventajado lugar el habérsenos dado el manjar en el soberano sacramento de la Eucaristía… particularmente en tiempo que los herejes tienen como por blanco de sus herejías la incredulidad de este misterio, procuran emplear todo el caudal de sus fuerzas en honra y alabanza de este soberano beneficio, por quien es y en quien el mismo Dios se obligó como en público istrumento a no dejar a su querida iglesia hasta el último fin de los siglos y a vivir y comunicar tan familiarmente con los mortales hombres» (fols. 1-1v).

del tema varios de los poemas que enmarcan algunos de los citados autos religiosos de *El peregrino en su patria*: el romance «De las montañas del cielo», la glosa «Pan, que eres la vida y la das», y las redondillas «A vistas venido han», que enmarcan el auto de las *Bodas del Alma y el Amor Divino*; y las redondillas «Del cielo somos aldeas», y el baile «Diole el novio a la desposada», que acompañan el auto de «La Maya» (Vega Carpio, *El peregrino*, págs. 306-307, 309-312, 353, 415, 461)[12].

Sin más antecedentes hasta tiempos de las fundaciones de ambos institutos religiosos madrileños[13], tanto A. Cas-

[12] Señalamos las composiciones que en la narración se describen como canciones que antecedieron o finalizaron la representación de los autos, dejando aparte los *prólogos* o loas y las canciones intercaladas en el texto teatral; las reseñadas son asimismo las que se dedican más extensamente al tema eucarístico, que también aparece puntualmente en otros versos del libro. Para el tema que comentamos, hay que recordar en el mismo *Peregrino* el breve pasaje en el que el protagonista menciona las persecuciones religiosas en Inglaterra y el éxodo de católicos ingleses recibidos en España, al inicio del libro II, el encuentro con los peregrinos extranjeros (Vega Carpio, *El peregrino*, págs. 250-251).

[13] Las obras que analizamos en este trabajo también pueden ser puestas en relación con otras composiciones del Fénix que se ocupan del problema inglés, escritas antes del periodo de mayor actividad religiosa del autor. La más importante es el poema épico de la *Dragontea* (1598), que narra la derrota y muerte de Francis Drake en la ciudad de Nombre de Dios. A pesar de tener numerosas alusiones de orden religioso, es significativo el hecho de que no incluye apenas versos dedicados al Sacramento; sin embargo, ofrece algunos pasajes elocuentes sobre la confrontación religiosa, que coincidirán con el sentido de las noticias difundidas en 1608. Se trata principalmente de la escena en la que el sacerdote de la ciudad rescata las imágenes de la iglesia ante la llegada inminente de los ingleses, entre ellas una custodia sacramental, y el siguiente sa-

tro (1918: 398-399) como A. Restori (1924: 137) identificaron como primera de las muestras públicas de la relación de Lope con la congregación del Caballero de Gracia su participación en la justa poética por la fiesta del Santísimo Sacramento, que se llevó a cabo en la iglesia de San Nicolás de Toledo el 25 de junio del mismo 1608, y en la que el Fénix firma por primera y acaso única vez como «Esclavo del Santísimo Sacramento»[14]. Quedaba descartada en principio la posible alu-

queo y destrucción del templo: «La codicia en los santos satisfacen, / y aunque poco dejaron, eso roban, / que, a imitación del gran Jacinto, el cura / dos custodias de Dios llevar procura. / Sacó del fiero incendio luterano / el sagrario del Santo Sacramento, y una imagen de hermosa talla y mano [la Virgen], / las dos arcas del Nuevo Testamento» (V, XIX-XX) (Vega Carpio, *La Dragontea*, pág. 353). Como indica A. Sánchez Jiménez en su anotación a este pasaje, esa anécdota podría tener una base histórica. Más adelante, en la misma línea, otro personaje, el viejo Francisco Cano, recordará la costumbre de los ingleses de profanar el Sacramento en sus incursiones en tierras católicas (VII, XXII). Además de esta obra, Lope también escribe sobre el conflicto con Inglaterra en algunos poemas de las *Rimas* (1602): los sonetos «A la Jornada de Inglaterra», «Famosa Armada de estandartes llena», y «Al conde Tomás Porzey, mártir en Inglaterra», «Como es la patria celestial colonia»; y los epitafios «De Enrique de Inglatera», «Más que de esta losa fría», «De Isabela de Inglaterra», «Aquí yace Jezabel», «De María de Escocia», «Esmalta esta piedra helada», y «De Tomás Moro, inglés», «Aquí yace un Moro santo».

[14] La relación de esta justa fue publicada casi un año después: *Al Santísimo Sacramento, en su fiesta, Justa poética que Lope de Vega Carpio y otros insignes poetas de la ciudad de Toledo y fuera de él tuvieron en la parroquial de San Nicolás de dicha ciudad, a veinte y cinco de junio de 1608 años, recopilada por Alonso García, mercader de libros, dirigida a don Pedro López de Ayala, conde de Fuensalida*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1609, con aprobaciones del mes de marzo. Existe una edición moderna de la justa toledana preparada por Antonio Pérez y Gómez (Valencia, Talleres de Tipografía Moderna, 1951); a raíz de esta J. de Entrambasaguas (1969:

sión a la congregación de la Trinidad, ya que Lope no ingresará en ella hasta enero de 1610. Sin embargo, cabe señalar que en una fecha tan temprana tampoco se había comenzado a organizar aun la de Jacobo de Gratiis, que solo cobrará forma después del ingreso del caballero a la de los Trinitarios en febrero de 1609 y de la primera aprobación de sus constituciones el siguiente junio, como veremos. A falta de otros elementos, podemos solamente suponer que el título con que se presenta el Fénix en el impreso no está directamente relacionado con su participación en la congregación del caballero italiano[15], sino que el hecho de firmar como «Esclavo» debe de referirse a la pertenencia de Lope a otra congregación, muy probablemente de la propia ciudad de Toledo y surgida con anterioridad a las dos madrileñas. Como se puede observar en el índice de cofradías toledanas de Rodríguez Gonzá-

105-149) hizo la primera descripción y análisis del impreso, aunque posterior al citado estudio de Restori (1924).

15 Aunque es indudable que, como otras muchas iniciativas anteriores, la justa toledana estaba, como la de 1594, directa o indirectamente fundamentada en la confrontación con el protestantismo. En la relación de la justa, Martín Chacón hace una breve mención de los *herejes* que no creen en el Santísimo Sacramento, pero sin alusión alguna a los agravios específicos que al parecer en esos momentos serían conocidos por los organizadores de la congregación de Esclavos de la Trinidad: «Si los bárbaros feroces, los gentiles idólatras, si los hebreos obstinados, si los rebeldes herejes, vieran este día llevar en procesión al santo de los santos, ricos pendones delante […] si vieran el culto y la reverencia con que todos a su deidad postrados repetían "Santo, santo", sin duda quedaran convencidos, y la gloria de tan piadosa verdad dilatada por el mundo» (García, *Al Santísimo Sacramento,* fols. 7-7v).

lez y Sánchez Gamero (2004), la del Santísimo Sacramento de la iglesia de San Nicolás donde tuvo lugar la justa existía al menos desde el año de 1602, y es una de las cuatro de existencia segura antes del año de 1608. Pero además hay otras tres fundadas en Toledo entre 1607 y 1608, de manera que el Fénix debe de firmar sus composiciones de la justa con ese título por pertenecer a alguna de aquellas cofradías[16].

En las justas toledanas de 1608 Lope presenta cinco composiciones, todas al precio y dos de ellas a nombre de otros personajes, estrictamente correspondientes con lo que se solicitaba en el cartel del certamen[17]. Se trata de la can-

[16] Recuérdese también lo referido sobre el origen de la *Defensa* de San Juan Bautista de la Concepción, nota 7, sobre los ataques originados en Toledo contra las congregaciones eucarísticas de Esclavos a finales de 1610. Hay que señalar que con el nombre específico de «Esclavos del S. S.» solo se registra una cofradía toledana, en la iglesia de San Cristóbal, de la que se conserva documentación únicamente del año de 1620 (Rodríguez González y Sánchez Gamero, 2004: 334). Por otra parte, en la justa de 1608 también Baltasar Elisio de Medinilla, gran amigo del poeta, firma con el mismo título: si ambos escritores son Esclavos de una misma congregación, difícilmente se trataría de una establecida en la corte, donde no se sabe que el poeta toledano haya vivido nunca ni se encuentran rastros de esa posible participación en las dos que vamos estudiando. Finalmente, no se debe descartar del todo que Lope haya incluido el título de Esclavo en el momento de la impresión de la *Fiesta*, en que ya se tiene constancia de los primeros trámites para el establecimiento de la congregación en el Caballero de Gracia, y no durante las propias justas; pero ello tampoco explicaría del todo el uso por parte de Medinilla.

[17] Dice el cartel, entre otras instrucciones: «Al que en una canción de cinco estanzas de a catorce versos dijere mayores alabanzas de este divino pan […] Al que con más gala glosare estos cuatro pies

ción «Al Santísimo Sacramento del altar», «En tanto que a tus aras inmortales»; la glosa a la copla «Tanto de las fiestas gusta», que entró a nombre de doña María Sarabio, «En esta amorosa empresa»; el soneto «A la descensión de Nuestra Señora y al Santísimo Sacramento», «Cuelgan racimos de ángeles que enrizan»; el romance de burlas a san Juan Bautista, presentado a nombre de su amigo Hernando Gandío, «Si fuérades cortesano / y supiérades de burlas»[18]; y finalmente unas décimas a san Nicolás, «que dio su casa para esta fiesta», «Nicolás, pues sois vecino» (García, *Al santísimo sacramento*, fols. 15v, 35, 45, 52v, 71). En la justa Lope obtuvo el primer lugar por la canción y por el romance burlesco, y el segundo lugar en la glosa, aunque cabe notar que el recopilador del impreso, Alonso García, o tal vez el organiza-

[…] Al que más gallardamente pintare en un soneto la descensión de Nuestra Señora a la santa iglesia de Toledo […] Al romance más gracioso de san Juan Baptista […] Al que en cuatro décimas mostrare más agradecimiento a san Nicolás porque nos da su casa para esta fiesta» (García, *Al Santísimo Sacramento*, fols. 11v-12).

[18] Sobre este juego de identidades en la justa de 1608, y otros testimonios de la amistad de Gandío (o Grandío) con Lope, véase Sánchez Romeralo (1982), quien refutó acertadamente las anteriores hipótesis de que aquel era un nombre ficticio y no una persona real. En el mismo trabajo, Sánchez Romeralo hace notar que en la sentencia de la justa, escrita asimismo por Martín Chacón, se aclara que Lope fue el autor de los versos: «Hernando Gandío lleve, / del rubí el provecho, que oigo / decir que se dé la gloria / a nuestro Vega famoso», «A doña María Sarabia, / por las décimas, que ignoro / si el Vega las excediera / con su ingenio misterioso, / unos guantes de jazmines» (García, *Al Santísimo Sacramento*, fols. 85v-86); en este segundo caso, además, la autoría de Lope se confirmará con la inclusión del poema en las *Rimas sacras*.

dor de la justa, Martín Chacón, colocó siempre los versos de Lope al frente de cada una de las secciones, como una deferencia al admirado poeta, independientemente de su posición en la justa[19]. Si el título de «Esclavo» usado por el Fénix no se puede relacionar con la congregación del Gratiis, los poemas señalados no se pueden situar con certeza en el marco de la reacción española contra Inglaterra por los agravios de hacia 1608; sin embargo, esas composiciones son sin duda parte de los antecedentes del tema sacramental en su producción, y serán los más inmediatos al trabajo claramente más amplio que dedicará a las dos cofradías madrileñas, surgidas, como hemos visto, de aquellos hechos.

Pocos meses después de la fundación de la congregación de la Trinidad, se inscribe en ella el caballero Jacobo de Gratiis, en febrero de 1609, y de inmediato comienza a

[19] De estas piezas, cabría solo descartar el romance «A veros vengo, el Baptista», presentado en la justa por una Clarinda Lisarda, «serrana del Jordán», que primero Castro (1917: 401-402) y después con más convicción Entrambasaguas (1969: 129-133), relacionaron con *Camila Lucinda*, Micaela de Luján; esto es, lo atribuyeron sin dudas al propio Lope. Sin embargo, algunos elementos descartan esa posibilidad, especialmente el hecho muy elocuente de que en el texto, sentencia y vejamen de la justa se indica la verdadera autoría de los dos poemas de Lope presentados bajo otro nombre, los de Gandío y María Sarabia, aclaración que falta a propósito de la dama Clarinda Lisarda; por otra parte, Lope solo parece haber presentado un poema por justa, las piezas que Martín Chacón y Alonso García colocaron al frente de todas las secciones, como se ha dicho. Esta teoría sobre la desconocida Clarinda Lisarda también fue seguida por Sánchez Romeralo (1982: 596). El poema no fue publicado en ninguna obra del Fénix, aunque como veremos eso tampoco ocurrió con otras dos de sus composiciones seguras para la justa.

organizar por su parte otra cofradía dedicada a la misma devoción, tarea en la que debió estar acompañado por varios caballeros más[20]. En todo caso, los nombres de estos personajes no se reflejarán en la documentación de la cofradía hasta noviembre de aquel año, en que vemos ya a Lope como parte del grupo de congregantes que comienzan a organizar la vida de la institución y a terminar los últimos trámites ante el Consejo de la Gobernación del Arzobispado de Toledo para iniciar plenamente sus actividades[21]. Implicado, pues,

[20] La constancia más antigua de existencia de esta segunda congregación es la aprobación del doctor Gutierre de Cetina de sus primeras Ordenanzas, fechada el 19 de junio de 1609, que después serían enviadas al Consejo del Arzobispado hasta su aprobación definitiva el siguiente mes de noviembre.

[21] Como indica Sánchez Romeralo (1989: 608-610), el primer documento con la firma de Lope en el expediente de la congregación en el Archivo Diocesano de Toledo es una carta de poderes para un procurador de la ciudad, firmada por los congregantes el 10 de noviembre, después de lo cual concluirá la aprobación definitiva, tres días después. Sin embargo la cofradía, tal vez sabiendo del inminente visto bueno del Consejo, se reunió el primero de noviembre de aquel año para comenzar a organizar su funcionamiento, en concreto las doce fiestas del año, según la primer acta del libro de la congregación (Benítez Claros, 1945: 336-337); en rigor es el documento más antiguo en que figura el Fénix, aunque posiblemente tomó parte en la organización de la congregación desde tiempo antes de esa fecha. Los estudios sobre Lope con alguna frecuencia ignoraron el hecho de que el autor formó parte, y llevó a cabo algunas actividades, en la congregación de la Trinidad, cuando no desconocen del todo su existencia; pero ya Sánchez Romeralo había llamado la atención sobre esta doble vertiente del Fénix como Esclavo del Sacramento. Asimismo, el estudioso señala acertadamente (siguiendo a R. Benítez Claros, 1945: 334) que la primera congregación en ser fundada debió ser la de la Trinidad, frente a otros especialistas que suponen anterior la del Gratiis, sin ningún fundamento documental o testimonial.

desde algún momento indeterminado de 1609 en la fundación y organización de la congregación del Caballero, Lope es finalmente designado «tercer asistente» a partir del mes de noviembre, cargo que probablemente mantendrá durante los primeros años de su pertenencia a la institución (Sánchez Romeralo, 1989: 614)[22]. Al menos en estos momentos iniciales de existencia de los Esclavos en el Caballero de Gracia, la congregación se dedicó a dos grandes actividades festivas, según las ordenanzas aprobadas en el momento de su fundación: la primera, el proveimiento de música y otras galas en la iglesia durante la octava de Corpus, y la segunda y más importante, la organización de una fiesta mensual en su sede en honor del Sacramento. Aunque en las ordenanzas definitivas se indica que la elección de los responsables de tales fiestas se hará cada mes, en el año inicial de 1609 observamos que ya en la primera reunión se procura designar a los

[22] A los documentos del propio archivo dados a conocer por Benítez Claros, Sánchez Romeralo añadió otros del Archivo de Protocolos de Madrid y especialmente el expediente de solicitud de las constituciones y ordenanzas, del Archivo General Diocesano de Toledo, que abarca el periodo comprendido entre junio y noviembre de 1609, mes en el que tras algún retraso se da la aprobación definitiva al organismo. Como indica el estudioso, Lope parece ser el miembro más importante del grupo junto con el clérigo Martín de Morales, ya que ambos ocupan los lugares preeminentes en varios de los documentos de fundación de los Esclavos. En este proceso, por cierto, encontramos el primer contacto documentado entre Lope y Roque Hernández, entonces esposo de Marta de Nevares, como también hace notar Sánchez Romeralo en las páginas finales de su trabajo. Muy probablemente ahí es donde Lope conoce por primera vez a la familia, en el círculo de amigos o cercanos de Jacobo de Gratiis que el caballero italiano convoca para constituir la cofradía.

responsables para todo el año; en ese momento a Lope le corresponde, junto a un desconocido Damián de Ledesma, también Esclavo, procurar a seis personas para asignarles aquella organización: se trataría de la única labor puntual documentada del Fénix en los primeros meses de existencia de la congregación, fuera de la ostentación genérica de cargos de responsabilidad que se observa en el conjunto de documentos (Benítez Claros, 1945: 336-337)[23]. A principios del año siguiente, en enero de 1610, Lope ingresará también a la de los Trinitarios[24], de todo lo cual tendremos varios testimo-

[23] Según se puede inferir del texto, los propios Esclavos no se ocupan de la organización de la fiesta, solo de la búsqueda de los patrocinios mensuales. Sánchez Romeralo (1989: 612n), sin ninguna prueba, suponía que Lope había colaborado en la elaboración de las ordenanzas. Por otra parte, en la propia poesía del Fénix encontraremos un testimonio que confirma aquellas actividades eucarísticas mensuales en el Caballero. En la villanesca «Caballero disfrazado», que se incluye en las *Rimas Sacras* (1614), se dice: «En el Caballero Gracia / os he visto cada mes / hacer más gracias que el Papa / y más perdones que el rey» (Vega Carpio, *Rimas sacras,* pág. 534).

[24] M. Fernández de Navarrete (1819: 479) y Sánchez Romeralo, (1989: 622), que son los dos únicos estudiosos del Fénix que han consultado directamente el libro de ingresos de la congregación, en el oratorio de la calle del Olivar; Sánchez Romeralo hace notar que el mismo día que Lope también ingresó el representante, y gran amigo suyo, Alonso Riquelme. Los primeros especialistas en abordar la relación de Lope con las congregaciones eucarísticas, aparte algún comentario breve de La Barrera, fueron A. Restori (1924) y R. Benítez Claros (1945), el primero basándose fundamentalmente en las cartas y la obra literaria del Fénix, y el segundo por medio de algunos documentos del archivo del Caballero de Gracia, en concreto las actas fundacionales de la corporación, que comienzan en el mes de noviembre de 1609. En tal archivo solamente se conservan las actas de los años 1609-1611, y después hay una laguna hasta 1654, de manera que la información sobre el Fénix se limita a

nios documentales y literarios, no siempre fáciles de adscribir con certeza a alguna de las dos congregaciones. Con ello, de cualquier manera, Lope se convirtió en uno de los más importantes ingenios vinculados a la devoción del Sacramento del altar, junto con su amigo cercano José de Valdivielso[25], a pesar de que en ambos institutos, acaso solo por el clima de indignación general, se habían unido una cantidad mucho mayor de ingenios[26].

tres de los veinticinco años que seguramente trabajó para la congregación, como comprobaremos más adelante.

25 Valdivielso también participó activamente en las cofradías, y de esa vinculación muy probablemente se deriva su *Romancero espiritual*, de 1612, así como un romance hecho para la octava de la congregación de Esclavos del convento de la Magdalena en 1623 (Martínez de Grimaldo, *Fundación y fiestas*, fols. 54-54v).

26 Multitud de caballeros de la villa se unieron a la iniciativa de Antonio de Robles y fray Alonso de la Purificación en el convento de la Trinidad, entre nobles, religiosos y también varios ilustres ingenios, aunque no todos tuvieron el mismo grado de vinculación con sus actividades. Cervantes ingresó el 17 de abril de 1609, y le siguieron ese mismo año Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (31 de mayo), Vicente Espinel (5 de julio), fr. H. Félix Paravicino (7 de septiembre); y los años siguientes, como se ha dicho, Lope (24 de enero de 1610), Miguel Silveira (10 de agosto de 1612) o Vicente Carducho (4 de junio de 1617); consta también el ingreso de Francisco de Quevedo, aunque sin fecha, acaso en agosto de 1610. Estos datos fueron primeramente recogidos, tras consulta del libro de ingresos de la congregación, por M. Fernández de Navarrete (1819: 479); y después copiados sin citar fuente por La Barrera (1890: 163). Posiblemente esta coincidencia de tantos ingenios en el libro de la cofradía de la Trinidad ha llevado a varios estudiosos, todavía en nuestros días, a considerar erróneamente a las dos congregaciones madrileñas como una especie de clubes sociales o incluso academias literarias. Pero toda su documentación y sus respectivas ordenaciones indican que, más allá de los equilibrios de poder civil y eclesiástico que podía haber detrás de ellas, sus objetivos eran

En su momento, Aureliano Fernández-Guerra (1872), tratando sobre la vida de Cervantes, dio a conocer varios datos de la congregación de Esclavos de la Trinidad, al parecer sin conocer el trabajo que había dedicado Fernández de Navarrete ni el antiguo de Martínez de Grimaldo, pues los datos que consigna no se encuentran en el volumen de *Fundación y fiestas*. Lamentablemente para nuestros objetivos, no señaló sus fuentes documentales, pero se puede creer que o se valió de alguna crónica que desconocemos, o más probablemente consultó el archivo de la propia congregación en la calle del Olivar, pues se refiere de forma constante, y llega incluso a citar literalmente, varias «actas» de acuerdos. En ese trabajo se refiere brevemente también a algunas participaciones del Fénix en la cofradía, que consignaremos aquí, a falta de otros documentos que las confirmen[27]. Según Fernández-

fundamentalmente religiosos, de fortalecimiento del culto eucarístico en varios niveles (Martínez de Grimaldo, *Fundación y fiestas*, fols. 4v-8r; Sánchez Romeralo, 1989: 625-628). Por otra parte, aunque algunas congregaciones y gremios de la época tuvieron también funciones asistenciales para sus miembros, no hay ningún indicio de ello en las dos de Esclavos del Sacramento madrileñas, como había supuesto Morel-Fatio (citado por Rennert y Castro, 1968: 189) para explicar la gran cantidad de ingenios que se incorporaron a las dos eucarísticas.

[27] El texto de Fernández-Guerra se reeditó en numerosas revistas durante las siguientes décadas. Recordemos que probablemente el archivo original de la congregación se ha perdido, de manera que las noticias del erudito serían ahora la única fuente de tales informaciones. Posteriormente, la mayor parte de las noticias de Fernández-Guerra, e incluso algunas ideas, fueron copiadas por fray Domingo de la Asunción (1917: 181-188), y de ahí a su vez por Astrana Marín (1948: VI, 320-326), de donde han sido ampliamente

Guerra, Lope fue asimismo parte importante del grupo ejecutivo del organismo, pues habría sido nombrado «consiliario» justo después de haber ingresado en enero de 1610, como vimos. El año siguiente, en junio de 1611, Lope habría participado en los festejos de la octava de la congregación, para la que se le encargó, junto al marqués de Alcañices, la escritura de los jeroglíficos para el octavario del Santísimo Sacramento. En este caso específico, sí podemos confirmar la información en la crónica de Martínez de Grimaldo (*Fundación y fiestas*, fol. 19v); sin embargo, según el cronista, no se conservan papeles ningunos de tal encargo al Fénix.

> Para la procesión del último día […] Y para mayor adorno, y que no solo sirviese lo devoto y rico sino también lo ingenioso, se pusieron sobre las colgaduras de la iglesia y de las calles misteriosos jeroglíficos en alabanza del Santísimo Sacramento, y cuidaron de ellos el excelentísimo señor marqués de Alcañices, y frey Lope Félix de Vega Carpio, fénix de la poesía y

reproducidos por la crítica cervantina. Domingo de la Asunción añadió algunos datos más cuya procedencia tampoco se aclara; en alguna ocasión parece citar literalmente documentos y actas de la congregación, pero por la mayor parte está claro que estas adiciones las toma de la obra de Martínez de Grimaldo, con algunos errores de interpretación. El dato más llamativo que incluye sobre Lope, de cuya autenticidad bien se puede dudar, es que en agosto de 1609 habría estado en una junta, al lado de Cervantes y Quevedo, en la que se tomó la decisión de compensar con oraciones y con el Sacramento descubierto las corridas de toros que se hacían para las fiestas de la congregación. Pero Asunción confunde un acuerdo de ese año, incluido en Martínez de Grimaldo (*Fundación y fiestas*, fol. 5v), en el que sencillamente se proponía llevar a cabo esos rituales en los días de toros de la villa, no de la organización; además, Lope no ingresó en ella hasta enero de 1610.

> dignamente laureado en la corte romana, si justamente aplaudido del orbe todo. Y no habiendo sido posible descubrir papel ninguno de aquel tiempo…

Sobre este mismo momento, La Barrera (en noticia que siguió Benítez Claros) había hecho notar que en las cartas del Fénix había datos de que hacia mayo o junio de 1611 Lope pidió al duque de Sessa unos adornos «para el altar que en su calle ponía en los festejos con que la congregación del Santísimo Sacramento, establecida en la vecina iglesia de Jesús, celebraba la Octava del Corpus» (La Barrera, 1890: 164); es decir, se trataba, según el biógrafo, de la congregación de los Esclavos de la Trinidad. Para esa conclusión, se basaba por su parte en dos papeles y una carta, de los cuales solo la última tiene la fecha precisa del 12 de junio de 1611, en que en efecto Lope pide a su protector tales adornos. No parece haber duda de que esos papeles, y otros dos no conocidos por La Barrera pero incluidos posteriormente en el *Epistolario*, se refieren al mismo momento de 1611, cuando el duque de Sessa tuvo que salir de la corte un tiempo, en que residió en Valladolid. Sin embargo, a lo señalado por La Barrera cabe añadir, por un lado, que en esa fecha Lope ya es parte, y muy importante, de la congregación del Caballero de Gracia, de manera que la petición al duque no se puede adscribir sin dudas a una cofradía o a la otra. Y por otra, que solamente uno de los papeles incluye una mención genérica a la fiesta de una *congregación*: para esa ocasión específica,

prosigue la carta, Lope solicita unos *paños*, que acaso puede ser la misma ocasión en que se le encargan los jeroglíficos en los Esclavos de la Trinidad o alguna de otro instituto; pero claramente indica que el resto de adornos se destinarán a un altar en su propia casa[28]:

> La fiesta, Señor Excelentísimo, de la Congregación, es el domingo; ahora un año faltaron los paños prometidos; este suplico a Vuestra Excelencia o ellos o otros no me falten, porque no quiero tener para todas mis cosas otro señor, y porque hago un altar enfrente de mi casilla, suplico también a Vuestra Excelencia que se me envíe la cruz verde y los candeleros[29].

[28] Como se ve, de la carta se infiere que participó en la fiesta equivalente del año anterior de 1610, pero no hay en el *Epistolario* noticias sobre esa presunta ocasión anterior. En la misma fecha del año de 1610 Lope ni siquiera estuvo en Madrid, sino en Toledo, ya que firma ahí varias cartas entre el 30 de abril y el 30 de junio, sin mención alguna a las congregaciones (Vega Carpio, *Epistolario*, vol. III, págs. 17-23).

[29] Papel de fines de mayo de 1611, núm. 30 (Vega Carpio, *Epistolario*, vol. III, pág. 33). Cito a continuación los fragmentos del resto de cartas que incluyen referencias a esta petición, dos todavía anteriores y dos posteriores a la celebración, del *Epistolario* (indico las fechas propuestas por Amezúa). Núm. 31, mayo de 1611: «Mucho me he consolado de la falta que pensaba hubiera en la encomienda de mi altar. Tengo para mí que, habiendo puesto Vuestra Excelencia cuidado en mi reputación, saldré con victoria bastantísima de los contrarios. Advierta Vuestra Excelencia, Señor, que habré menester dos doseles: el de casa bordado, y otro bueno del duque de Feria»; núm. 32, primeros de junio de 1611: «Olvidábaseme decir que los doseles, cruz y blandones me pueden hacer gran falta, por no poder yo buscarlos en otra parte; Vuestra Excelencia lo deje tan bien mandado a su mayordomo que conozca yo que Vuestra Excelencia lleva cuidado de mí»; núm. 33, carta fechada a 12 de junio de 1611: «La tal fiesta se hizo con tres altares únicos. Guarde Dios a Vuestra Excelencia que, ya que no se halló en ellos, se halló su dosel a vista de los reyes, y su cruz y candeleros verdes, con que yo tuve

Es decir, que se puede al menos dudar de que los paños, cruz y candeleros que pide a su protector hayan sido exactamente para una misma ocasión, ya que el Fénix distingue dos eventos, y además es al segundo, al del *altar*, al que se referirá en todos los papeles posteriores. Podría tratarse de una fiesta diferente o para alguna otra organización, tomando en cuenta que las congregaciones, como las dos que ahora nos ocupan, colocaban esos altares en sus propios templos y no en domicilios particulares[30]; o que Lope se haya esmerado en su altar en el marco de las celebraciones de Corpus de la Villa o de la procesión general, como sugirió en su momento Amezúa[31].

consuelo, y me parecía que no me faltaba algo de Vuestra Excelencia, y como dama ausente contemplaba sus prendas»; núm. 34, 17-18 de junio de 1611: «Bermúdez [Carvajal, camarero de Sessa] me envió blandones, cruz y candeleros con el dosel bordado. Saben que Vuestra Excelencia me hace merced; corra a su cuenta. Ya dije en la pasada que salí de mi altar, y en esta digo de nuevo que quedo al servicio de Vuestra Excelencia con doña Juana y Carlos» (Vega Carpio, *Epistolario*, vol. III, págs. 34-37). La Barrera desconocía la segunda y cuarta aquí transcritas, y cabe recordar asimismo que citó toda su información sobre las congregaciones a partir de Fernández de Navarrete, no de fuentes directas.

30 Llama poderosamente la atención, por otra parte, el hecho de que Lope consistentemente se refiere al altar en el marco de una presunta disputa o confrontación con *contrarios*. No encuentro ningún dato que explique tal actitud del Fénix.

31 En efecto, Amezúa (1935-1940: I, 451) relacionaba aquellas cartas con varias posibles celebraciones en la Villa, sin referirse a ninguna en particular, y aduciendo pasajes de otras cartas con peticiones similares a las traídas por La Barrera: «por diversión popular

Finalmente, según Fernández-Guerra, en el octavario de 1612 se le encargó al Fénix una «comedia a lo divino», de la que no tenemos más noticia[32]. Pero el mismo año de 1612 también ofrece alguna muestra de los versos del Fénix en relación con el culto sacramental y su expresión poética fuera de las actividades de las congregaciones. Concretamente, cerca del mes de marzo de aquel año nuestro poeta entrega

tiénense entonces las procesiones que frecuentemente recorren las calles y plazas de la villa para celebrar la festividad del *Corpus*, la canonización de un santo español, la fundación de un monasterio, el traslado de unas reliquias benditas, alguna festividad notable, como rogativa en caso de peste, sequía u otra calamidad pública […] Lope, profundamente español y sacerdote, gusta también de levantar su altar enfrente de *su casilla* llegado el caso, y para que resulte lucido y rico acude a la liberalidad constante de su señor». Hay en una de las cartas otra mención a la *congregación*, seguramente la misma de la fiesta, pero que aparece solo como parte final de un comentario burlesco de Lope, refiriéndose cómicamente a su propio papel de *predicador*, después de una breve sermón al duque de Sessa a propósito de la paciencia y de los motivos que lo han alejado de la corte: «Esto es muy de esta santa congregación: ríase Vuestra Excelencia de verme predicador», carta del 12 de junio (Vega Carpio, *Epistolario*, vol. III, pág. 35). Entrambasaguas (1946: 486, 489) también comentó brevemente esas menciones de altares, sin relacionarlas con ninguna congregación específica.

[32] De tal año, solamente consta la escritura de *El bastardo Mudarra*, que no se corresponde con el tipo de comedia referida y cuyo autógrafo señala la fecha del 27 de abril. Esta es la última noticia cierta que se tiene de la participación de Lope en la primera y más importante de las dos congregaciones, a tan solo tres años de su primer ingreso; pero cabe suponer, si son ciertas las noticias dadas por Fernández-Guerra, que su implicación fue mucho mayor y más extensa en el tiempo de lo que los documentos existentes indican. En la parte final de su trabajo, Sánchez Romeralo (1989) anticipaba la publicación de un trabajo con numerosos datos sobre Lope en esta congregación, cuyo título sería «Lope de Vega, esclavo del Santísimo Sacramento. Su segunda esclavitud»; desafortunadamente, parece que tal estudio jamás llegó a publicarse.

el poema preliminar «"¿Qué es esto", dijo el israelita viendo», para la segunda edición del *Memorial de algunos efetos que el Santísimo Sacramento de la Eucaristía causa en el alma*, de fray Alonso de Chinchilla, predicador de San Benito el Real de Valladolid[33].

El poema para el texto del sacerdote vallisoletano es antecedente más cercano de poesía sacramental, según los datos de que hoy disponemos, del primer gran proyecto de poesía religiosa del Fénix, las *Rimas Sacras*, que aparecen pocos años después, en 1614. En ese volumen, Lope incluirá el soneto preliminar de la obra de Chinchilla, como parte de una importante serie de sonetos del mismo tema, y también tres de las cinco composiciones que había presentado a la justa toledana de 1608 (ya sin la indicación de «Esclavo» en el nombre del autor)[34], pero sobre todo nuevos poemas alusi-

[33] Esta reedición apareció en la Imprenta Real; la primera edición del texto, probablemente también surgido al calor de las respuestas españolas al agravio inglés, había aparecido solo un año antes en la imprenta madrileña de Alonso Martín de Balboa, sin el soneto del Fénix. En todo caso, se trata de la primera de varias obras consagradas al Sacramento surgidas de la pluma de fray Alonso de Chinchilla entre 1611 y 1618, todas dedicadas al convento de Descalzas Franciscas de Madrid. No hay ninguna otra noticia sobre la relación del Fénix con Chinchilla, pero muy probablemente entraron en contacto en alguna congregación sacramental de Esclavos, madrileña o de fuera de la corte, pues con ese título precisamente se presenta Chinchilla en la portada y prologo de su última obra, las *Consideraciones… cerca de la frecuencia de la comunión*, en 1618.

[34] En el caso de las décimas a la iglesia de san Nicolás, la omisión en las *Rimas* debió ser originada por tratarse claramente de un poema de circunstancias, que no tiene sentido si no se conoce el contexto de la fiesta para el que fue escrito. En cuanto al romance

vos específicamente a su pertenencia a las congregaciones o dedicados al tema del Santísimo Sacramento, algunos de los cuales creo muy posiblemente escritos asimismo para las celebraciones de aquellas; en cualquier caso, las cuatro composiciones aparecidas anteriormente y recuperadas para este poemario entrarán en diálogo con las que al mismo sujeto se presentan aquí y con todas las iniciativas del autor que se pueden adscribir a su devoción sacramental y a su implicación personal en la respuesta a los agravios ingleses de estos años[35]. Como hizo notar A. Restori (1924), en las *Rimas* se refieren claramente a su condición de *indigno esclavo* cuatro poemas sobre el Sacramento: los romances «Hoy por esclavo

de San Juan Bautista, la razón más probable es que se trata de un poema burlesco, de acuerdo a lo propuesto en el cartel de la justa toledana, que no se corresponde con el proyecto del libro. A pesar de que algunos poemas incluyen algún juego que pretende ser también cómico (como los sonetos «Jaque de aquí con este santo Roque» y «Qué bien se echa de ver, divino Diego», Lope no incluyó ningún poema claramente burlesco en estas *Rimas*; tampoco incluyó ninguna otra composición dedicada al santo.

[35] El espacio limitado de estas páginas no permite hacer un comentario literario del conjunto de poemas aquí descrito. A manera de nota aclaratoria, cabe señalar que en Lope y en otros autores los poemas dedicados al Santísimo Sacramento pueden abarcar una gran multitud de temas, que en ocasiones se pueden combinar en un mismo poema: el dogma de la transubstanciación, en donde con frecuencia se le compara al maná, considerado en el cristianismo como una de las prefiguraciones del sacramento; la hostia como objeto, equiparada al sol o a los blancos de tiro, por ejemplo; o el sacramento del altar, en el que también encontraremos poemas dedicados a las custodias. En los versos del Fénix que iremos señalando, también habrá composiciones que se desarrollan alrededor del conceptismo de *esclavo*, y otras dedicadas a celebraciones religiosas específicas.

me escribo», la villanesca ya mencionada «Caballero disfrazado» (la única que hace referencia explícita a la congregación del Caballero de Gracia), «Corred, alma, al estafermo» y «Los esclavos de la tierra» (Vega Carpio, *Rimas sacras*, págs. 338, 530, 541, 551)[36]. A estos se pueden sumar otras composiciones del volumen dedicadas al Santísimo Sacramento, posiblemente también originadas en actividades de los Esclavos, como los cuatro sonetos «Sacó Moisés de Egipto al pueblo hebreo», «Todos te pintan encarnado y blanco», «Formando Batüel castillos de oro» y «Gertrudis, siendo Dios tan amoroso» (Vega Carpio, *Rimas sacras*, págs. 202, 246, 257, 258)[37].

[36] Por cierto, en la villanesca se encuentran otras líneas que pueden confirmar que Lope escribía versos para las actividades de la cofradía: «Allí vos cantan romances / puestos en sol, fa, mi re, / porque de tantos latines / alguna vez descanséis» (Vega Carpio, *Rimas sacras*, pág. 534).

[37] Es probable que al grupo de composiciones relacionadas con los Esclavos se pueda añadir alguna más de las incluidas en las *Rimas*. Como indica Martínez de Grimaldo, la congregación del convento de la Trinidad tuvo desde su inicio otras advocaciones que tuvieron una importancia casi equivalente a sus actividades dedicadas al Santísimo Sacramento: la Concepción Purísima de Nuestra Señora, el glorioso patriarca San José, y San Pablo Apóstol, «como más antiguo esclavo del Santísimo Sacramento», cuya fiesta de conversión, 25 de enero, abría anualmente las festividades organizadas por la cofradía. Así, para alguna de estas fiestas el Fénix probablemente escribió el soneto «Con presunción de bélico soldado», dedicado como indica su título «A la conversión de san Pablo»; o también el soneto «José, cómo podrá tener gobierno» (Vega Carpio, *Rimas sacras*, págs. 248, 261), aunque cabe recordar asimismo que la iglesia del Caballero de Gracia donde se hospedaba su co-

En algún momento de estos mismos años en los que Lope prepara y publica su poemario religioso debió de comenzar su actividad como organizador de las fiestas de Navidad para el Caballero de Gracia, que asimismo algunos estudiosos relacionan con su actividad como Esclavo del Santísimo Sacramento; fiestas en las que se encargaría de contratar e incluso de llevar a los músicos de la fiesta, y sobre todo de componer los villancicos que se cantarían en ella, como se recoge en algunas de las cartas de su *Epistolario*[38]*.* Sucede así con una carta en la que Lope comenta al duque de Sessa que está con la «ordinaria devoción, haciendo villancicos para el Caballero de Gracia […] El coche suplico a Vuestra Excelencia para la noche de Pascua, que tengo que llevar ocho músicos como ocho costales de carbón»[39]; y con

fradía de Esclavos estaba dedicada a san José, entre otros posibles motivos para la escritura del poema.

[38] Las alusiones a estas fiestas de Navidad en la correspondencia del Fénix fueron comentadas por Restori (1924: 144), Amezúa (1935-1940: I, 449-450), R. Benítez Claros (1945: 335-336), Entrambasaguas (1946: 491-492) y Sánchez Romeralo (1989: 617-620).

[39] Lope de Vega, *Epistolario*, vol. III, pág. 219, carta núm. 221. No parece haber duda de que esta carta y la inmediatamente siguiente en el *Epístolario*, núm. 222, se refieren a la misma ocasión (de hecho, es la segunda la que aclara que tanto los *villancicos* como los *músicos* son para la noche de Pascua en la iglesia del italiano): «Yo llevo esta noche la música y bailes de Riquelme al Caballero Gracia. Es lejos y hay lodo; si pudiese venir el coche a las diez solo para llevarlos y volverse a servir a Vuestra Excelencia» (Vega Carpio, *Epistolario*, vol. III, pág. 220). Restori, siguiendo a La Barrera, había situado esta carta en diciembre 1612, en su interés por de-

otras de diversos años, según los especialistas, en las que habitualmente Lope pedía prestado su coche al duque para poder llegar a la casa del Gratiis[40]. A pesar de las distintas opiniones sobre las fechas de estas cartas y papeles, parece ser en cualquier caso que todas se pueden situar a lo largo del segundo decenio del siglo y antes de mayo de 1619, fecha de la muerte de Jacobo de Gratiis; y también que con mucha probabilidad es en esa actividad para el Caballero donde se pueden haber originado varios de los villancicos

mostrar asimismo la autoría de Lope del auto sacramental anónimo de los *Esclavos del Sacramento*; Amezúa fue quien estableció el año de 1615, fecha seguida por Sánchez Romeralo. De todas formas, como en la mayoría de la correspondencia del Fénix, la datación precisa es difícil de establecer.

[40] Además del problema de las fechas, hay que mencionar que no se puede presuponer que el Fénix llevó a cabo siempre las mismas actividades para las fiestas que organizó o a las que asistió en casa del Caballero, como asumen los estudiosos. Solamente las dos cartas ya citadas hablan de *música* y *villancicos* para el Caballero de Gracia. La siguiente epístola comentada por Amezúa, Benítez Claros y Sánchez Romeralo es la que aparece editada con el número 273, fechada por Amezúa el 23 de diciembre de 1616, y que simplemente dice: «el coche podrá estar a la puerta de esta casilla, humilde alhaja para decir de Vuestra Excelencia, a las nueve de la noche mañana sábado, y servirá de barca hasta la orilla del Caballero, gracias a esta gente que tales días me saca de obligaciones de un hombre que, como tiene cien años, siempre pienso que el que viene me veré libre» (Vega Carpio, *Epistolario*, vol. III, pág. 269); mientras que en la última, núm. 357 con fecha tentativa de 23 de diciembre de 1617, se lee: «Ya, Señor, no quiero más aguinaldo que el coche para mañana para ir al Caballero de Gracia a mi fiesta». Es decir, realmente solo dos papeles se refieren a la escritura de versos para tal fiesta. Por otra parte, los estudiosos han notado el primero de estos papeles como prueba de la opinión negativa que Lope tenía del italiano en sus últimos años de vida, y que Sánchez Romeralo explica, creo que sin razón, por la asignación de cargos en la congregación de 1609.

que Lope incluirá en obras posteriores, a partir de los que primeramente publica en los *Pastores de Belén*, en 1612[41]. Cabe sin embargo señalar, contra la opinión de los eruditos mencionados, que aunque en todas las referencias citadas en el *Epistolario* sobre la fiesta aparece el nombre del Caballero de Gracia, en ninguna de ellas observamos mención alguna a la cofradía de los Esclavos. A ello se suman otras circunstancias que deberían en principio descartar esa labor como parte de la pertenencia del Fénix a la congregación, hasta no poder vincularla directamente con ella: en primer lugar, el hecho de que en las constituciones de estos Esclavos no se indica que

[41] Amezúa (1935-1940: II, 65) había dado por perdidos tales villancicos: «¡Cuántos y cuántos escribiría año tras año, practicando esta dulce y piadosa costumbre, perdidos, por desdicha, todos!». Hasta donde tengo noticia, es en los *Pastores* donde aparecen los primeros villancicos navideños en la obra del Fénix, lo cual concuerda con las fechas comprobables de su relación con el Caballero de Gracia. Por otra parte, hay en el teatro del Fénix una interesante alusión a esta escritura de villancicos navideños, primeramente notada por Amezúa (1935-1940: II, 65n). Se trata de una escena de *El hijo de los leones* en la que el rústico Faquín describe a la dama Fenisa a los habitantes del lugar: «Quiero que en breve sepáis / las cosas de nuesa aldea. / Primeramente hay un cura / con su poco de poeta, / gran hombre de villancicos / de esto de la Nochebuena, / que las tuviera mijores / si menos de esto supiera» (pág. 282). Aquí Lope seguramente se refiere, como señaló Amezúa (1935-1940: I, 45-46), a los resfriados que sufrió en una o varias ocasiones como consecuencia de la fiesta de Navidad, y a los que al menos se refiere en dos cartas: núm. 276, 31 de diciembre de 1616; y especialmente núm. 398, diciembre de 1618: «De la noche de Navidad me han resultado tales corrimientos que he estado, Señor, sin juicio; y aunque para este no era menester achaque, pudiérale tener con las muchas que he pasado, que como los antiguos contaban por lustros y Olimpiadas, nosotros por Navidades» (Vega Carpio, *Epistolario*, vol. IV, pág. 29); comentario de queja, como se ve, en consonancia con el que dedicó al propio Caballero.

la Navidad haya sido parte de su calendario regular de fiestas[42]; en segundo lugar, que la iglesia de San José albergaba otras muchas actividades y organizaciones, comenzando por las franciscanas descalzas de la Concepción, titulares de la parroquia; y finalmente, no hay que olvidar que el italiano fundó y mantuvo numerosos institutos religiosos en toda la villa, de manera tal que la de la Natividad pudo deberse a una fiesta asociada a alguna de aquellas otras, o sencillamente a la relación personal de Lope con el de Gracia y su iglesia de San José[43].

Según Sánchez Romeralo, no hay pruebas de que Lope haya continuado vinculado a las actividades de los Esclavos del Sacramento del Caballero de Gracia después de estas fechas, es decir, después de 1619, y ningún estudioso

[42] Únicamente se indica la celebración de N.S. de las Nieves en su día como advocación adicional de la congregación, pero no se dice nada específico de las Navidades. Como actividades ordinarias, se consignan las fiestas al Sacramento el primer domingo de cada mes, las fiestas de Carnestolendas y de los días «que hubiere de toros». Para el día de Corpus y su octava únicamente se señala la asignación de seis hermanos para una hora de oración y procurar música para la iglesia, «con lo demás que parecerá» a los nombrados (Sánchez Romeralo, 1989: 626).

[43] Según Restori (1924: 144), la frase sobre los *villancicos* de la primera de las cartas del Fénix no debe tomarse al pie de la letra, sino de forma irónica: lo que Lope realmente habría querido decir es que compuso muchas más piezas para aquellas fiestas. Pero tal comentario también está condicionado por la intención de Restori de atribuir el auto de *los dos Esclavos* a Lope. Por su parte, Dixon (1982: 403n), considera que con *villancicos* Lope se refiere a una «representación dramática, evidentemente», aunque sin aportar más elementos.

ha señalado apenas alusiones posteriores en la obra del Fénix, salvo un breve romance de los *Triunfos divinos* (1625) comentado por Restori y que veremos a continuación. En efecto, en el epistolario desaparecerán todas las noticias o menciones relacionadas con el Gratiis después de su muerte. Sin embargo, todavía es posible encontrar algunos datos más, breves pero significativos, que indicarían que las labores de Lope como Esclavo del Sacramento de Gracia se extendieron durante varios años más, seguramente el resto de su vida. Como ya señalaba Sánchez Romeralo, a la muerte del Caballero de Gracia su sucesor en la cofradía como Padre Mayor fue fray Simón de Rojas, como había dispuesto el propio fundador[44]; pero a la muerte de este, ocurrida cinco años después, en septiembre de 1624, el siguiente Padre Mayor fue precisamente Lope, como descubrió en su momento el biógrafo del noble italiano, F. J. García Rodrigo[45]; ello estaría también consignado en un documento posterior, de noviembre de 1631, en que se refrendaría su cargo como

[44] Este ilustre religioso también era parte de la cofradía de Esclavos de la Trinidad desde junio de 1609.

[45] García Rodrigo (1881: 190-191), donde se da como referencia un documento sobre el reinicio de las actividades de la cofradía en la iglesia de San José, de 4 de octubre de 1624, en el que el Fénix ya aparecería con tal título. Sobre el regreso de los Esclavos a su primera sede, de la que habrían salido temporalmente por desavenencias con las monjas concepcionistas reformadas, el documento que cita García Rodrigo es una concordia firmada ante el escribano Sebastián Hernández de Novoa, de 1 de octubre de 1624.

Padre Mayor para todo el año de 1632, junto con el del conde de Alba de Liste como protector[46]. Si estos datos son ciertos y el cargo tuvo carácter vitalicio, como había sucedido con el fundador y con fray Simón de Rojas, debemos suponer que Lope estuvo vinculado a la cofradía hasta su muerte en 1635, y siempre en un primer lugar de importancia, como lo estuvo desde los inicios de la organización, aunque no hay en su obra poética ningún testimonio posterior de ello[47].

Poco tiempo después de la muerte del Caballero, Lope participó en la justa que los agustinos recoletos organizaron como parte de los festejos por la inauguración de su nuevo templo y convento en el Prado madrileño, en los terrenos

[46] Esta información es recogida por G. Roscales (1989: 268), quien asegura haberla tomado de la *Historia de la Congregación del Caballero de Gracia* de 1752, obra manuscrita resguardada en el archivo del Caballero de Gracia, y que también Sánchez Romeralo indica haber consultado. Tanto el estudio de Roscales como el de J.M. Sanabria (2004), son biografías del Caballero de Gracia realizadas modernamente por la propia congregación y con base en el acceso directo a su archivo, pero no tienen un carácter científico sino panegírico y devocional, y en parte también literario, por lo que el análisis de los datos suele ser impreciso. En cualquier caso, parece ser verídico el documento citado de 1631, que concuerda en principio con la noticia de García Rodrigo.

[47] Esto sería otro elemento para descartar que la organización de la fiesta de navidad y sus villancicos estuvieran vinculadas a la congregación, ya que Lope continuó toda su vida vinculado a ésta pero, como se ha indicado, termina aquellas actividades con Gratiis sin lugar a dudas hacia 1619.

ahora ocupados por la Biblioteca Nacional[48]; en concreto, el día del traslado del Sacramento del altar, que se llevó a cabo el 27 de agosto de 1620, el Fénix colaboró con la *Oración* al certamen, el texto de presentación, fuera de la propia justa. Los versos de la silva, «Con cuán justa razón decir pudiera», que solo serán publicados póstumamente en *La vega del Parnaso* (1637)[49], se ocupan de diversos conceptos teológicos y de alabanza a la ocasión y a la orden, pero una parte de ellos recoge el conceptismo sacramental que vemos en otras de las composiciones del poeta de tema análogo, y sobre todo constituyen la única de sus composiciones dedicada

[48] El convento de Agustinos Recoletos había sido fundado hacia 1595 por donación de los terrenos de la zona Prado norte por parte de doña Eufrasia de Guzmán, princesa de Asculi, pero diversos problemas financieros y urbanísticos retrasaron la construcción del conjunto, concluido a mediados de 1620 (Díaz Moreno y Lopezosa Aparicio, 1999: 181-184, 188-189). En los años anteriores Lope ya tenía algún tipo de relación muy cercana con los religiosos, pues en una carta, fechada por Amezúa hacia abril o mayo de 1611, escribía al duque de Sessa para pedirle ciertos favores para ellos: «Yo haré esto que Vuestra Excelencia manda; pero le suplico, como a tan gran príncipe, me haga una merced, y a los padres agustinos recoletos un favor grandísimo, y es de hablar esta tarde al auditor del Nuncio sobre una sinrazón que les han hecho los frailes del paño, que se ha estendido a tenerlos prestos en su casa, digo al prior y a los más graves de su religión»; y algo parecido en una carta probablemente de finales de 1615: «Los recoletos, duque mi señor, lo pasan cada día peor: hoy prendió al difinidor, y está tan puesto en obedecer al padre Torné que por el deudo que tiene a don Rodrigo, que no le aplacarán los grandes ni los menores» (Vega Carpio, *Epistolario*, vol. III, págs. 32, 216).

[49] *La vega del Parnaso*, Madrid, Imprenta del Reino, 1637; como se sabe, el yerno de Lope, Luis de Usátegui, esposo de Feliciana, fue el responsable de la edición de este volumen.

a un traslado sacramental como acto de inauguración de un templo, práctica habitual en la época[50].

A mediados del tercer decenio del siglo, Lope publicará su poema más extenso dedicado al tema del Santísimo Sacramento, aunque con parámetros poéticos muy distintos de todo lo que ha hecho hasta entonces: los *Triunfos divinos*. Este texto aparecerá encabezando un volumen, que aparecerá en las librerías madrileñas en septiembre de 1625, en el que se incluyen también otros poemas sueltos de tema religioso, *rimas sacras* como las de la colección de 1614, así como el poema épico-religioso de *La virgen de la Almudena*[51]. No se ofrece en el impreso ningún dato sobre la escritura del poema principal del libro, aunque creo posible que también se trate de un poema originado en determinadas circunstancias

[50] La parte más extensa en que se ocupa del Sacramento ocurre en los vv. 94-103, donde Lope lo relaciona con la fertilidad que el convento llevará a la zona del Prado, una idea constante en el texto: «Todo se puebla ya, todo se allega / adonde está la dicha, / adonde el arca santa / fertiliza los campos, / que como pan de trigo fertilísimo, / conociendo de lejos / las columnas de miel, felices bienes / para que sea esta sagrada fábrica / la alta ciudad gloriosa / que vio Juan en hábito de esposa» (Vega Carpio, *Oración que frey Lope de Vega*, pág. 330). También a una procesión sacramental, pero de fiesta de Corpus, dedicará Lope una canción en el año de 1626, como veremos a continuación.

[51] *Triunfos divinos, con otras rimas sacras*, en Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1625; aprobación y privilegio de julio y agosto, respectivamente, tasa y erratas de septiembre. El volumen fue dedicado a la condesa de Olivares, y en algunos ejemplares el colofón indica que fue impreso por Pedro Tazo. Como se ve, Lope también aprovecha esta ocasión, sin menoscabo de sus razones de orden religioso y nacional, para congraciarse con el primer círculo del poder de la corte.

sociales y políticas del momento. En este extenso poema en tercetos encadenados, el Fénix representa el triunfo militar del Santísimo Sacramento a través de un desfile simbólico-alegórico: en los cinco libros del poema veremos a la Fama advirtiendo a las partes católicas del mundo del Triunfo del Pan Divino, y una larga sucesión de carros y naves triunfales de la Ley Natural, la Ley Divina, la Ley de Gracia, la Religión Sagrada, la Virginidad, la Cruz, y finalmente «el Pan del Cielo, donde triunfa el amor de Cristo Sacramentado», antes de un festejo de Felipe IV como defensor de la fe católica en el mundo. Algunos de ellos aparecerán con sus respectivos despojos, como desfile triunfal que es, en donde se presentarán los ángeles vencidos, los heresiarcas, los apóstatas (entre ellos, Erasmo), o los tiranos. Para explicar el contenido del poema y su tono beligerante cabe recordar, por una parte, el panorama político y religioso de Europa después de los sucesos de Bohemia y el Palatinado, así como la reanudación de la guerra en los Países Bajos después de la Tregua de los Doce Años, que en el mismo año de 1625 tendría uno de sus momentos más significativos y optimistas en la toma de Bredá[52]. Por otra, el reinicio de hostilidades con Inglaterra tras

[52] No he encontrado testimonios de Lope sobre el célebre suceso en las semanas inmediatamente posteriores a la toma final de la ciudad. Como se sabe, tanto la recuperación del Bajo Palatinado como la de Bredá tienen en común haber sido encabezadas por Ambrosio Spínola, a quien Lope dedicó algunas menciones en su obra y cartas, y sobre todo un largo texto encomiástico, el *Diálogo militar*, escrito probablemente hacia 1628 (de acuerdo con Rodríguez-

veinte años de paz, luego de la visita del príncipe Carlos en 1623 y las fallidas negociaciones de su matrimonio con la infanta María[53], todo lo cual situaba nuevamente a España en un proceso general que se percibía como una defensa de la fe católica frente a la amenaza de todas las confesiones protestantes. En los versos finales de los *Triunfos*, Lope se dirige a Felipe IV para animarlo en la defensa del catolicismo ante sus enemigos externos, en una arenga que deja entrever la sensación de un tiempo de inminentes guerras en diversos frentes:

Gallego, 2016: 398-403, pero en cualquier caso posterior a julio de 1626) y publicado igualmente en *La vega del Parnaso*, en donde entre otras cosas celebra la victoria ocurrida a mediados de 1625. De todas formas, Lope estuvo siempre muy atento a los devenires de la confrontación en los Países Bajos; en tiempos cercanos a la escritura de los *Triunfos*, cabe recordar como ejemplos las comedias *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (1622) y *El Brasil restituido* (1625), escritas inmediatamente después de pasados los acontecimientos que narran y en las que Lope enfatizaba además el sentido de confrontación religiosa contra los holandeses con la leyenda final *Loado sea el Santísimo Sacramento*, presente solo en los autógrafos de esas dos comedias del tercer decenio del siglo (Fichter, 1941: 86).

[53] Un amplio resumen del contexto internacional y desarrollo de esa visita, en el trabajo de Rafael Iglesias (2001). Sobre el enfrentamiento religioso con Inglaterra en los años de la paz, cabe también recordar un episodio significativo de la visita del príncipe Carlos. En la celebración de Corpus de 1623, 15 de junio, la corte organizó una procesión sacramental excepcionalmente fastuosa en la que participaron todas las órdenes de la villa, con el doble fin de impresionar y animar la conversión del príncipe inglés, como se recoge en las crónicas de la época (Gascón de Torquemada, *Gaceta*, págs. 160-163, y su versión respectiva en las *Noticias de Madrid*, págs. 63-65; y la relación de las fiestas de Corpus, en Simón Díaz, 1982: 213-214).

Defensa de la fe, columna fuerte,
sol cuarto, en cuarta esfera, cuarto Atlante,
Filipe digno de tan alta suerte,
saca la espada de la fe constante,
que ya te mira Babilonia fiera,
Jerusalén agora militante.
En tanto pues que tu rescate espera,
brame la envidia, venenosa Scila,
que la nave amenaza, el mar altera.
Tú, joven español, la espada afila
en la piedra de Cristo, y la arrogancia
de quien su sangre despreció aniquila.
De polo a polo mide la distancia,
pues eres sol, que a tu valor divino
hacer oposición es ignorancia.
Abre en cristales del Jordán camino,
y, nuevo Josué, la fe retrata,
por donde Carlos al Imperio vino.
El mar te llama, crece y se dilata,
y para que navegues te previene
márgenes de coral, campos de plata.
Tu fuerte brazo en Goliat estrene
la honda de David, pon a tus plantas
los enemigos que la Iglesia tiene.
Ya los dragones de la mar espantas,
porque serás con el bastón de Cristo
divino Alcides de cabezas tantas.
Su ardiente rayo, tu valor previsto,
ya parece que pone por trofeo:
«perdono humildes, bárbaros resisto».
Ármese el mundo contra España en vano,
que el mar que sabe, cuando Dios lo ordena,
tener la rienda a Faraón tirano,
reyes y naves cubrirá de arena[54].

[54] Justo después de los versos finales, Lope incluyó la siguiente leyenda: «Loado, ensalzado y glorificado sea el Santísimo Sacramento, triunfante y vitorioso de los enemigos de la fe, por el católico monarca de las Españas Filipe IIII. En triunfo augusto y exaltación admirable. Año de su divina institución 1593». A falta de otros ele-

(Vega Carpio, *Triunfos divinos*, fols. 43-43v)

En este conjunto de alusiones, considero que el principal objetivo, aunque posiblemente no el único, es advertir sobre la amenaza inglesa, que se materializará dos meses después de la publicación del volumen en el ataque de Cádiz de noviembre de 1625[55]; significativamente, observamos que el Fénix concibe entonces el inminente enfrentamiento militar con los ingleses desde una perspectiva fundamentalmente religiosa, y que en tal contexto presenta el Santísimo Sacra-

mentos, solamente podemos relacionar esa referencia temporal con la institución de la fiesta de las Cuarenta Horas señalada antes (considerando que Lope podría haber tomado el año de 1593 como el inicio de tal medida, ocurrida en realidad a finales de noviembre de 1592); es decir que, en el proceso de escritura del poema de celebración eucarística y al lado de las motivaciones señaladas, Lope habría recordado asimismo uno de los cambios rituales y litúrgicos más importantes del culto sacramental de su época.

55 Principalmente me llama la atención la frase *los dragones de la mar* y el resto de menciones de una inminente batalla naval; además, no hay que olvidar que, recién ocurrida la toma de Bredá, no tendría del todo sentido enfatizar el carácter de prevención ante una amenaza seria, si se tratara de la campaña flamenca. Se pueden recordar los versos del *Diálogo militar* en donde Lope habla de la victoria en tierra holandesa y el conjunto de amenazas protestantes: «¡Oh, Virgilio, si vivieras / para escribir la vitoria / que le ha de dar fama eterna / con el sitio de Bredá; / la constancia y fortaleza / con que, ganando su plaza, / su ilustrísima cabeza / ciñe obsidional corona / de muros dorados hecha! / Allí, admirándose Francia, / temblaron Ingalaterra / y las islas cuyo mar / estremeció sus riberas» (Vega Carpio, *Diálogo militar*, págs. 335-336). Por otra parte, me parece posible interpretar el verso *por donde Carlos al Imperio vino* como una referencia al conflicto que enfrentaba el emperador Fernando II con distintas fuerzas protestantes a partir de los sucesos de Bohemia y el Palatinado, y que en 1625 había llevado a la creación del ejército imperial de Wallenstein.

mento como el primer y más importante símbolo de la confrontación, en lo que estaría la principal razón de ser del texto en su conjunto. Para llevar a cabo esa asociación no hay motivos específicos en el contexto de 1623-1625, salvo el hecho de que el mayor conflicto religioso internacional de los años anteriores a cuenta del Santísimo Sacramento había sido con la Inglaterra jacobea; en ello debemos ver la principal motivación de que Lope reproduzca en ese momento las mismas ideas que habían estado en los escándalos y la reacción colectiva de los presuntos agravios de 1608, que dieron lugar entre otras cosas a las congregaciones eucarísticas madrileñas, y a varias acciones y textos del poeta a lo largo del segundo decenio del siglo.

Por otra parte, vale tener en cuenta también otro acontecimiento de orden doméstico ocurrido en los mismos años: un episodio más de injurias contra el Sacramento del altar, como las presuntamente cometidas en Inglaterra hacía casi veinte años, pero que en esta ocasión tendrá la circunstancia añadida de haberse llevado a cabo en suelo español, y en la corte misma. Como lo recoge la *Gaceta* de Gascón de Torquemada[56], en julio de 1624 un ataque en la iglesia de San Felipe de Madrid volvió a conmocionar a la villa y al reino:

[56] Según indica el editor de Gascón de Torquemada (*Gaceta*, pág. 8) (quien lo publicó a partir de un manuscrito de la colección privada de Conrado García de la Pedrosa), el texto de la *Gaceta* es el mismo que parcialmente había editado A. González Palencia como las anónimas *Noticias de Madrid, 1621-1627* (1942), cuyo manuscrito

> A los 5 sucedió en la iglesia de San Felipe de esta corte un caso bien atroz. Y fue que, estando diciendo misa en el altar de Santa Lucía, habiendo ya el sacerdote consagrado la hostia y elevado el Corpus, antes de consagrar la sangre se llegó un hereje al altar y tomó la hostia consagrada, y haciéndola pedazos la echó en el suelo, y luego tomó el cáliz y le arrojó, y dio tan gran golpe que le abolló. Maniatáronle luego los que allí se hallaron y le subieron a una celda, y se dio luego aviso a Su Majestad y al Inquisidor General, el cual se entregó luego de él. Las partículas cogieron y rayeron el suelo, y las consumió el sacerdote, y sacaron otro cáliz y prosiguió su misa. (Gascón de Torquemada, *Gaceta*, pág. 197; *Noticias de Madrid*, pág. 98)

Además, para mayor escándalo de la corte, el mismo día de esta vejación se llevó a cabo una segunda en otro templo madrileño; aunque aquí matizada por el hecho de que se reconoció entonces como un loco al atacante, la coincidencia de los hechos tuvo una enorme repercusión en la sociedad española:

> El mesmo día que sucedió el caso del hereje en San Felipe, a la mesma hora sucedió en Santa Bárbara que un loco (estándose diciendo una misa rezada), llegó y arrebató al sacerdote el Santísimo Sacramento

se encuentra en la Biblioteca Nacional de España. Sin embargo, a pesar de que se remontan claramente al mismo original, hay numerosas variantes entre ambos textos que parecen indicar que no tienen relación directa. El texto de Gascón de Torquemada, que se ocupa de un margen mucho más amplio de tiempo, fue continuado por su hijo Jerónimo Gascón a partir de enero de 1637 (Gascón de Torquemada, *Gaceta*, pág. 400).

> de las manos, al tiempo que le iba a alzar; y como sucedieron entrambas cosas en un día, estaba la corte atemorizada. Probósele ser loco, pero sin embargo le dieron cárcel perpetua; no hubo comedias en ocho días, ni mujeres públicas; diéronse muchas limosnas, y todos los conventos hicieron grandes demostraciones de sentimiento, tuvieron disciplinas, ayunos de pan y agua, procesiones con el Santísimo Sacramento, cubiertos los altares de luto, y los frailes y monjas, demás de tener aquellos días mucha clausura, se abstuvieron de comunicarse y hablarse unos con otros. Caso digno de perpetuas lágrimas[57].
> (Gascón de Torquemada, *Gaceta*, págs. 198-199; *Noticias de Madrid*, pág. 100)

Estas vejaciones dieron origen a una reacción, al menos en la corte, mucho más visible públicamente que la de los agravios de 1608 en la lejana Inglaterra. Inmediatamente después del suceso se llevó a cabo el auto de fe contra el hereje de San Felipe, el día 14[58], y varias procesiones con el Santísimo Sacramento, incluida una procesión general y otra en el templo profanado a la que asistió el rey, como continua informando

[57] El cronista registra pocos años antes otro ataque al Sacramento durante una misa, sucedido en septiembre de 1621 dentro de la cárcel de la corte, pero al parecer con una repercusión pública menor que los dos posteriores; en cualquier caso, el atacante fue ejecutado en un auto de fe en enero de 1624, al igual que el de San Felipe pocos meses después (Gascón de Torquemada, *Gaceta*, pág. 189; *Noticias de Madrid*, pág. 88; y relación del auto, Simón Díaz, 1982: 286-290).

[58] La relación del auto de fe, en Simón Díaz (1982: 291-292).

Gascón de Torquemada[59]. Sin embargo, la mayor acción en desagravio del Sacramento fue una fiesta en el Palacio Real, organizada por iniciativa del rey, cuya descripción tenemos también en la *Gaceta*:

> A los 21, en reverencia del Santísimo Sacramento, hicieron los reyes en los corredores de su palacio la mayor fiesta que los nacidos han visto ni verán, disponiéndola de esta forma: habiendo adornado todos los corredores altos de los dos patios, en el de la reyna estuvo su altar, que en riqueza de diamantes y forma de él se llevó el nombre […] El altar del señor cardenal infante estaba enfrente, a cuyo adorno asistieron los padres de la Compañía de Jesús, que se puede bien creer cuán lindo y curioso estaría. La escalera principal se cerró, haciendo un tablado en ella, y un altar a cuatro haces que se andaba alrededor, habiendo traído de San Lorenzo el Real todas las reliquias necesarias y frontales para su adorno; y en medio un San Pedro de bulto, teniendo una columna, y encima la Fe, que fue una figura que llaman Mecina […] En los corredores del patio del rey nuestro señor estaba otro altar de la señora infanta doña María, a cuyo adorno asistieron los Clérigos Menores, fue cosa superior. En

[59] Además de lo dicho, hubo una solemnidad el día doce de julio, de la que se conserva el sermón de fray Francisco Boyl *Al venerabilísimo y santísimo Sacramento del altar… a su piadosa solenidad que se celebró en esta corte del rey N. S. viernes doce de julio del año mil seiscientos veinte y cuatro, octavo día en el que se cometió la sacrílega apostasía de arrojarle y pisarle un hereje en la iglesia de s. Filipe, convento de padres agustinos, caso en que se estremó el sentimiento cristiano de los fieles de este reino*, Madrid, por Luis Sánchez, 1624. Como se observa en los preliminares del impreso, para más testimonio del impacto que causó el ataque en san Felipe, los mercedarios se dieron una gran prisa en publicar el sermón, pues Boyl firma la dedicatoria el siguiente día 14 y recibe la aprobación el 15, solo tres días después de la solemnidad.

> frente estaba el altar que propiamente llamaban del rey, con sola una custodia grande de oro y piedras de ágatas, que el duque de Osuna envió al rey nuestro señor don Felipe Tercero, de Nápoles; y encima pusieron aquellas grandes reliquias de nuestra redempción, que están en la flor de lis, que son un pedazo grande del *lignum crucis*, con un Cristo de lo propio que hizo san Jerónimo, y un clavo con los que fue enclavado nuestro redemptor Jesucristo, y espinas de su corona, con que pasmaba toda la corte en verlo. (Gastón de Torquemada, *Gaceta,* pág. 198; *Noticias de Madrid*, pág. 99)

Así pues, estos episodios y las fastuosas respuestas inmediatas –que el Fénix recordará asimismo en poemas posteriores– debieron originar o condicionar de alguna manera la escritura de los *Triunfos divinos*, acaso en conjunción con otras circunstancias, señaladamente el rompimiento de relaciones con Inglaterra, en el ámbito político internacional, o incluso el aniversario del culto eucarístico de las Cuarenta Horas. En el resto del volumen ya no se incluirán tantos poemas sueltos dedicados al sacramento, como había ocurrido con las *Rimas* de 1614, pero al menos una composición llamó la atención de A. Restori (1924) como ejemplo tardío de la relación de Lope con la cofradía del Caballero de Gracia: el romance de «La vida de Cristo N.S. por los templos y edificios de Madrid»; en ese poema, en efecto, se hace una mención de la iglesia del Gratiis, pero en el contexto de una extensa enumeración de todas las iglesias de la corte y, como sucede en otros casos, sin referencia alguna a la cofradía en particu-

lar, de manera que debemos descartarlo del todo como parte de las actividades del Fénix en tanto que Esclavo[60]. En cambio, se debe incluir en el corpus de poesía eucarística de Lope el soneto «Cuando en mis manos, Rey eterno, os miro», que se refiere a la actividad de Lope como oficiante de misa (en tanto que sacerdote), a través de la acción específica de la consagración de la hostia[61]; y especialmente el soneto «Al atrevimiento de un apóstata», «Al sol en cuyos rayos se desvela», cuyo tema específico, la vejación del Santísimo Sacramento del altar, parece más claramente inspirado por los sucesos de las iglesias madrileñas de 1624 (Vega Carpio, *Triunfos divinos*, fols. 45, 65).

Si es correcta la hipótesis apuntada sobre la génesis del poema de los *Triunfos divinos* y alguna otra de las composiciones del volumen, y sobre las alusiones directas o parciales a la inminente confrontación con Inglaterra, ese no tan oculto sentimiento contra el inglés no solamente sería una duplicación de las ideas difundidas por la corte desde 1608, sino que también constituirían una línea de continuidad entre el libro de 1625 y la *Corona trágica* (1627), «Vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda», aspecto que no ha sido notado por los especialistas del Fénix, hasta don-

60 Dice el romance: «Por Santa Cruz en efeto / hasta la Pasión le llevan, / al caballero de Gracia / que llevó su espada a cuestas», (Vega Carpio, *Triunfos divinos*, fol. 100).

61 Este soneto en su calidad de poesía sacramental fue notado por Dixon (1982: 403n).

de tengo noticia[62]. En ese sentido, el tema escogido para el poema alcanzaría varios objetivos: no solo sería una manera de seguir cultivando la espléndida relación que Lope tenía, desde hacía ya varios años, con el papa Urbano VIII, particular defensor de la malograda reina escocesa, sino que también entraría en especial consonancia con los nuevos tiempos políticos que se vivían en el trato hacia Inglaterra después de 1623, con el acento especial que Lope puso en el aspecto religioso. En el propio texto de la *Corona trágica*, Lope dedica algunas octavas del libro II a recordar aquella larga serie de circunstancias, proyectadas en los *Triunfos divinos*, que en pocos años modificaron radicalmente las relaciones hispano-inglesas y que tan honda huella parecen haber dejado en el Fénix: la visita del príncipe Carlos y el Corpus de 1623, los ataques en las dos iglesias madrileñas en 1624, y la llegada de Francesco Barberino en 1626, que se comentará a continuación. Es en el elogio de los reyes españoles como defensores de la fe católica:

> ¿Qué le costó de Flandes al Segundo
> no conceder la libertad injusta?,
> que antes de darla aventurara el mundo,
> católico valor, grandeza augusta.
> Por el Tercero santo el mar profundo
> al África pasó, sentencia justa,

[62] *Corona trágica*, en Madrid, por la viuda de Luis Sánchez, 1627; aprobaciones y privilegio del mes de agosto, tasa y erratas de septiembre.

despreciando sus bárbaros tesoros,
las últimas reliquias de los moros.

Filipe Cuarto, el Magno, con el celo
de católico príncipe, aquel día
que celebra la fe del pan del cielo
el triunfo a la divina Eucaristía,
mostró tanta piedad al blanco velo,
presente la británica herejía,
que si heredado ya no le tuviera
el nombre de católico le diera;

que por la exaltación del pan divino,
que dos veces pensó bárbaramente
ofender el hereje desatino,
orna verde laurel su hermosa frente.
Purpúreo el claro joven Barberino,
del verdadero sol Faetón prudente,
fïel testigo os diga el santo celo
con que Filipe exalta el pan del cielo.
(Vega Carpio, *Corona trágica*, fol. 20v)[63]

A la causa señalada contribuiría, además del recuento de la vida reina escocesa, la mayoría de los poemas sueltos incluidos en el volumen, entre los cuales destacan composiciones, aunque de circunstancia, dedicados a la afirmación o celebración del Santísimo Sacramento, que tanto permeó la percepción de los españoles acerca de los protestantes, sobre todo ingleses. El más notable de ellos es la canción «Sus-

[63] Después de este pasaje, Lope dedica otros dos fragmentos de la *Corona trágica* al tema eucarístico: la descripción de un cáliz con una hostia en el altar celestial, y alabanza de Carlos V, que preceden al recuerdo de la Jornada de Inglaterra (III, III-IV); y especialmente la escena de la comunión que María Estuardo se da a sí misma poco antes de su ejecución (V, LXXVI-LXXXIII).

tancias soberanas, con quien tiene», que Lope escribió «En la acción de llevar el Santísimo Sacramento el Il. y Rev. señor el cardenal don Francisco Barberino, legado *a latere* de Urbano VIII», ocurrida en la octava de Corpus del año anterior de 1626[64]. Aunque el poema se ocupa fundamentalmente de describir la escena y de alabar al célebre cardenal, también dedica amplios fragmentos al conceptismo eucarístico y es por lo tanto otra de las más importantes composiciones de Lope dedicadas al tema; además, forma parte del conjunto más amplio de poemas sueltos incluidos en la *Corona trágica* dedicados al Papa y sus altos representantes, en esos años muy activos en la corte madrileña[65]. Acaso la misma participación de Francesco Barberino en la procesión obedeció no sólo una demostración de grandes honores públicos por parte

[64] Además de los estudios modernos dedicados a varios aspectos de la estancia de Barberino en la corte (que se desarrolló entre marzo y agosto de aquel año), se pueden consultar las noticias de sus actividades en Gascón de Torquemada (*Gaceta*, págs. 234-250), *Noticias de Madrid* (págs. 133-146) y Simón Díaz (1982: 335-361).

[65] Lope dedica al Papa y a sus distintos representantes buena parte de los poemas del libro. Incluye inicialmente el poema latino que el joven Maffeo Barberini había escrito con motivo de la ejecución de la reina María en 1587, y su propia traducción en soneto, y después los poemas: «Abre tus puertas, coronada Villa», «En la entrada del ilustrísimo… cardenal don Francesco Barberino»; «Aquí la majestad del sol romano», «A un retrato de Su Santidad en una medalla de oro», regalo que el Fénix recibió del Papa, como se indica en la carta le escribe en agradecimiento (Vega Carpio, *Epistolario*, vol. IV, pág. 99); «Tres veces encendió la luz febea», «A monseñor Juan Bautista Ciampoli, secretario de Su Santidad»; «Sucede escura sombra al sol ausente», «A monseñor Juan Jácome Pancirolo, partiéndose a Roma».

de la corona española, sino a algún interés particular de la legación romana, pues en estos mismos años los nuncios apostólicos se mostraron muy interesados en apoyar el culto del Sacramento, como hicieron notoriamente con la cofradía de Esclavos del convento de la Trinidad, entonces ya trasladados a la iglesia de la Magdalena[66]. En cualquier caso, como he sugerido, este poema podría asimismo haber contribuido a la denuncia contra los *herejes* ingleses expresada en la composición principal del volumen, como también otros de sus poemas sueltos relacionados con el Santísimo Sacramento del altar: el soneto «Esta, príncipe excelso, cifra hermosa», «A una custodia de piedras preciosas que hizo fabricar en Italia el ilustrísimo señor Cardenal Zapata», y naturalmente el soneto «Atreviose el inglés, de engaño armado», «A la venida de los ingleses a Cádiz», ocurrida en 1625 (Vega Carpio, *Corona trágica*, fols. 122v, 119).

Después de este momento en que Lope se expresa con mucha vehemencia en defensa del Sacramento, en los

[66] Aunque la relación directa de las legaciones papales con la congregación de Esclavos de la Magdalena había iniciado desde tiempos de Gregorio XV (el nuncio Alessandro de Sangro fue protector de la cofradía el año de 1622), los representantes de Urbano VIII se distinguieron claramente en esta labor al inicio de su papado, siendo protectores de la corporación los años de 1624 (el nuncio Inocencio Máximo), y 1625-1626 (el nuncio Giulio Sachetti) (Martínez de Grimaldo, *Fundación*, fols. 243v-244). Por otra parte, como indica Martínez de Grimaldo, el mismo año de 1626, poco tiempo después de la célebre procesión, el cardenal Barberino asistió a la octava de los Esclavos de la Magdalena, ocasión del romance de Valdivielso «Legado *a latere* vino» recogido en el volumen.

Triunfos y en la *Corona trágica*, no volverá a aparecer el tema eucarístico en el resto de su poesía durante los últimos años de su vida, al menos en las formas en que hemos visto hasta ahora: poemas específicamente dedicados al motivo o poemas circunstanciales, como los escritos a cuenta de certámenes o procesiones; esto, a pesar de que podemos tener la certeza de que siguió al frente de la congregación de Esclavos en el Caballero de Gracia hasta su muerte. Sin embargo, todavía encontraremos una muestra más de versos de tema sacramental en una composición tardía, que será también muy elocuente sobre la actitud que consistentemente mostró Lope ante agravios ciertos o supuestos por parte de otras confesiones desde su activismo como Esclavo iniciado en 1609. El poema «Sentimientos a los agravios de Cristo nuestro bien por la nación hebrea», publicado también póstumamente en *La vega del Parnaso* (1637), fue escrito con motivo de otro escándalo que sacudió a la sociedad española del XVII: las vejaciones que presuntamente llevó a cabo un grupo de judíos portugueses contra un crucifijo en una casa madrileña, ocurridas en 1630 pero juzgadas con un gran auto de fe en 1632. Ante este suceso hubo una reacción mucho más amplia que las surgidas en 1608 o 1624, que incluyó no solamente el proceso y condena a los acusados, sino una extensa producción de textos propagandísticos, celebraciones religiosas, justas y composiciones poéticas; se trató, sin duda, de uno de los más álgidos episodios de persecución reli-

giosa y antisemitismo de la España del XVII[67]. A diferencia de muchísimas otras obras surgidas al calor del momento, el extenso texto de Lope establece, en unos versos del inicio y principalmente en una larga tirada del final, una relación directa entre aquel agravio al crucifijo con otros que se habrían llevado a cabo antes en contra del Sacramento; con toda seguridad, es una referencia a los que habían tenido lugar en los templos madrileños en 1624. Es el único de los textos del Fénix dedicados a este acontecimiento en que se establecerá tal vinculación[68]:

> Intrépida, la fiera apostasía
> dos veces profanó, de dos tiranos
> con sacrílegas manos,
> la santa Eucaristía,
> y agora un israelita, siempre ingrato,
> renueva la coluna en su retrato.
>
> Del pan divino en que el Señor asiste,
> en quien verse los ángeles desean,
> felices los que vean
> —que en tanto bien consiste

[67] Además de las páginas que en su momento dedicó al episodio Caro Baroja, se puede consultar el estudio exhaustivo más reciente de Pulido Serrano (2001). Como indica este especialista (Pulido Serrano, 2001: 132-137), la parte central del escándalo, la supuesta vejación a un crucifijo, se sustentó en la declaración de un niño de seis años miembro de una de las familias procesadas.

[68] Lope escribió sobre el suceso varios otros poemas, recogidos en el Códice Daza, como hizo notar J. M. Rozas (1990). No se sabe en qué circunstancias escribió el Fénix estos «Sentimientos», si para alguna solemnidad específica o solo como poema personal; no parece tratarse de una introducción a justa, como la que había escrito para el nuevo convento de Recoletos de 1620.

cuanto en la tierra la esperanza anima—
la esencia clara que se adora enima.

Un hombre vil osó, con dura mano,
romper feroz las cándidas especies:
¿qué mucho que desprecies,
sacrílego tirano,
la efigie de ese pan, de ese cordero,
que tu ascendencia despreció primero?

No fue atrevida la soberbia estrella
que vio del cielo la primera aurora
—aunque quiso, traidora,
mirándose tan bella,
igual al sol, a quien el ser debía,
ingrata dividir la monarquía—

como quien pudo, temerario y ciego,
poner la mano en la real cortina
de la esencia divina,
en cuyo sacro fuego
arde el cherub y el serafín se enciende,
que absorto mira y elevado entiende. […]

Y así, desde la Iglesia militante
este fiero Luzbel sacramentario
cayó por temerario,
y armado de diamante
en el muro, del ángel simulacro,
firme resplandeció Felipe sacro.

España, y cuanto cerca el mar de oriente
y corona de perlas el ocaso,
atenta al nuevo caso
le aplaude alegremente,
después del apostólico romano,
por general y capitán cristiano. […]

¡Ay, soberano pan, dulce sustento,
trigo de lirios cárdenos cercado,
cordero enamorado,
sacrificio incrüento!,
¿qué mucho, si allí os rompe un hombre ingrato,
que otro desprecie aquí vuestro retrato?
(Vega Carpio, *Sentimientos a los agravios*, págs. 383-386, vv. 499-564)[69]

Además de ser la más larga y compleja producción del Fénix derivada de aquellos hechos, probablemente es también la última incursión de la poesía del Fénix en la alabanza o defensa del Santísimo Sacramento. Así, hemos podido definir en este breve recorrido un amplio corpus de textos y algunos rasgos específicos de la utilización del tema eucarístico en la obra poética de nuestro autor. A pesar de que hay algunos antecedentes en su obra dramática y poética, Lope aborda con más frecuencia el tema eucarístico a partir de 1608, por su mayor inclinación personal a los temas religiosos en su etapa de madurez, sí, pero también como parte de una reacción social frente a las noticias de distintos ataques protestantes al dogma, la liturgia y los propios creyentes de la Iglesia católica; proceso de confrontación religiosa continuo desde las décadas finales del XVI que sin embargo llega a uno de sus momentos más críticos en aquel año de 1608 con

[69] Como se puede observar, se crea cierta confusión por el hecho de que Lope comienza hablando de dos sucesos (*la fiera apostasía / dos veces profanó, / de dos tiranas manos*), y termina refiriéndose solamente a un *Luzbel sacramentario*, pero en cualquier caso parece claro el recuerdo de los sucesos de 1624.

las supuestas vejaciones inglesas al Sacramento que dieron origen a las dos conocidas cofradías madrileñas. De la vinculación de Lope con aquellas iniciativas debió surgir buena parte de su primera gran etapa de poesía religiosa, tanto la dedicada al Santísimo Sacramento como a otros temas también impulsados por las fiestas o las cofradías eucarísticas; actitud que probablemente se habría limitado a esa segunda década del siglo si no hubiera sido reforzada después por otros graves acontecimientos de la corte y del ámbito internacional, al menos en las dos ocasiones estudiadas de 1624-1627 y 1632. En resumen, se trató de un amplio periodo de más de veinticinco años en que el Fénix ocupó su pluma en defensa del Sacramento, y que se plasmó no solo en un significativo corpus de poemas del autor, sino también en su teatro, como sucedió, aunque en mucha menor medida, en la obra de otros ingenios.

OBRAS CITADAS

AMEZÚA, Agustín G. de, *Lope de Vega en sus cartas*. *Introducción al epistolario de Lope de Vega Carpio*, 2 vols., Madrid, Real Academia Española, 1935-1940.

ASUNCIÓN, fray Domingo de la, *Cervantes en la orden Trinitaria*, Madrid, Administración de «El santo Trisagio», 1917.

ASTRANA MARÍN, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, 7 vols., Madrid, Instituto Editorial Reus, 1948-1958.

BARRERA, Cayetano A. de la, *Nueva biografía* (Lope de Vega, *Obras publicadas por la Real Academia Española*, vol. I), Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890.

BENÍTEZ CLAROS, Rafael, «Lope de Vega y la congregación de esclavos del Caballero de Gracia», *Revista de Bibliografía Nacional*, 6, 1945, págs. 333-338.

CARMONA MORENO, Félix, «Cuarenta horas: culto eucarístico con siglos de tradición», en *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía. Actas del simposium*, coord. de Fco. Javier Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo del Escorial, Instituto Escurialente de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2003, vol. II, págs. 633-652.

CASTRO, Américo, «Datos para la vida de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, 5, 1918, págs. 398-403.

CONCEPCIÓN, San Juan Bautista de, *Obras completas*, IV, ed. de Juan Pujana, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.

DÍAZ MORENO, Félix y Concepción LOPEZOSA APARICIO, «Nuevas aportaciones sobre el desaparecido convento de Agustinos Recoletos de Madrid», *Anales de Historia del Arte*, 9, 1999, págs. 181-206.

DIXON, Victor, «Otra comedia "desconocida" de Lope de Vega: *El caballero del Sacramento*», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. de Eugenio de Bustos, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, vol. I, págs. 393-403.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Vivir y crear de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1946.

—, *Lope de Vega en las justas toledanas de 1605 y 1608*, Madrid, s.l., 1969.

FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano, «Cervantes, esclavo del Santísimo Sacramento», *La Ilustración Española y Americana*, 16, 16, 24 de abril de 1872, págs. 251, 254.

FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Real Academia Española, 1819.

FICHTER, William L., «New Aids for Dating the Undated Autographs of Lope de Vega's Plays», *Hispanic Review*, 9, 1941, págs. 70-90.

GARCÍA, Alonso, *Al Santísimo Sacramento, en su fiesta. Justa poética que Lope de Vega Carpio y otros insignes poetas de la ciudad de Toledo y fuera de él tuvieron en la Parroquial de San Nicolás de la dicha ciudad, a veinte y cinco de junio de 1608 años*, Toledo, por Pedro Rodríguez, 1609; edición facsímil, Valencia, Tipografía Moderna, 1951.

GARCÍA RODRIGO, Francisco Javier, *El Caballero de Gracia: historia imparcial y vindicación crítica de este venerable y ejemplar sacerdote*, Madrid, Imprenta de Alejandro Gómez Fuentenebro, 1881 (2ª edición).

GASCÓN DE TORQUEMADA, Jerónimo, *Gaceta y nuevas de la corte de España*, ed. Alfonso de Ceballos-Escalera, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991.

IGLESIAS, Rafael, «La estancia en Madrid del príncipe Carlos Estuardo, príncipe de Gales, en 1623: crónica de un desastre diplomático anunciado», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001 (http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-estancia-en-madrid-de-carlos-estuardo-principe-de-gales-en-1623-cronica-de-un-desastre-diplomatico-

anunciado/html/ff35bff0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html).

LEYS, M.D.R., *Catholics in England (1559-1829). A Social History*, London, Longmans, 1961.

MADROÑAL, Abraham, «"Divino Fénix". Un soneto inédito de Lope en una justa poética desconocida (Toledo, 1594)», *Boletín de la Real Academia Española*, 96, julio-diciembre 2016, págs. 95-120.

MARTÍNEZ DE GRIMALDO, José, *Fundación y fiestas de la Congregación de los Indignos Esclavos del SS. Sacramento que está en el religioso convento de Santa María Magdalena*, Madrid, Díaz de la Carrera, 1657.

Noticias de Madrid, 1621-1627, ed. de Ángel González Palencia, Madrid, 1942.

PULIDO SERRANO, Juan Ignacio, *Injurias a Cristo. Religión, política y antijudaísmo en el siglo XVII*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2001.

RENNERT, Hugo A. y Américo CASTRO, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Madrid, Anaya, 1968.

RESTORI, Antonio, *Il Cavaliere di Grazia*, Napoli – Genova – Città di Castello – Firenze, Francesco Perrella, 1924.

RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Sobre la fuente, circunstancias de creación y la fecha del *Diálogo militar* a honor de Espínola de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 21, 2016, págs. 387-408.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Alfredo y Juan Pedro SÁNCHEZ GAMERO, «Información sobre cofradías toledanas en el Archivo Diocesano de Toledo», *Archivo Secreto*, 2, 2004, págs. 328-343.

ROSCALES, Graciliano, *El Caballero de Gracia: más de cien años de aventura*, Madrid, El Avapiés, 1989.

ROZAS, Juan Manuel, «Lope de Vega y Felipe IV en el ciclo de senectute» [1982], en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 73-133.

SANABRIA, José María, *El Caballero de Gracia y Madrid*, Madrid, Rialp, 2004.

SÁNCHEZ ROMERALO, Jaime, «Lope de Vega y Hernando Grandío», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. de Eugenio de Bustos, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, vol. II, págs. 595-609.

—, «Lope de Vega, Esclavo del Santísimo Sacramento, y la aprobación de las Constituciones de la Congregación del Caballero de Gracia», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, coord. de Marta Cristina Carbonell y Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, vol. I, págs. 607-628.

SIMÓN DÍAZ, José, *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.

VEGA CARPIO, Lope de, *Corona trágica*, Madrid, viuda de Luis Sánchez, 1627.

—, *Diálogo militar a honor del excelentísimo marqués de Espínola* [1637], ed. de Fernando Rodríguez-Gallego, en *La vega del Parnaso*, vol. III, coord. de Felipe B. Pedraza y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, págs. 280-345.

—, *La Dragontea*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2007.

—, *Epistolario de Lope de Vega*, ed. de Agustín G. de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1941-1943, 2 vols. (III y IV de la obra completa).

—, *Oración que frey Lope de Vega hizo en el certamen de los Recoletos Agustinos, cuando mudaron el Santísimo Sacramento a la Capilla Mayor* [1621], ed. de Pedro Conde Parrado, en *La vega del Parnaso*, vol. II, coord. de Felipe B. Pedraza y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, págs. 317-348.

—, *El peregrino en su patria*, ed. de Julián González-Barrera, Madrid, Cátedra, 2016.

—, *Rimas sacras* [1614], ed. de Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, 2006.

—, *Sentimientos a los agravios de Cristo, nuestro bien, por la nación hebrea* [1637], ed. de Rafael González Cañal y

Pedro Conde Parrado, en *La vega del Parnaso*, vol. II, coord. de Felipe B. Pedraza y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, págs. 349-414.

—, *Triunfos divinos, con otras rimas sacras*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1625.

LA *CONTAMINATIO* GENÉRICA EN EL *HUERTO DESHECHO*: UNA CONSTANTE CONTRUCTIVA EN LA POESÍA DEL ÚLTIMO LOPE

FLORENCIA CALVO
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES – CONICET
florencianoracalvo@gmail.com

XIMENA GONZÁLEZ
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
equisele@gmail.com

Enviado: 9/12/2016
Aceptado: 20/12/2016

RESUMEN: En este trabajo proponemos un recorrido por el *Huerto deshecho* de Lope de Vega, una elegía escrita por el poeta en sus últimos años. Nos centraremos en el análisis de un yo poético que estructura el poema y deja huellas precisas de su erudición, en su diálogo con la poesía culta y en la presencia clara de especies poéticas como la égloga, la elegía y la oda. Sin embargo, a esta mezcla se suman la épica y el discurso satírico complejizando entonces la idea de *contaminatio* genérica y dando cuenta al mismo tiempo de un experimento que da muestras de ser una constante en la poética del último Lope.

PALABRAS CLAVE: Poesía; Lope de Vega; *Huerto deshecho*; Elegía; Especies poéticas

ABSTRACT: In this work, we propose a journey through Lope de Vega's *Huerto deshecho*, an elegy written by the poet in his last years. We part from the idea coined by critics for the work of a generic *contaminatio* taking into account especially the epic and the satirical discourse. To this mixture is added the clear presence of poetic species such as the eclogue, the

elegy or the ode plus a poetic «I» that in addition to structuring the poem leaves precise traces of his erudition. All these elements converge in a broader idea: delimiting the characteristics of the non-playwright Lope in his last period of production, without neglecting the itinerary that makes this authorial construction from his first compositions poetic, narrative and miscellaneous.

KEYWORDS: Lope de Vega's poetry; *Huerto deshecho*; Elegy; poetic species

I. Introducción

Este trabajo parte de un interés particular por el Lope autor de *La Dorotea*. En la Universidad de Buenos Aires hace ya algunos años estamos estudiando esta peculiar pieza del Fénix y en el marco de una serie de proyectos de investigación que se desarrollan en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» hemos abordado este texto desde diversas perspectivas que abarcaron gran cantidad de aspectos de la obra. Así debatimos acerca del género de *La Dorotea* profundizando el concepto de «acción en prosa», sin desatender las inserciones líricas; examinamos los distintos modos en que se manifestaba la erudición; describimos la relación con la dramaturgia de Lope y, por último, verificamos de qué manera el texto puede leerse como un lugar en el que se dan cita materiales que proceden de las diversas etapas de la trayectoria lopesca pero reformulados.

Todo esto nos llevó a comprender la necesidad de prestar atención a otros textos contemporáneos al momento de la escritura de *La Dorotea* aunque presentaran a simple vista una matriz y un contenido muy diferentes. Consideramos que una indagación detallada de textos agrupados en un ciclo literario descripto y determinado por la crítica en varios de sus elementos, como es el ciclo *de senectute*, puede enriquecer la caracterización de tal producción. Para ello resulta necesario trasladar a su estudio algunas variables de análisis no tan frecuentemente atendidas cuando se trata del período mencionado, si bien la presencia de dichas variables se puede verificar en varios textos[1]. Una de estas constantes, detectada por algunos estudiosos pero no abordada en profundidad, es no solo la imposibilidad de clasificar las obras del periodo dentro de algún género o sub género literario sino también la deliberada confluencia de especies poéticas que raramente coexisten, ya sea en la práctica o en las recomendaciones de la preceptiva. El *Huerto deshecho* ofrece un terreno particularmente adecuado para esta hipótesis de lectura ya que,

[1] Nuestro propósito en estas páginas no es debatir acerca de la época *de senectute* si bien estamos al tanto de las diversas posiciones de la crítica al respecto. Consideramos que esta idea funciona como ordenadora textual y cronológica del corpus pero entendemos que su aceptación o rechazo depende casi exclusivamente de características vitales y nuestro interés reside en trabajar las representaciones textuales del Lope de esos últimos años, sin cruzarlas con el elemento biográfico como fuente que respalde interpretaciones específicas de la obra.

además de convivir en el poema ciertos géneros afines como la oda, la elegía o la égloga, se pueden relevar también formas inesperadas más cercanas a la sátira o la épica. Esta propuesta de interpretación se sostiene, en primer lugar, en un análisis detenido de la constitución del yo poético. Será ese yo poético complejo y de múltiple espesor el que organice las relaciones genéricas dentro del poema.

La obra en cuestión posee una breve tradición crítica. Eugenio Asensio en 1963 edita un facsímil fechado en 1633; en su estudio preliminar deja en claro cuáles son los lineamientos básicos por donde debiera pasar una interpretación del poema y pone fin a la decodificación biografista en relación con el rapto de Antonia Clara. Otro hito crítico acerca del *Huerto deshecho* lo establece Juan Manuel Rozas cuando define el ciclo *de senectute* y lo presenta como un texto central dentro del corpus que selecciona para este período:

> Si nosotros tomamos ahora otra senda más artística, la de los poemas de la auténtica protesta, nos encontramos en primer lugar con dos asombrosas composiciones: la citada *Epístola a Claudio* y [el] *Huerto deshecho*. Son dos textos complejos […] en ambos, Lope explica su necesidad de mecenazgo y cómo la fuerza de los poderosos, en la pirámide que llega hasta el Rey es esencial para el desarrollo de un escritor sin otros beneficios. (1990: 106)

Por su parte, Felipe B. Pedraza Jiménez (2010), en su estudio introductorio a la obra incluida en su edición de *La vega del Parnaso*, además de aportar diferentes consideraciones que sirven para el análisis de la métrica (define el poema como «una peculiar oda horaciana») se refiere a la orientación irónica y paródica fundamentalmente asentada sobre los elementos cultos que el poeta pone al servicio de un objeto menor. Este mismo crítico, en 2014, establece dos planos en la estructura de *La vega del Parnaso* e incluye el *Huerto deshecho* dentro de las «reflexiones autobiográficas» junto con la *Égloga a Claudio* y el *Elogio por la muerte de Juan Blas*. Estos poemas funcionan para el crítico:

> Entreverados, con una matizada transición entre las diversas secciones, encontramos los poemas más ácidos y reivindicativos del volumen (*A Claudio*, *Huerto deshecho*), expresión del «nudo de desengaños» que vivió el viejo Lope, y las protestas melancólicas de las elegías a amigos y parientes, en que confluyen el sentimiento del desamparo vital (la muerte va alejando a las personas que quiso) y del abandono de la sociedad, que deja morir al mayor de sus poetas sin la recompensa que cree merecer. (2014: 42)

Ignacio García Aguilar (2013) realiza un estudio más focalizado del poema. Parte de cotejar las variantes entre la primera redacción manuscrita, testimoniada en el Códice Daza, y la que se fijó poco después en el pliego suelto de 1633 y recorre distintas coordenadas dentro del texto que le aportan diversos sentidos: la relación con el gongorismo, la creciente

importancia de nombrar según el mundo meteorológico y científico en desmedro del referente literario y las disputas entre la figura del «escritor privado» y el «profesional público».

En lo que a nosotras respecta nos interesa proponer una lectura de la pieza que tenga que ver con problemáticas estrictamente literarias para verificar los modos en que el yo poético se va representando y estableciendo un perfil para las características multigenéricas del *Huerto deshecho*. Entendemos que estos modos no solamente se ven en los tópicos definidos para los últimos años de la producción de Lope, ampliamente conocidos por todos; sino también en procedimientos textuales que crean un sujeto poético complejo que, de alguna manera, anunciaría a Tomé de Burguillos. Nuestro aporte sería demostrar de qué modo el texto complejiza el gesto paródico llevándolo más allá de la relación entre estilo culto y objeto menor y desplaza, en consecuencia, la relación directa entre vida y obra sin dejar de lado la nueva situación del escritor.

Si bien para Eugenio Asensio la estructura del poema «es un centauro», en tanto indica que a partir de la estrofa 25 «cambia de rumbo» y se transforma en «alegato patético», consideramos que es necesario delimitar una estructura más precisa. Proponemos así detenernos en la dedicatoria (vv. 1-

36), la descripción de la tormenta (vv. 37-66) y del jardín (vv. 67-150), interpelación al huerto (vv. 151-174), «fuerte filosofía» (vv. 175-234) y cierre (vv. 235-252). Definimos esta estructura como un modo de ir verificando el funcionamiento de dos categorías que nos parecen fundamentales para el análisis que nos interesa: la constitución del yo poético y la contaminación genérica del poema. La certeza de que es pertinente analizar el texto desde estas categorías proviene de nuestras indagaciones previas con el texto de *La Dorotea*. Así podremos examinar el *Huerto deshecho* en relación no con las obras con las que se identifica tradicionalmente como la *Epístola a Claudio* o las *Elegías* sino en relación con otras de tono diverso como *La Dorotea*, *La Gatomaquia* o la poesía de Burguillos[2].

II. Yo poético

En la Dedicatoria el yo poético conserva en principio los lugares retóricos habituales para la presentación magnificada del dedicatario. En este caso, se puede ver en: el juego entre «Haro» y «aro de las esferas», que le permite introducir la metáfora cósmica, central a lo largo de todo el poema pero ya no en referencia al dedicatario sino al propio rey. Del mis-

[2] Cuando pensamos en la distancia con *La Dorotea* dejamos de lado los obvios puntos de contacto entre el *Huerto deshecho* y las barquillas, ya marcados por Juan Manuel Rozas (1990), Yolanda Novo (1996) o Pedro Ruiz Pérez (1996).

mo modo, en la dedicatoria, el poeta esboza otras líneas que desplegará en los versos siguientes: el recurso a la mitología a través de la mención al monte de Helicona o la acumulación de alusiones a las metamorfosis florales en tan solo diez versos.

> En el laurel constante
> vivió ninfa gentil; celosa ardía
> Clicie de Febo amante;
> a Narciso mató su filautía
> joven era el Jacinto y las hermosas
> plantas de Venus purpuraron rosas.
> El fruto del discreto
> moral sangre de Píramo colora;
> con tierno y dulce afecto
> la madre del Amor a Adonis llora. (vv.25-34)

En esta profusión de historias mitológicas se verifican además construcciones cercanas a la lengua poética de Góngora tales como «Clicie de Febo amante» o «plantas de Venus purpuraron rosas»[3].

Por otra parte, la *recusatio* de la materia heroica como tema («Oye con rostro afable / no de Marte el furor, ni las fortunas / del mar inexorable […]»), un tópico habitual de las dedicatorias en este tipo de poesía, anticipa un sostenido uso de la épica en la constitución del yo poético.

[3] Que recuerdan a los famosos versos gongorinos de las *Soledades*: «vaga Clicie del viento» (I, v. 372), «purpurear la nieve» (Dedicatoria, v. 15) o de la *Fábula de Polifemo y Galatea* («purpúreas rosas sobre Galatea», v. 105).

Asimismo, el poeta establece una filiación con la tradición clásica, aludiendo a epigramas griegos y latinos como forma genérica a los que denomina por medio de un oxímoron, «vivas estatuas». La identificación con los antiguos también puede reconocerse, como lo ha hecho Eugenio Asensio (1963), en la correspondencia «estrellas/flores». Desde la dedicatoria percibimos, entonces, una voz lírica multifacética que trasciende los aspectos definidos para el Lope *de senectute*.

Por último, debemos destacar que en estos primeros versos el yo poético aparece recién al final, en la palabra «canto»; su presencia, hasta ese momento, solo estaba sugerida por las marcas textuales de apelación directa al dedicatario: «Oye» y «tú».

Una vez finalizada la dedicatoria comenzará la descripción de la tormenta. Luego de una primera parte en la que se condensan elementos que remiten a la oscuridad previa, irrumpen una serie de imágenes bélicas que contrastan no solo con las historias mitológicas presentadas anteriormente sino también con el propósito declarado de no cantar el furor de Marte.

De este modo, la tormenta se transforma en guerra y el yo poético asume el tono del narrador épico frente a una batalla:

Temblaba de la tierra

la cara, que afeitaron tantas flores
amenazando guerra
las cajas de los Polos tronadores,
y las colunas que los arcos fían
cañones de cristal estremecían. (vv. 49-54)
[…]
Tantas balas de nieve
escupe la invisible artillería,
y tantos mares llueve
que parece que en ira y en porfía
con nueva injuria a los Gigantes fragua
en Etnas de temor, sepulcros de agua.
(vv. 62-66)

En este lugar de la descripción es donde el poema se acerca en mayor medida al lenguaje gongorino: en los recursos fónicos, en el léxico, en las construcciones sintácticas y en las imágenes utilizadas:

Cuando de los terrenos
húmidos monstros, que el Planeta Cuarto
engendra por los senos
nubíferos, ya rotos, brama el parto,
silbando por el viento y polvo ciego
en selvas de agua víboras de fuego.
(vv. 55-60)

Este acercamiento a la lengua de Góngora en uno de los momentos de mayor patetismo de la descripción nos conduce a una serie de reflexiones. La actitud que hay detrás de esta apropiación no parece orientarse a la puesta en evidencia de los recursos vistos tradicionalmente como negativos por los detractores de la poesía gongorina: hinchazón, oscu-

ridad, etc. sino que apunta más al hecho de mostrar un sujeto poético capaz de trabajar con determinados grados de complejidad de la lengua en sintonía con el tema que se está describiendo. La apelación a estos recursos, además, sería el mejor modo de mostrar la desmesura de la naturaleza y, por qué no, su monstruosidad. Llama la atención también la centralidad del Planeta Cuarto como engendrador de este descontrol, en clara oposición con su funcionamiento armónico en el contexto de la teoría de las esferas. Y nada mejor que la lengua de Góngora para expresarlo[4].

El otro poeta presente en el *Huerto deshecho* es fray Luis de León y sus huellas se perciben no solamente a través de imágenes que remiten tanto al agustino como a Horacio sino también, del mismo modo que en la *Epístola a Claudio*, a través de la elección de la forma estrófica. En el centro del poema se hace presente el yo poético de manera más directa. Frente a la violencia de la tormenta el «mísero huertecillo» se configura como «alivio de mis males». El posesivo anticipa el yo de los versos siguientes, que aparece duplicado mostrando además la identificación entre el poeta y el huerto. Identificación que se manifiesta como indefensión tanto ante la potencia destructiva de la naturaleza como ante la indiferencia esterilizadora del poder real. Así, se añade un elemento más a la relación Planeta Cuarto, Sol, Rey que se resume

[4] Ignacio García Aguilar (2008) se detiene en la tormenta como uno de los ejes en los que centra su lectura de la obra.

en el furor, ya no de Marte sino de Júpiter, en el último verso del pareado resuelto en un quiasmo, en donde se equiparan la oliva y el laurel del huerto del poeta con sus referentes sagrados:

> Alivio de mis males,
> mísero huertecillo, que dormía
> libre de penas tales,
> sus flores acechando el alba al día
> para abrir de pimpollos tanta suma,
> y yo su luz para tomar la pluma.
> A un tiempo nos quejamos,
> él con la voz de que le roba el viento
> las flores y los ramos;
> y yo de ver que en su furor violento
> no respetase Júpiter airado
> la verde oliva y el laurel sagrado. (vv. 67-78)

Más adelante también puede confirmarse esta identificación en la interpelación directa del poeta a su huerto. Allí la identidad poeta-jardín se hace fuerte ya no frente a la acción de lo poderoso sino frente a la envidia; las flores del jardín se equiparan con los servicios del poeta. En estos versos se introduce el elemento biográfico traducido en el fracaso en su pretensión de acceder a ser cronista real, una de las constantes temáticas fundamentales del ciclo *de senectute*.

> Consuélate conmigo
> que después de dos años pretendiente,
> los servicios no digo,
> que fuera memorial impertinente;
> basta que sepas tú que me pareces,

> pues que tú pierdes más cuanto más creces.
> (vv. 169-174)

Al contrario de la *Epístola a Claudio* en la que el poeta lleva a cabo, sin enunciarlo directamente, un memorial tal como dice Juan Manuel Rozas:

> La lucha de dramaturgos jóvenes/Lope creador de la comedia nueva, le lleva hacia la crítica literaria y hacia la sátira. En fin, vida y obra al servicio de su lengua y su Corona/falta de premio en Palacio, le hacen desarrollar un discurso apologético. Literalmente, un memorial de pretendiente. (1990: 196)

En este caso los servicios presentados no son los méritos literarios sino algunas referencias a sus acciones como soldado, tan ineficaces como su otra trayectoria, a los efectos de conseguir el favor real.

Este yo poético que se identifica con su huerto frente a la furia de la tormenta, de Júpiter y del Planeta cuarto, es decir el rey, termina de definir su soledad y el abandono en el que se siente, apelando a metáforas ancladas en la tradición neoplatónica de un orden universal regido por el sol.

> Si bien hay tierra adonde
> ni aun con oblicuos rayos su grandeza
> a su Nadir responde,
> tal es de mi fortuna la aspereza
> que no me alcanza el Sol, ni me ha servido
> haber junto a su eclíptica nacido.

Esta construcción deja ver, una vez, más el terreno de la erudición en el que le interesa al poeta instalarse, pero además apela a tópicos fundamentales de la máscara *de senectute* lopesca como el no recibir el favor del rey. A lo largo del poema podemos relevar otras de las recurrencias que configuran este momento en la escritura de Lope condensadas en lo que Juan Manuel Rozas denomina «fuerte filosofía» tal como aparece en un verso del *Huerto deshecho*:

> Fuerte filosofía,
> retirada vejez, pero contenta,
> que la fortuna mía
> con el breve camino el paso asienta;
> si algunas esperanzas he perdido
> solo del tiempo estoy arrepentido.
> (vv. 223-228)

Si bien reconocemos la presencia de la tópica de estas últimas producciones de Lope y un particular *ethos* discursivo orientado a la queja, el desengaño o la necesidad de retirarse del mundo –que deja entrever el eco de Horacio–, nuestra posición es que esto no constituye necesariamente un rasgo derivado de su circunstancia biográfica; que leer la *senectute* de esa manera es retornar a la crítica que mezcla vida y obra, y que la complejidad del yo poético de este poema permite revelar no tanto un escritor anciano que relata sus

últimos años sino un fenómeno que tiene que ver con un sujeto poético que está entrando de lleno en la modernidad[5].

En síntesis estamos frente a un yo que da pruebas de su erudición sobre todo a partir de su enciclopedia mitológica, botánica y astronómica; que es capaz de emular el lenguaje de Góngora (no de los gongoristas) en momentos en que el contenido del poema así lo exige, que se identifica mediante distintos mecanismos con su objeto poético, que trae a escena no solo a Horacio sino también a fray Luis. Sujeto lírico, entonces, que trasciende por completo una voz que hace uso de la poesía para vehiculizar una queja.

III. *Contaminatio* genérica (vv. 85-150)

En su ensayo de interpretación previo a la edición facsimilar, Eugenio Asensio opina que el poema «desborda todos los géneros tradicionales» (1963: 17). Por su parte, Yolanda Novo señala que la obra:

> Es posiblemente la más innovadora de las modalizaciones elegíacas lopescas. El alegato del yo en persona de pretendiente, el melancólico *beatus ille*, el lamento existencial desengañado, la consideración moral estoica, la erudición propia de la poesía áulica y el aliento épico se funden aquí en un original entretejido genérico difícil de catalogar –«metro lírico» reza en el subtítulo–, pero al que sin duda la retórica y el tono

[5] Seguimos, al respecto, las consideraciones de Joan Oleza (2011).

> elegíacos definen. Sucede esto sobre todo en la segunda parte del poema, que en sus estancias aliradas de seis versos –con rima alterna y pareado final– apunta otra vez hacia la conformación abierta también adquirida en paralelo, por esas fechas, por las silvas estróficas situadas ya en polaridad con la elegía. (1996: 253)

A partir de estas puntualizaciones de dos críticos diferentes, queda claramente establecida la constitución heterogénea del poema. Por nuestra parte, nos interesa en este recorrido delimitar en la medida de lo posible cómo se dan cita la épica[6] y lo satírico burlesco, dos especies poéticas no tan habitualmente definidas por la crítica como propias de este momento en la producción de Lope (elegía, oda moral, epístola).

Como ya apuntamos al referirnos a la tormenta, el primer elemento que llama la atención es la presencia de procedimientos retóricos y temas de la épica que se manifiestan no solo en la dedicatoria sino también en la descripción del huerto, posterior al desastre:

> Que yo mi inútil huerto
> robado como Hespérides de Alcides,
> y en el campo desierto
> otra Numancia de árboles y vides,
> un Sagunto de flores y retamas,
> las piedras hojas, y los muros ramas.

[6] En este punto nos proponemos profundizar la noción de «aliento épico» esbozada por Yolanda Novo en la cita recientemente mencionada.

(vv. 97-102)

En un primer momento, se reformulan en clave del paisaje del huerto símbolos de ruinas como Numancia y Sagunto, del mismo modo que dos versos más abajo se hará con Troya. La descripción se cierra con un claro símil del campo de batalla tras la contienda[7]:

> Cual quedan en la guerra
> manoplas, golas, petos y celadas
> sembrados por la tierra
> y entre el sangriento humor rotas espadas,
> así del viento bárbaros rigores
> rompieron ramas y sembraron flores.
> (vv. 145-150)

Esta inserción de la materia heroica en variadas formas se corresponde con el hincapié que hace el yo poético en su trayectoria como soldado, a diferencia de la *Epístola a Claudio* en la que los méritos enumerados son literarios. Coincidimos con Antonio Sánchez Jiménez (2008) cuando indica que las referencias a la Armada Invencible dan cuenta de la «pose estoica» del poeta en este momento; pero nos parece adecuado también destacar la relación que estas menciones entablan con la irrupción de una voz épica en la composición y subrayar que, contrariamente a lo que es cos-

[7] El huerto urbano hecho campo de derrota puede recordarnos la épica de los gatos en los techos de la ciudad.

tumbre en Lope, no existen otras menciones autorreferenciales.

> Ni mi fortuna muda
> ver en tres lustros de mi edad primera,
> con la espada desnuda,
> al bravo portugués en la tercera
> ni después en las naves españolas
> del mar inglés los puertos y las olas.
> Estoy seguro y cierto
> de que ha de haber quien a los dos murmure,
> mas no te espantes Huerto,
> de que esta narración tanto me dure,
> que como fui soldado de una guerra,
> cuéntolo muchas veces en mi tierra.
> (vv. 199-210)

Los otros versos en los que nos detendremos también suponen una ruptura de la isotopía genérica de estas obras del Lope anciano. Nos referimos a las dos estrofas en las que, valiéndose de un símil que emerge en medio de la contemplación de las ruinas del huerto, invoca una serie de tópicos de la tradición satírico-burlesca referidos a la mujer y sus artilugios para lograr la belleza. La utilización de dichos recursos, además de acercarlo a otro género, relativiza la propia figura del huerto al convertirlo en mentira de sí mismo.

> Cual suele de mañana
> antes de consultar el claro espejo
> sin falsa nieve y grana
> salir la dama en pálido bosquejo
> que desmintió lo que mentido había
> a la noche clavel y lirio al día.

Y ya huésped extraño,
su amante apenas sabe consolarse,
y llamándose a engaño
más solicita el irse, que el quedarse,
así mi huerto en el lluvioso abismo
amaneció mentira de sí mismo.

Los modos de satirizar el arreglo de las mujeres y la falsedad de su belleza se dan cita en estos versos para referirse así al huerto antes y después de la tormenta. Hay, a partir de la utilización de esta tópica, cierta ambigüedad entre la verdad y la mentira en la representación que se relativiza a partir de la acción nocturna. ¿Cuál es el «huerto verdadero»? El texto parecería decirnos que es el que todavía no experimentó el desastre pero, si seguimos la tópica satírica, el verdadero huerto es el del amanecer. En ese sentido refuerza nuestra idea la lectura del verso 50 («la cara que afeitaron tantas flores») que realiza Eugenio Asensio y no la de Antonio Carreño quien lee «afeitaron» como sinónimo de «cortaron». Para Asensio el verso 50 y los versos que aquí arriba transcribimos son un ejemplo de amplificación en la estructura del poema y alude a recuerdos personales del poeta. Nosotras vamos un paso más allá y proponemos además un posicionamiento genérico.

Dado que la actividad poética y la producción del huerto han sido constantemente puestas en paralelo, es posible ver aquí el revés de una trama en la que, si el huerto (como la mujer satírica) se desmiente a sí mismo, entonces el poeta es

también una especie de impostor que invierte en el espejo de la escritura el proceso de representación. Claramente es posible advertir en este punto el mismo procedimiento que va a hacer explícito Tomé de Burguillos.

IV. Conclusiones

Las lecturas posibles se bifurcan: una que continúe la tradición biografista y que centre la razón de este desengaño vital en la imposibilidad de escribir ante la falta del favor de algún poderoso («que nunca vi medrar (o es mostro raro) / planta sin Sol, ni ingenio sin amparo»); y la otra que lea en la máscara del poeta que difumina su huerto luego de haberlo hecho dialogar con variadas tradiciones literarias y hasta científicas, no un intento de descentrarse para poder mirar a los poderosos con una mueca burlesca, sino un modo de construcción de un sujeto poético cuya complejidad testimonia una incipiente profesionalización de la actividad. De esta conciencia de escritor emana su actitud de libertad para experimentar con géneros, tradiciones, temas y autoridades, tal como intentamos mostrar en este recorrido por el *Huerto deshecho*.

OBRAS CITADAS

ASENSIO, Eugenio, «Ensayo de interpretación», en *Huerto deshecho*, Lope de Vega (ed. facsimilar), Madrid, Castalia, 1963, págs. 7-27.

GARCÍA AGUILAR, Ignacio, «El huerto rehecho: algunas consideraciones acerca de renovación y reescritura en el Lope *de senectute* (con una nota sobre Amarilis)» *eHumanista*, 24, 2013, págs. 80-107.

GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

—, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.

NOVO, Yolanda, «La elegía en el primer tercio del siglo XVII: en torno a Lope de Vega», en *La elegía (III Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)* ed. dir. por Begoña López Bueno, Publicaciones de la Universidad de Sevilla-Grupo PASO, 1996, págs. 227-260.

OLEZA, Joan, «De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego», *Rilce*, 27, 1, 2011, págs. 144-160.

PEDRAZA, Felipe, «Estudio» en Lope de Vega, *Elegías y Elogios cortesanos* (facsímil de las ediciones príncipe h.1631-1633) reproducción cuidada por Melquíades Prieto, Madrid, UCLM-Griso Universidad de Navarra, 2010, págs. 57-66.

—, «*La vega del Parnaso* de Lope: la estructura que quiso ser y no fue» [Disponible en https://criticon.revues.org/1116#text, última consulta, 27 de noviembre de 2016].

ROZAS, Juan Manuel, «El género y el significado de la *Égloga a Claudio*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, edición preparada por Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 169-196.

RUIZ PÉREZ, Pedro, «El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía», en *La elegía (III Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)* ed. dir. por Begoña López Bueno, Publicaciones de la Universidad de Sevilla-Grupo PASO, 1996, págs. 317-368.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio «Lope de Vega y la Armada invencible de 1588», *Anuario Lope de Vega*, 14, 2008, págs. 269-289.

VEGA CARPIO, Lope de, «Huerto deshecho» en *Rimas humanas y otros versos*, edición y estudio preliminar de Antonio Carreño, Madrid, Crítica, 1998, págs. 736-745.

LOPE ÚLTIMO: LOS PLIEGOS SEVILLANOS (1621-1696)

TANIA PADILLA AGUILERA
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA
taniapadillaguilera@gmail.com

Enviado: 9/11/2016
Aceptado: 11/1/2017

RESUMEN: A partir del corpus de los pliegos sueltos atribuidos a Lope de Vega que salieron de las prensas sevillanas entre los años 1621 y 1696, se propone una reconstrucción de las estrategias desarrolladas en relación con la figura del Fénix y el marco editorial de la Sevilla de mediados del siglo XVII. Lo singular de esta periodización permite indagar en las razones de las diferencias –editoriales y autoriales– observadas entre los pliegos pertenecientes al Lope *de senectute* y los que se encuadran en el periodo *post mortem*. Desde los presupuestos de la sociología de la literatura y de la bibliografía material y ahondando en el concepto de *autorrepresentación* autorial, se esboza una imagen de Lope como *sujeto editorial* que hasta los últimos años de su vida se esfuerza por controlar lo que pudiera considerarse su imagen textual. Tras su muerte, esa imagen se convierte en sello o marca póstuma capaz de generar cuantiosos beneficios en manos de los impresores de la periferia.

PALABRAS CLAVE: Siglo de oro; Lope *de senectute*; Pliego suelto; Imprenta; Sevilla; Autorrepresentación; Género editorial; Sujeto editorial.

ABSTRACT: From the corpus of broadsheets appeared in the Seville presses between 1621 and 1696 and claimed to be by Lope de Vega, we attempt to reconstruct the strategies devised in relation to the figure of the Fénix and to the publishing sector in Seville during the mid seventeenth century. This

unique time-frame allows us to explore the differences, in terms of publishing houses as well as of authorship, perceived between the broadsheets of Lope *de senectute* and those of the *post mortem* period. Starting from the assumptions of the sociology of literature and of the descriptive bibliography and considering the idea of the author's *self-fashioning*, we present an image of Lope as a *publishing subject* that all of his life strives to control what we could call his literary image. After his death, this same image becomes a hallmark that generates large incomes for the peripheral publishers.

KEYWORDS: Golden Age; Lope *de senectute*; Broadsheet; Printing press; Seville; Self-fashioning; Genre; Publishing subject.

Para llevar a cabo la reconstrucción de la imagen autorial a partir de la información que arrojan los textos, más allá de sus componentes paratextuales, puede resultar útil partir de un corpus representativo desde el punto de vista diacrónico y que permita establecer diferencias entre las categorías de *centro* y *periferia*. En el marco de la recuperación de la figura del autor y a través del desarrollo de unos modelos actualizados de la sociología literaria y la bibliografía material, se prioriza el análisis de las formas textuales y librarias que arrojan luz sobre la *función-autor* (Foucault, 1969) y, en una segunda dimensión, sobre los procesos de institucionalización literaria[1].

[1] El proyecto «Sujeto e institución literaria en la edad moderna» (SILEM), FFI201454367-C2-1-R, que recoge el testigo del proyecto

A partir de la investigación realizada por Cipriano López Lorenzo (2016), se ha constatado la existencia de una serie de pliegos sueltos atribuidos a Lope de Vega, impresos en Sevilla entre los años 1621 y 1696; de alguno de ellos aún no existe noticia en ningún catálogo bibliográfico. Este hallazgo nos lleva a retomar dos conocidos problemas terminológicos: el primero es el de la denominación de *pliego suelto*, con toda la problemática que lleva asociada, y el segundo es el generado a partir del nombre del Fénix, que a estas alturas del siglo funciona como un marbete cualitativo que desde el paradigma que asumimos en nuestra investigación se hace necesario examinar.

El pliego suelto es objeto de una serie de vicisitudes editoriales que lo llevan desde la concepción formal, estrictamente editorial, imperante en sus orígenes, hasta devenir, ya en siglo XVI y sobre todo desde la labor impresora de los Cromberger, en un elaborado producto que responde escrupulosamente a las específicas demandas lectoras de un destinatario muy concreto (Infantes, 1993: 243). Esta circunstancia hace que ya en el siglo XVII se observen en el pliego suelto unas características temáticas bien definidas, como son cierto prurito didáctico (Infantes, 1993) (la divulgación intrínseca al formato apunta en esta dirección), la preeminen-

anterior, centrado en el Canon, desarrollado por el Grupo PASO, se propone profundizar en estos aspectos desde la mencionada perspectiva metodológica.

cia de textos poéticos con un predominio del uso del arte menor, y más concretamente del romance, resultado de su herencia cancioneril (oralidad, memorización); la abundancia de temas y motivos religiosos[2], la tendencia a la selección, antologización y otras prácticas relacionadas con la *variatio* temática y formal; la pervivencia de la tipografía gótica y su convivencia junto a la romana, la *dispositio* textual en varias columnas o la estrecha relación del texto con la imagen que lo acompaña (Infantes, 1993: 244-245). En cualquier caso, todas estas características son el resultado de la demanda de un público lector fundamentalmente popular al que los editores tratan de satisfacer en la medida en que la venta de este tipo de producciones posibilita la publicación de obras de mayor extensión y enjundia.

Esta especialización, que convierte el pliego suelto en un producto de mercado, se apoya en unas características muy bien definidas que aseguran el éxito de ventas del formato. Es por eso por lo que podemos reconocer, y máxime a partir de la mitad del siglo XVII, la existencia de unos rasgos muy bien definidos que hacen que podamos hablar del pliego suelto como un *género editorial*. Esta denominación enriquece la elaborada y clarificadora definición planteada por Rodrí-

[2] Esta característica cabe entenderla en el marco de las propuestas artísticas surgidas al amparo de la Contrarreforma.

guez-Moñino[3] y parte de las tesis sostenidas por Víctor Infantes (1988).

Además, tras la conquista de este cauce por parte de Lope, el pliego suelto se abre a nuevos espacios formales, conceptuales, materiales y pragmáticos. Tal y como apunta Ruiz Pérez (2013), gracias al Fénix el género comienza a firmarse (de forma real o atribuida[4]) y a desviarse de la adscripción cancioneril a la que estaba estrechamente vinculado en sus orígenes, con todas las características que esto suponía (anonimia, lector popular, impresión descuidada…). A lo largo de su trayectoria profesional, Lope logra poner el formato al servicio de la poesía de circunstancia o de ocasión[5], hasta entonces circunscrita a las tradicionales vías del mecenazgo (dedicatario noble, manuscrito, destinatario culto), y particularmente en el ciclo *de senectute* convierte el pliego en un soporte para la expresión de la intimidad personal. Así pues, a partir de Lope el pliego suelto comienza a dar cabida a composiciones de índole más diversa, convirtiéndose, a medida que avanza la centuria, en un género altamente pro-

[3] «Por pliego suelto se entiende, en general, un cuaderno de pocas hojas destinado a propagar textos literarios o históricos entre la gran masa lectora, principalmente popular…» (Rodríguez-Moñino, 1970: 11).

[4] A partir de las incursiones de Lope en el género, es frecuente encontrar pliegos sueltos firmados por autores de renombre como Calderón.

[5] Es el caso de obras como el *Isidro* (1599) o *Las fiestas de Denia* (1599).

fesionalizado que responde a las demandas de un lector muy concreto, en la medida en que presenta unas marcadas y fácilmente reconocibles características que son el resultado de una cuidada estrategia editorial[6].

Esta estrategia está estrechamente vinculada con la imagen autorial o *autorrepresentación*[7] de Lope en el momento de la impresión de los textos que nos competen: los últimos años de su vida y los inmediatamente posteriores a su muerte, en los que comienza a fraguarse su verdadera canonización[8]. Este espacio que podríamos calificar de fronterizo hace posible que se combinen una serie de estrategias voluntarias (es probable que Lope tuviera noticia de estas publicaciones, y las refrendara con su nombre[9]) con otras de carácter involuntario, como enseguida veremos.

Por otra parte, el especial vínculo de Lope con la ciudad de Sevilla y su activo mercado editorial, que se forja ya durante los primeros años de su carrera dramática, ayuda a entender cómo funciona el nombre del Fénix en el contexto

[6] Tal y como afirma Pedraza Jiménez (2010), también los paratextos metaliterarios de sus obras, el control sobre las reediciones surgidas en vida y la elaboración de toda una *postceptiva* hacen que podamos hablar de una estrategia editorial consciente en Lope.

[7] Aquí estaríamos hablando del concepto del *self-fashioning* planteado por Greenblatt.

[8] Aunque, como afirma Pedraza Jiménez (2010), la canonización de Lope comienza a producirse en vida del autor.

[9] En el caso de los pliegos cultos, estudiados con detenimiento por Pedro Ruiz (2013), la intención del autor se hace más patente.

editorial en el que surgen los textos abordados. Desde la primera mitad del XVII proliferan en Sevilla una serie de editores profesionales que, tal y como apunta López Lorenzo en su estudio (2016: 29), «pueden desarrollar paralelamente una carrera como impresores o libreros». Así, ya a mediados del siglo XVII se calcula que podría haber «una docena de imprentas activas en la ciudad de forma regular» (López Lorenzo, 2016: 34). Por otra parte, a medida que avanza la centuria se produce un aumento del número de villancicos y pliegos impresos, extendiéndose el formato en 4º a partir del último cuarto de siglo; sin embargo, el formato en 8º predomina en villancicos o vidas de santos de autores de renombre (López Lorenzo, 2016: 25).

En los últimos años de su carrera, aparece el nombre de Lope asociado a diferentes publicaciones extensas impresas en la ciudad, como es el caso de la aprobación firmada por el autor con fecha de 13 de agosto de 1623 al *Encomio de los ingenios sevillanos. En la fiesta de los santos Ignacio de Loyola y Francisco Javier*, de Juan Antonio Ibarra, impreso por Francisco de Lira. Asimismo, encontramos un poema de Lope dedicado «Al maestro José de Valdivieso» en su obra *Vida, excelencias y muerte del Glorioso patriarca y esposo de Nuestra Señora, San José*, impresa por Pedro Gómez de Pastrana en 1641, de la que existen sucesivas reimpresiones en los años 1642, 1647 y 1649.

Tanto los impresores como la temática de estas obras están en estrecha relación con las estrategias desarrolladas en torno a Lope en los últimos años de su vida y tras su muerte. En el caso de los pliegos póstumos, la cercana muerte del autor se convierte en un doble acicate para el surgimiento de nuevas publicaciones: de un lado, por las posibilidades comerciales derivadas de la explotación de su nombre en el nuevo marco de una fama póstuma, y del otro, por la libertad de publicación que implica el vacío legal que en esta época aún existe en relación con la apropiación del nombre del autor, máxime cuando este se ha convertido ya en una suerte de *marca*[10] o *sello*. Ya a partir de la publicación de *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores* y la serie de publicaciones apócrifas o deturpadas, hechas sin su consentimiento, surgidas tras el éxito de esta, Lope extremó su celo controlando de cerca las publicaciones que surgían, lo que hizo que disminuyeran las ediciones piratas (García Reidy, 2013: 320). Sin embargo, en el período *de senectute*, debemos añadir a esta circunstancia el hecho de que la fama de Lope quedó eclipsada en el campo de la poesía por las publicaciones de autores más jóvenes o de las esperadas obras de Góngora (Pedraza Jiménez, 2010: 389-

10 Tal y como afirma Alejandro García Reidy (2013: 49), «El escritor no es solo un individuo que se beneficia económicamente de un producto literario que circula con su nombre, sino que este deviene una marca identificable por el público y en numerosas ocasiones funciona como estrategia promocional».

392). En cualquier caso, todo esto ayuda a entender el hecho de que existan claras diferencias entre los pliegos publicados en vida del autor y los publicados tras su muerte, esto es, los correspondientes al desarrollo de una serie de prácticas voluntarias de carácter personal, y los que surgen al amparo de la fama, sin ningún tipo de control por su parte.

La mayoría de los pliegos examinados explotan la imagen del autor como poeta religioso, aunque algunos de ellos, publicados una vez muerto Lope, entre 1639 y 1678, atienden a su vertiente dramática, que es la que quizá lo hace más reconocible entre los potenciales lectores del popular género. En estos casos predomina un explícito criterio antologizador (*Tres loas famosas*, 1639; *Cuatro soliloquios*, 1672), mediante el que los textos se distancian del marco teatral en el que fueron concebidos para transformarse en una selección o ramillete al que el lector puede enfrentarse de forma similar a los romances o las canciones, tan frecuentes en este formato. En cambio, en los pliegos anteriores a 1635, de cuya impresión estuvo o pudo haber estado al tanto el autor (la mera posibilidad propiciaría el desarrollo de una actitud concreta por parte del impresor), predominan los criterios temáticos, aglutinantes. Así lo vemos en títulos como *Revelaciones de algunas cosas dignas de ser notadas en la Pasión de Cristo…* (1621) o *Alabanzas al glorioso patriarca San José…* (1628).

Una excepción, sin embargo, la constituye el pliego titulado *Primera parte de los mejores romances a lo divino que hasta ahora han salido*, publicado en 1629, que además de priorizar un criterio de selección, aparece sin firma explícita; únicamente se menciona el compilador, Miguel Jiménez. Sin embargo, todos los poemas que contiene este pliego son de Lope y están tomados de *Los pastores de Belén* (1612), excepto el primero, que pertenece a las *Rimas sacras* (1614). Esta anomalía nos lleva a mirar al impresor, Francisco Aylan, quien podría tratarse en realidad del grabador belga Francisco Heylan. El cambio en el nombre, la ausencia de la referencia al autor de los poemas y la mención de un compilador forastero nos llevan a sospechar que estamos ante un caso de suplantación o ante un falso pie de imprenta (López Lorenzo, 2016: 47). De cualquier manera, se trata de una publicación pirata elaborada en vida del autor, en la que el editor rehúsa claramente las posibilidades comerciales que ofrece el nombre de Lope a estas alturas para buscar algún tipo de beneficio propio, ajeno al circuito comercial. Por el contrario, los otros dos pliegos que se encuadran en ese período *de senectute* son impresos, respectivamente, por los ya asentados Francisco de Lira y Pedro Gómez de Pastrana. Además se trata de ediciones especialmente cuidadas, con portadas elaboradas y abundantes ilustraciones que eran reconocibles por los lectores fieles y que actuaban como marcas o distintivos editoriales. Todas estas características apuntan al ejerci-

cio de cierto control y seguimiento por parte de Lope de las publicaciones de su obra, incluso de las de carácter menor surgidas en la periferia, aunque esta idea no deja de ser una simple hipótesis.

Estos dos pliegos sevillanos impresos durante el período *de senectute* son de temática exclusivamente religiosa. En *Revelaciones de algunas cosas dignas de ser notadas en la Pasión de Cristo…* (1621), al nombre de Lope en la portada le sigue el apelativo «clérigo presbítero». En este pliego se recoge una composición en octavas reales sobre los últimos días de Cristo y unas quintillas dedicadas a san José que parecen constituir un programado avance del exitoso pliego posterior. En los poemas se utiliza un lenguaje pictórico y teatral (con clara abundancia de referencias sensoriales y cromáticas y una fuerte presencia de deícticos), muy directo, casi confesional, cuajado de interrogaciones retóricas y apelaciones al lector, lo cual le otorga al conjunto una gran viveza. En *Alabanzas al glorioso patriarca San José…* (1628), que es una reedición de la impresión malagueña de Antonio René de 1616[11], al nombre del autor le sigue el apelativo «familiar del Santo Oficio». En él se recogen 41 quintillas dedicadas a san José y tres romances. En el poema principal, el autor parte de la imagen de la huida de Egipto para hacer una apología del santo; tanto en las quintillas como en los roman-

[11] Recogida por Profeti (2002). Cito a través de Ruiz Pérez (2013: 188) y Sánchez Jiménez (2006: 136).

ces predomina la sencillez y plasticidad de las descripciones, lo que sin embargo no es incompatible con el carácter alegórico de la última de ellas, que enlaza con la estética del *Cántico espiritual*.

Estas características encajan claramente con el perfil autorial del Lope *de senectute*, que lleva su impronta poética al formato más popular encuadrando su discurso dentro de las iniciativas contrarreformistas pero sin dejar de atender a su propia poética, que está en estrecha relación con sus intereses editoriales[12]. Así, en los textos recogidos en estos pliegos de Lope se utiliza un lenguaje sencillo y visual, que apunta a lo inmediato y que encuentra en la *mise en page* del pliego su cauce material perfecto (grabados en la portada que representan escenas bíblicas individualizadas y fácilmente reconocibles a las que el texto apela de forma directa, o una distribución de este en columnas que propicia una lectura más rápida y global) para abordar temas religiosos que, sin embargo, pertenecen al ámbito de la cultura popular, como es el caso del nacimiento de Cristo o la figura de san José. Apo-

[12] Aquí no podemos dejar de señalar nuestras dudas con respecto al control que Lope ejerció sobre estos pliegos, publicados en vida del autor. Aunque en el caso del pliego de 1621 no sabemos cuándo fue compuesto, en el de 1628, al tratarse de una reimpresión de uno de 1616, podemos afirmar claramente que las fechas de impresión no coinciden con las de redacción. Esta evidencia apoyaría la tesis de que nos encontramos ante una estrategia de construcción de una imagen autorial, presumiblemente por parte del editor, aunque no sabemos si con el beneplácito o, como mínimo, con el conocimiento del autor.

ya, asimismo, esta imagen del Fénix un tercer pliego del que solamente se tiene noticia, titulado *Vida y muerte del glorioso patriarca San Juan de Dios*… (Matías Clavijo, 1631)[13], en cuya portada reza a continuación: «hecha en octavas por un devoto», y más delante: «compuestas por Fray Lope de Vega Carpio, su devoto, del hábito de San Juan».

En definitiva, en estas composiciones nos encontramos ya ante la imagen del Lope *de senectute*[14], que enlaza con la sensibilidad del autor de composiciones como «El huerto deshecho» (1633): un hombre profundamente religioso, desencantado, que practica el recogimiento y la renuncia, y que busca llegar al lector a través de los cauces más sencillos, expresivos y directos, lo que sin embargo no le hace renunciar a los formatos más cultos[15]. De esta forma el Fénix, al tiempo que se acoge a los presupuestos tridentinos, contenta

[13] Según Maria Grazia Profeti (2002: 429) (cito a través de López Lorenzo, 2016: 994), esta obra se encontraba en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla (signatura 201-4-4-33), pero desapareció tras la Guerra Civil.

[14] Sánchez Jiménez (2006: 240), que plantea la confusión del yo lírico y un fingido yo biográfico en Lope, afirma que en esta etapa final el autor «estaba acomodando la imagen de su vida a un modelo previo muy difundido en el siglo XVII: el de los grandes santos pecadores […] que vivieron su juventud en profundo pecado para luego arrepentirse de forma espectacular».

[15] Tanto en el caso de los pliegos sevillanos *de senectute*, como de los publicados *post mortem*, Lope, tal y como venía haciendo desde épocas más tempranas, introduce algunas composiciones de arte mayor con las que parece pretender ensanchar las miras del género para dirigirlo a otro tipo de lector, a todos los lectores.

a la masa lectora y cumple con su personal proyecto poético-editorial.

En los pliegos fechados tras la muerte de Lope se observa una serie de cambios con respecto a estos pliegos encuadrados en la trayectoria final de su carrera, todos ellos de índole editorial, que apuntan claramente a la utilización de su firma como reclamo comercial.

Las primeras diferencias se observan en los grabados de la página inicial. En el caso de los pliegos posteriores a 1635 se utilizan figuras más toscas, aprovechadas de otras publicaciones, y se recurre a una *mise en page* menos elaborada que lleva a que con frecuencia el texto se inicie en la primera página. Por el contrario, los grabados de los pliegos anteriores a 1635 son de gran tamaño, lo que confiere a esa primera página la función de portada, aproximando la apariencia del pliego a la del libro. En gran medida, estas portadas están ligadas a la ya mencionada unidad temática que señalábamos como característica de estos pliegos, lo que posibilita el uso de una única figura o composición con carácter aglutinante.

Sin embargo, el rasgo más llamativo de los pliegos *post mortem* es que en ellos el nombre de Lope aparece asociado, y en la mayor parte de los casos, supeditado, al nombre de autores vivos menores. *La Canción del gloriosísimo cardenal y doctor de la Iglesia San Jerónimo…* (1637) parece recoger el testigo del pliego, también firmado por Lope, dedi-

cado a san José, máxime por el hecho de que su impresor es el mismo, Pedro Gómez de Pastrana, de quien sabemos que obtuvo gran éxito con la venta del pliego del Fénix. No obstante, este texto lo firma Adrián del Prado, y a Lope de Vega únicamente pertenece el romance último, extraído de las *Rimas sacras*. Esta obra conoce una reedición en 1669 de la mano del impresor Juan Izquierdo Malo, quien solo tiene en su haber esta edición.

En la *Tercera parte de las loas de Lope de Vega Carpio* (1678), encontramos también un caso de coautoría, pero bien diferente. En esta ocasión, es el nombre de Lope el que encabeza la obra, cuyas loas van acompañadas al final de un soneto de Luis de Ulloa Pereira (1584-1674). Sin embargo, Fausta Antonucci y Stefano Arata (1995: 25) aconsejan sospechar de esta atribución en la medida en que no se han podido identificar las loas de las que se extraen estos romances. En cierta forma aquí nos hallaríamos ante el caso contrario al del pliego de la *Primera parte de los mejores romances…* (1629), donde se ocultaba la autoría de Lope aunque sin atribuirse esta a nadie en particular: en esta ocasión se asignan a Lope poemas que no son suyos. En la explicación de estas dos diferentes formas de piratería no podemos obviar el hecho de que las separa la muerte del autor. En la segunda de ellas, el nombre del Fénix se ha convertido en un sello comercial susceptible de seguir originando beneficios y sobre el que ya no planea el celo del interesado.

Otro caso de autoría múltiple es el pliego titulado *Testamento y codicilo, y maravilloso discurso de la plática que hizo el rey don Felipe segundo nuestro señor…* (1682), firmado por Juan Godoy e impreso por Juan Bejarano a costa de Lucas Martín de Hermosilla, que conoció una reimpresión en 1696 por el propio Martín de Hermosilla. En este caso pertenece a Lope el romance final, extraído del último acto de *Los comendadores de Córdoba* (1596). Como vemos, de nuevo encontramos al Fénix asociado al género dramático y a la práctica de la selección antológica, estrategias que benefician al mercado editorial pero que son ineficaces desde el punto de vista de la trayectoria del autor.

Esta asociación del nombre de Lope con autores vivos de segunda fila, en absoluto aleatoria, cabría entenderla en el marco de los procesos de conquista de un lugar propio en el *campo literario* (Bourdieu, 2002). En relación con este tipo de pliegos, la noción de selección y mixtura es obligada y Lope parece jugar un papel clave en el tándem propuesto. Vinculado a esta idea, otro ejemplo curioso es el del pliego titulado *Síguense siete Romances a lo Divino…* (ca. 1675), firmado por Diego de la Cruz, donde únicamente encontramos un romance atribuido a Lope: «De lo que dijo Lope de Vega a una Cruz de marfil en San Lorenzo el Real, por las letras del A.B.C.». Por la forma en que se expresa su supuesta autoría y puesto que esta obra no se encuentra con anterioridad en el corpus del autor, podemos afirmar que estamos ante otro

ejemplo de falsa atribución en el que se utiliza el nombre de Lope como marca de prestigio o como simple reclamo comercial para el lector. De cualquier manera, en los primeros años del siglo XVII, con la prohibición de imprimir novelas y comedias promulgada en Castilla, en Sevilla proliferan los pies de imprenta falsos y, como el propio Lope apuntaba, a menudo los libreros «atendiendo a la ganancia, barajan los nombres de los poetas, y a unos dan sietes y a otros sotas»[16].

Además de la práctica antológica y de la coautoría o autoría múltiple, encontramos otro fenómeno en las prensas sevillanas tras la muerte de Lope: la reedición. Este proceso está, *a priori*, más legitimado en el caso de las obras que se publicaron en vida del autor, y presumiblemente con su beneplácito, como es el caso de las *Alabanzas al glorioso patriarca San José* (1628), que conoce una reimpresión en 1681 a cargo de Juan Cabezas, otro editor profesional con una dilatada carrera a sus espaldas y una línea editorial exclusiva de pliegos. De esta trayectoria parece beneficiarse la *Canción del gloriosísimo cardenal y doctor de la Iglesia San Jerónimo…*, cuya primera impresión, no obstante, tuvo lugar una vez fallecido Lope, en 1637. El de la reedición es, quizá, el proceso más sencillo y tentador que podían llevar a cabo los impresores: en el caso de las obras que contaron en su día con el beneplácito del autor, porque este hecho ya legitimaba

[16] En el prólogo de *El castigo sin venganza* (1631), págs. 79-80. Cito a través de García Reidy (2013: 361).

una reimpresión, y en el caso de las obras surgidas tras su muerte, porque la buena acogida de la edición entre el público parecía justificar la explotación comercial del texto.

A partir del corpus examinado y a tenor de las diferencias observadas entre los pliegos sevillanos de Lope pertenecientes a su etapa *de senectute* frente a los que se encuadran en un momento posterior a su muerte, podemos concluir que en ellos Lope de Vega, convertido en *marca* o *sello*, funciona como un *sujeto editorial* (Ruiz Pérez, 2017; en prensa). En los últimos años de su vida, el Fénix vende una escogida imagen de sí mismo que impresores profesionales como Gómez de Pastrana o Francisco de Lira no tardan en comercializar sacándole el máximo partido. Una vez fallecido Lope, los impresores, tomándose ciertas licencias, explotan esa imagen autorial, que sigue siendo muy rentable, explorando nuevas vías (reedición, selección, autoría múltiple) y aprovechando la transformación y nueva proyección que el autor le había conferido al formato del pliego suelto.

En definitiva, los pliegos sevillanos acusan una realidad extrapolable a los mecanismos de otros centros impresores en relación con la figura de Lope. En el camino hacia la institucionalización y una vez asumida su identidad autorial, encontramos a un Lope convertido en *sujeto editorial*, que no es otra cosa que el Lope que trasciende sus propios textos para acabar en manos de las estrategias comerciales de los impresores y de la demanda de los lectores, esto es, del mer-

cado editorial que él mismo, a lo largo de toda su trayectoria, se encargó de crear y alimentar.

OBRAS CITADAS

ANTONUCCI, Fausta y Stefano ARATA, *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra*, Sevilla-Valencia, UNED-Universidad de Valencia, 1995.

BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Madrid, Anagrama, 2002.

FOUCAULT, Michel, «Qu´est-ce qu´un auteur?», en *Bulletin de la Société française de philosophie*, año 63, n°3, julio-setiembre de 1969, págs. 73-104.

GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas rameras*, Madrid, Iberoamericana, 2013.

GREENBLATT, Stephen, *Renaissance self-fashioning: from more to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago, 1984.

INFANTES, Víctor, «La poesía que enseña. El didactismo literario de los pliegos sueltos», *Criticón*, 58, 1993, págs. 117-124.

—, «Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario (1482-1600)», en *El libro antiguo español: actas del Primer Coloquio Internacional*, coord. de Pedro Manuel Cátedra García y María Lui-

sa López-Vidriero Abello, Madrid, 1988, págs. 237-248.

LÓPEZ LORENZO, Cipriano, *Imprenta y poesía en la Sevilla del siglo XVII (1621-1700): repertorio y estudio*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Lope de Vega y el canon poético», en *El canon poético en el siglo XVII*, dir. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, págs. 367-394.

PROFETI, Mª Grazia, *Per una bibliografia di Lope de Vega: opere non drammatiche a stampa*, Kassel, Reichenberger, 2002.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1970.

RUIZ PÉREZ, Pedro, «Edición y biografía de Salazar y Torres: Sujeto lírico y sujeto autorial», en prensa.

—, «Carreras recompuestas: publicaciones póstumas y sujeto editorial», *eHumanista*, 35, 2017, monográfico *Carrera literaria y representación autorial en la literatura del Siglo de Oro*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez y Juan Montero, págs. 100-126

—, «Los pliegos de Lope», *eHumanista*, 24, 2013, págs. 165-193.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo*, London, Tamesis, 2006.

ANEXO: Pliegos de Lope publicados en Sevilla entre 1621 y 1696

PLIEGO	AÑO	IMPRESOR	AUTOR	RASGOS
47. *Primera parte de los mejores romances a lo divino que hasta ahora han salido…* PRIMERA PARTE DE LOS MEIORES ROMANCES A LO DEBINO QVE hasta aora an salido. El vno en alabança de S. Iuan Baptista, y vna Cancion de Iacob a las hermosas de Rachel, y respuesta de Rachel a Iacob, y vna Satira al Nacimiento, con vnas redondillas a lo mismo, y vn Romance al Santi simo Sacramento, cō vn Soneto al niño IESVS. Ordenados por Miguel Ximenez natural de la villa de Madrid. Con licencia. Impresso en Sevilla en casa de Fran cisco Aylan junto al molino del yesso Año 1629. Nueva York. *HSA*	1629	Francisco Aylan (posible grabador e impresor belga. ¿Suplantación?)	Anónimo [Lope de Vega] (“ordenados por Miguel Jiménez”)	4º; [4] h. Temática religiosa. Los poemas de Lope pertenecen a *Los pastores de Belén* y las *Rimas sacras*. Contiene romances, villancicos, 1 soneto, canciones (tercetos encadenados, sextetos liras)
90. *Canción del gloriosísimo cardenal y doctor de la Iglesia San Jerónimo y el riguroso modo de su penitencia* CANCION DEL GLORIOSIS- simo Cardenal, y Doctor de la Iglesia S. Gero-nimo y el riguroso modo de su penitencia. ¶ Compuesto por Fray Adrian del Prado, de la misma Orden. Madrid. *BNE* R/13432(3	1637	Pedro Gómez de Pastrana	Adrián del Prado [Romance último de Lope de Vega]	8º; [8] h. Temática religiosa. Canción, romance con estribillo

PLIEGO	AÑO	IMPRESOR	AUTOR	RASGOS
119. *Tres loas famosas de Lope de Vega, las mejores que hasta hoy han salido…* Madrid. *BNE* R/9546	1639	Pedro Gómez de Pastrana	Lope de Vega	4º; [4] h. Poesía dramática: selección loas (3 romances)
298. *Canción del glorioso cardenal y doctor de la Iglesia San Jerónimo* Nueva York. *HSA* (ejemplar muy recortado en parte inferior afectando al texto)	1669 (R)	Juan Izquierdo Malo (solo publica esta obra)	[Adrián del Prado] [Romance último de Lope de Vega] (Autorías conocidas por otras ediciones de la obra)	8º; [8] h. Temática religiosa. Canción, romance con estribillo

PLIEGO	AÑO	IMPRESOR	AUTOR	RASGOS
391. *Tercera parte de las loas de Lope de Vega Carpio, pidiéndole alabase los colores blanco y negro, contraponiendo uno al otro.* TERCERA PARTE DE LAS LOAS DE Lope de Vega Carpio, pidiendole alabasse los colores Blanco, y Negro, contraponiendo el vno al otro. Lleua al fin vn Soneto muy gracioso. PAssando por esta calle, a coger, y de mañana, dos cosas que facen ser de buenos efectos cansa, Por las rexas de vn balcon vi vna moça bella blanca, que si me la diera a mi, qualquiera juego ganara. Vnos hoyuelos tenia, que eran sepulturas de amar, gordas, rollizas, poquillas, largos dedos, carne blanda. Y como yo me detuue, su dueño a todos nos cata,	1678	Juan Cabezas (profesional con una línea editorial dedicada a pliegos literarios)	Lope de Vega (atribución sospechosa). [Soneto final de Luis de Ulloa Pereira]	4º; [4] h. Poesía dramática: selección loas (2 romances y 1 soneto)
Madrid. *BNE* R/12176 (29)				
456. *Testamento y codicilo y maravilloso discurso de la plática que hizo el rey don Felipe segundo…* TESTAMENTO, Y CODICILO, Y MARAVILLOSO discurso de la plática que hizo el Rey Don Felipe Segundo nuestro señor, que esta en gloria, y de los exemplos, y sentencias que dixo à los Grandes de su Corte, mandando de la sabiduria que Dios infundió en su pecho, dexando en su Testamento casada à la esclarecida Infanta Doña Isabel. Compuesto por Juan Godoy, y lleua al cabo vn Romance de los Comendadores de Cordoba. EL gran Monarca del mundo, porq̃ si el mal es de muerte, tarrima Corona, y Cetro, solo el morir es remedio. que de la muerte cetrano, No quiere mudar de ropa, hazer quiere testamento, porque mudà el pensamiento Porque la gota, y la piedra de las bizarrias del mundo le tienen ya casi muerto, à las alturas del Cielo. otros dizen otros males, Mandò hazer vn Altar delapera cubierto el cuerpo, delante sus ojos puesto, No por falta de Doctores, con mil reliquias de Santos, que tiene muchos, y buenos: que muchos Papas le dieron.	1682	Juan Bejarano (a costa de Lucas Martín de Hermosilla, editor muy prolífico, con gran actividad en la Sevilla de finales de siglo)	Juan Godoy. [Romance final de Lope de Vega]	4º; [4] h. Temática histórica: 3 romances. El de Lope pertenece a *Los comendadores de Córdoba*
Cambridge. *Magdalene College-Pepys Library* 1545(30)				

PLIEGO	AÑO	IMPRESOR	AUTOR	RASGOS
625. *Testamento y codicilo y maravilloso discurso de la plática que hizo el rey don Felipe segundo…* Madrid. *BNE* VE/126-33	1696 (R)	Lucas Martín de Hermosilla	Juan Godoy. [Romance final de Lope de Vega]	4º; [4] h. Temática histórica: 3 romances. El de Lope pertenece a *Los comendadores de Córdoba*

Pliego de autoría muy dudosa debido a las alteraciones:

348. *Síguense siete romances a lo divino…*

Ca. 1675

Tomé de Dios Miranda, a costa de la viuda de Nicolás Rodríguez

Autor: Diego de la Cruz

[Séptimo romance atribuido a Lope: "Lo que dijo Lope de Vega a una cruz de marfil en San Lorenzo el Real, por las letras del A.B.C."]

4º; [4] h.

Cambridge. *Magdalene College-Pepys Library* 1545(17)

Sin ejemplares localizados y/o cotejados:

679. *Vida y muerte del glorioso patriarca San Juan de Dios, fundador de su religión de su hospitalidad, hecha en octavas por un devoto…*

1631, Matías Clavijo

Autor: Lope de Vega

4º; [12] h.

Biblioteca de la Universidad de Sevilla 201-4-4-33 (desaparecido tras la Guerra Civil, según Mª Grazia Profeti)

692. *Cuatro soliloquios*

1672, Juan de Osuna

Autor: Lope de Vega

8º; [¿?][1]

[1] Los datos que aparecen en este Anexo han sido extraídos de López Lorenzo (2016). La numeración de cada ejemplar se corresponde con la del catálogo incluido en el citado estudio.

LOS SONETOS AMOROSOS EN DÍPTICO DE LOPE DE VEGA

FAUSTA ANTONUCCI
UNIVERSITÀ ROMA TRE
fausta.antonucci@uniroma3.it

Enviado: 13/1/2017
Aceptado: 23/1/2017

Resumen: Primera aproximación a una configuración poética peculiar que se encuentra en muchas comedias de Lope, este artículo estudia los sonetos de amor correspondido pronunciados por un galán y una dama en comedias de segura autoría lopesca: *El mármol de Felisardo*, *El sol parado*, *Lucinda perseguida*, *El Hamete de Toledo*, *El animal de Hungría*, *El perro del hortelano*, *Nadie se conoce*, *La discreta venganza*, *Lo cierto por lo dudoso*, *La bella Aurora*. Tras analizar las peculiaridades dialécticas y retóricas que caracterizan estos dípticos, se intenta, en perspectiva diacrónica, comparar algunas de sus modalidades con las que se observan en algunas piezas tempranas de Calderón de la Barca.

Palabras clave: Lope de Vega; Soneto; Díptico amoroso; Calderón de la Barca; Retórica; Dialéctica

Abstract: As a first approach to the peculiar poetic configuration of many Lope *comedias*, this article examines the sonnets of requited love pronounced by a *galán* and a lady in *comedias* of certain authorship: *El mármol de Felisardo*, *El sol parado*, *Lucinda perseguida*, *El Hamete de Toledo*, *El animal de Hungría*, *El perro del hortelano*, *Nadie se conoce*, *La discreta venganza*, *Lo cierto por lo dudoso*, *La bella Aurora*. After analyzing the dialectic and rhetorical peculiarities of these series, we compare with a diachronic perspective some of

their modalities with those of the early *comedias* by Calderón de la Barca.

Keywords: Lope de Vega; sonnet; love diptych; Calderón de la Barca; rethoric; dialectic

1. Una faceta muy interesante del quehacer poético de Lope son los sonetos en díptico, una configuración peculiar que se encuentra en algunas comedias y que da forma poética a un diálogo o a un debate entre dos personajes, en el que el segundo contesta al primero, o trata de superarlo en la argumentación. Este esquema vincula los dos sonetos con una gama muy amplia de recursos, dialécticos, retóricos, sintácticos y léxicos, hasta métricos, pues en el origen de esta práctica poética (los *partimens* y *tençós* trovadorescos) el soneto-respuesta debía utilizar las mismas palabras-rima o cuando menos los mismos consonantes del primer soneto, lo que se conoce como pie forzado[1]. Hasta ahora, la crítica solo se ha interesado por los sonetos en díptico de Calderón, en cuyo teatro fueron observados primeramente por Rafael Osuna (1974), siendo estudiados luego, de forma más puntual, en

[1] Alatorre (2007: 413-442) traza un panorama de esta forma de agudeza poética en el Siglo de Oro, centrándose solamente en los sonetos-respuesta «por los mismos consonantes»; de acuerdo con los ejemplos que ofrece, este tipo de díptico sería más frecuente en la poesía renacentista, haciéndose rara, en España al menos, durante el Barroco.

algunos trabajos recientes[2]. Al contrario, su presencia en el teatro de Lope no ha merecido hasta ahora un estudio de conjunto, y hasta podríamos decir que no ha sido reconocida en cuanto característica, aunque algunos sonetos de sus comedias que forman un díptico hayan sido mencionados y hasta analizados por algunos críticos en sus características formales, pero sin hacer hincapié en la peculiaridad de su estructura dual[3].

Lo que me propongo hacer en estas páginas es, pues, dar un primer paso hacia el reconocimiento y el estudio de

[2] Bibliografía actualizada al respecto en Antonucci, en prensa.

[3] No aluden a este tipo de sonetos ni Delano, 1929 (que es fundamentalmente una aproximación temática), ni Dunn, 1957, ni Marín, 1968 (que por otra parte trabaja sobre un corpus de solo 27 comedias). Jörder, 1936, solo toma en cuenta esa forma peculiar en la que el debate entre dos interlocutores se realiza en el seno de un solo soneto, aunque afirma que deberían estudiarse más a fondo todas las modalidades dialógicas del soneto empleadas por Lope, incluyendo esos «dialogischen und monologischen Sonettgruppen […], in denen jedem Sprecher jeweils ein ganzes Sonett zugeteilt ist» (esto es, «grupos de sonetos dialógicos y monologales, en los que cada hablante pronuncia un soneto completo»; Jörder, 1936: 171; trad. mía). Scheid (1966: 39-55) reseña los sonetos de Lope con *adynata*, algunos de los cuales (los que se incluyen en *El sol parado*, *Nadie se conoce*, *Los mártires de Madrid*) son sonetos en díptico, pero no subraya en ningún momento la peculiaridad compositiva que los caracteriza; aunque analiza comparativamente uno de los dípticos de *Nadie se conoce*, de hecho lo que le interesa es subrayar las diferentes modalidades de utilización del *adynaton* y los *topoi* que lo sustentan. Romanos, 2007 menciona el díptico de *El sol parado*, subrayando el «juego de réplica y contrarréplica» (411) y la serie de *adynata* que lo vertebra, pero tampoco se interesa por la peculiaridad de la estructura dual, sino solo en cuanto demuestra que no siempre el soneto se utiliza como monólogo de «los que aguardan», sino que desempeña un amplio abanico de funciones dramáticas.

este tipo de sonetos en la producción dramática de Lope de Vega[4]. En sus comedias los dípticos de tema amoroso son la abrumadora mayoría, mientras que en Calderón se utilizan también para temas morales, como los famosísimos pronunciados por don Fernando y Fénix en *El príncipe constante*. Pero, más allá de esta y otras diferencias que iré señalando más adelante, el esquema básico es el mismo: los interlocutores son un hombre y una mujer, los dos sonetos que pronuncian son, por lo común, contiguos, a menudo van precedidos por fórmulas introductorias que reclaman la atención del oyente (y por tanto, también de los espectadores). Los encontramos en las siguientes comedias de autoría segura[5]: *El mármol de Felisardo* (¿1594-1598?), *El Argel fingido y renegado de amor* (1599), *El sol parado* (1596-1603), *Lucinda perseguida* (1599-1602), *El Hamete de Toledo* (1609-1610), *El animal de Hungría* (1611-1612), *La doncella Teodor* (1608-

[4] En la producción no dramática de Lope, que yo sepa, solo hay otro díptico, también de tema amoroso: se encuentra al final de la *Segunda parte* de las *Rimas*, y solo aparece en las ediciones de 1604 y 1605. Se trata de un soneto de Antonio Ortiz a Lope de Vega (n. XX en la edición de Pedraza) y de la respuesta de Lope (n. XXI en la misma edición). En otro trabajo me ocupo de este díptico en relación con los que aparecen en las comedias.

[5] Las fechas son las que Morley y Bruerton, 1968, proponen como más probables. Existen otros dípticos en comedias que Morley y Bruerton califican como de autoría dudosa: uno en *La llave de la honra* y dos en *Los mártires de Madrid*, de los que me ocupo en un trabajo en preparación.

1610)[6], *El perro del hortelano* (hacia 1613), *Nadie se conoce* (hacia 1618), *La discreta venganza* (probablemente 1620), *Lo cierto por lo dudoso* (1620-1624), *La bella Aurora* (1620-1625). En dos de estas comedias los dípticos se duplican: en *El mármol de Felisardo* el gracioso y la criada replican de forma rebajada el dúo del galán y la dama; en *Nadie se conoce* el galán y la dama vuelven a intercambiar sonetos amorosos en dúo a distancia de casi dos mil versos. Cronológicamente, se aprecia la gran extensión del lapso temporal en que Lope utiliza este tipo de sonetos en sus comedias, aunque puede observarse que empiezan a aparecer ya bien entrada la década de los noventa, y que desaparecen en la última década de vida del dramaturgo[7]. En cuanto a los géneros

[6] Es la fecha que propone Fichter, 1941, y que acepta González-Barrera en su edición de la comedia. Morley y Bruerton proponían en cambio un intervalo 1610-1612.

[7] Estas conclusiones se refieren por supuesto al corpus mencionado, que es el que he podido rastrear con una investigación larga y dificultosa. No existiendo estudios dedicados al tema, he acudido en primer lugar a la lista final de la monografía de Jörder, 1936 en busca de primeros versos que pudiesen delatar un díptico en su estructura igual o parecida y su procedencia de la misma comedia. Más rica ha sido la cosecha que me proporcionó la consulta del clásico trabajo de Morley y Bruerton, en busca de las comedias donde aparecen sonetos con la función de monólogo interpelativo, es decir, «aquellos sonetos en los que [*scil*. el personaje] se dirige a alguien en el escenario, excluyendo […] los parlamentos dirigidos a seres abstractos o a los no presentes» (Morley y Bruerton, 1968: 28). Pero tampoco esta búsqueda fue exenta de problemas, ya que no todos los sonetos que Morley y Bruerton definen como monólogos interpelativos lo son en realidad (algunos son oraciones, o van dirigidos a personajes ausentes), mientras que otros, que funcionan

teatrales, los sonetos en díptico aparecen en comedias palatinas (cinco casos), en comedias de tema histórico ambientadas en España (cuatro casos), en una comedia mitológica y en dos comedias bizantinas[8]: nunca en comedias urbanas o de capa y espada como sucede en Calderón. Aquí me ocuparé exclusivamente, y aun así no de forma exhaustiva, por obvias razones de espacio, de los sonetos del corpus pronunciados por un galán y una dama que se quieren: excluyo por tanto los de *El Argel fingido*, que no expresan el amor compartido de los dos amantes, sino el rechazo de la dama y la insistencia del galán; los de *La doncella Teodor*, que – aunque mantienen la estructura proposición-respuesta – no son de tema amoroso; y los sonetos burlescos que intercambian criado y criada en *El mármol de Felisardo*[9].

2. Todos los sonetos que conforman los dípticos de amor correspondido obedecen a dos esquemas básicos: el de

perfectamente como monólogos interpelativos y además se presentan en díptico, se definen como cartas o poemas.

[8] Me refiero a *El Argel fingido* y a *La doncella Teodor*, de acuerdo con las propuestas de González-Barrera (2006) y Fernández Rodríguez (2015). Aprovecho para dar las gracias a Daniel Fernández Rodríguez, quien me señaló el díptico de *El Argel fingido*, que se me había escapado en el rastreo que realicé para preparar la primera versión de este trabajo, leída en el Congreso «Lope de Vega y la poesía no dramática» (Neuchâtel, septiembre 2016).

[9] De los sonetos pronunciados por gracioso y criada en *El mármol de Felisardo* se ocupa en este mismo número Valle Ojeda.

las cuestiones amorosas (descripciones del sentimiento y de sus circunstancias), y el de los juramentos y declaraciones de amor. El primer tipo es relativamente menos frecuente: solo lo encontramos en *El animal de Hungría* y en *El perro del hortelano*.

En *El animal de Hungría*, el díptico funciona en el contexto de una escena deliciosa en la que la joven salvaje Rosaura habla por primera vez con Felipe, joven noble venido a menos que vive entre los villanos y al que ella ha admirado en otras ocasiones, espiándole mientras se bañaba en una fuente. Atraída por su belleza, Rosaura no sabe si puede darle nombre de amor al sentimiento que experimenta, y, en su ingenuidad, pregunta a Felipe qué es lo que siente quien ama. Felipe entonces le ofrece una definición del amor, en un primer soneto que está construido de la misma forma que el conocidísimo n. CXXVI de las *Rimas*[10]: una enumeración de infinitivos verbales que dan cuenta de los estados de ánimo típicos del enamorado, con frecuentes antítesis en la mejor tradición petrarquista (*unirse / desviarse*; *gloria / pena*; *favores / desdenes*).

[10] «Desmayarse, atreverse, estar furioso». El procedimiento retórico que lo sustenta se analiza con detalle en Brown, 1979: 24-25. Ver también el análisis de Pedraza (Vega Carpio, *Rimas*, I: 36-37). Nadie que yo sepa ha observado hasta ahora el parecido entre el soneto de Felipe en *El animal de Hungría* y el soneto de las *Rimas*.

Mirar por acidente y agradarse y al alma por los ojos imprimirse, y tanto más a su **memoria** unirse cuanto procura el alma desviarse; en esto los **sentidos** conformarse y no poder, queriendo, divertirse, y hasta que vienen todos a rendirse en tales pensamientos regalarse; tener por centro, por descanso y gloria, la sujeción del alma a tanta **pena** y adorar por favores los desdenes; perder de todo punto la **memoria**; colgar la vida en voluntad ajena: esto es amor. ¿Tú sabes si le tienes?[11] (vv. 1647-1659)	Yo vi, yo me admiré; mas de admirarme nació un regalo en que sentí perderme; los **sentidos** hallé como el que duerme sin poder la **memoria** despertarme. Sentí notable **pena** en ausentarme; y, ausente, sólo pude entretenerme imaginando en la presencia verme que pudo entristecerme y alegrarme. Mil esperanzas a mi **pena** ofrezco: con todas estoy bien, y mal conmigo; en un punto me alegro y entristezco. Huyo de la razón y el gusto sigo: esto siento, esto tengo, esto padezco; si esto es lo más de amor, lo menos digo[12]. (vv. 1670-1683)

La contestación de Rosaura retoma del soneto de Felipe la predilección por la antítesis, aunque con otras parejas léxicas (*entristecerme / alegrarme*; *ausentarme / en la pre-*

[11] Vega Carpio, *El animal de Hungría*, pág. 747.

[12] Vega Carpio, *El animal de Hungría*, págs. 747-748.

sencia verme; *bien / mal*; *me alegro / [me] entristezco*; *razón / gusto*), y algunos conceptos clave del vocabulario amoroso como son *memoria*, *sentidos*, *pena* (en negrita en las citas). Pero conjuga los verbos del sentimiento en la primera persona del singular: basta con comparar el primer verso, en el que los impersonales *mirar* y *agradarse* se transforman en un personalísimo *Yo vi, yo me admiré*. Aunque el soneto de Rosaura no repite ninguna palabra-rima del soneto de Felipe, sí utiliza en los cuartetos (con la única excepción del v. 3) una serie de infinitivos pronominales, exactamente como el primer soneto; pero el pronombre enclítico de tales infinitivos, que allí es el impersonal *–se*, es aquí el personal *–me*, que aplica a la experiencia de Rosaura la definición general del amor. La declinación personal de la definición abstracta de Felipe es evidentísima en otros dos recursos: los verbos conjugados en la primera persona singular, que ocupan la posición rima de los tercetos (con excepción del v. 10), y la recapitulación del v. 13, con una tripartición paralelística que acumula tres verbos en primera persona, y una anáfora que reproduce el inicio del último verso del soneto de Felipe, en explícita contestación a la pregunta que lo cerraba. Aunque no se trata de un díptico de los más artificiosos, el ejemplo de *El animal de Hungría* muestra con toda evidencia algunos recursos característicos: las sedes privilegiadas de la *reprise* son el primer verso y el último (o últimos); las palabras-rima también obedecen a una intencionalidad precisa que solo se comprende

en comparación con el primer soneto; otras repeticiones léxicas, morfológicas o sintácticas sirven para subrayar el carácter de respuesta del segundo soneto. Un carácter que, en el díptico de *El animal de Hungría*, se hace explícito gracias a la pregunta que cierra el primer soneto.

El caso de *El perro del hortelano* confirma algunas de las observaciones que acabo de hacer, y es sumamente interesante en razón del contexto radicalmente distinto en el que se coloca el díptico. De entrada hay que decir que, aunque se trata de una comedia muy conocida y a pesar de que la crítica haya hecho hincapié muchas veces en el elevadísimo número de sonetos que contiene y en sus diversas funciones[13], nadie parece haberse dado cuenta de que el segundo y el tercer soneto son, de hecho, un díptico. Se trata del billete que Diana entrega a Teodoro pidiéndole que lo corrija y reescriba para «cierta amiga» suya (que es ella misma), y de la respuesta – más que reescritura – que Teodoro le entrega unos doscientos versos después[14]. Aunque los sonetos no son contiguos, basta con leer el primer verso de ambos

[13] Citaré al menos González-Cruz, 1981; Roig Miranda, 2006; Güell, 2007; Howe, 2011.

[14] Roig Miranda, 2006: 902-905 se percata de la diferencia entre estos dos sonetos y los demás de la comedia, pero hace hincapié sobre todo en la modalidad enunciativa (cada uno es leído en voz alta por su destinatario, en presencia del emisor) y en su valor estético y lírico, sin ponerlos en relación con la configuración dual que se encuentra en otras comedias y de la que estamos tratando. Dixon afirma que «they are in fact a covert declaration of love and a covert response» (Vega Carpio, *El perro del hortelano*, pág. 56).

(«Amar por ver amar, envidia ha sido»; «Querer por ver querer, envidia fuera») para darse cuenta de que están vinculados por el mismo esquema de proposición y respuesta que caracteriza todos los dípticos y que se manifiesta en el segundo soneto con la repetición de estructuras sintácticas, retóricas, hasta léxicas del primero:

Amar por ver *amar*, envidia ha sido, y primero que *amar* estar celosa es invención de *amor* maravillosa y que por imposible se ha tenido. De los celos mi *amor* ha procedido, por pesarme que, siendo más hermosa, no fuese en *ser amada* tan dichosa que hubiese lo que envidio merecido. Estoy sin ocasión desconfïada; celosa sin *amor*, aunque sintiendo; debo de *amar*, pues quiero *ser amada*. Ni me dejo forzar, ni me defiendo. **Darme** quiero **a entender**, sin decir nada. **Entiéndame** quien puede; yo me **entiendo**. (vv. 551-564)[15]	Querer por ver querer, envidia fuera, si quien lo vio, sin ver *amar* no *amara*; porque si antes de *amar*, no *amar* pensara, después no *amara*, puesto que *amar* viera. *Amor* que lo que agrada considera en ajeno poder, su *amor* declara; que como la color sale a la cara, sale a la lengua lo que al alma altera. No digo más, porque lo más ofendo desde lo menos, si es que *desmerezco*, porque del ser dichoso me defiendo. Esto que **entiendo** solamente ofrezco; que lo que *no merezco*, no lo **entiendo** por **no dar a entender** que lo *merezco*. (vv. 757-770)[16]

A diferencia de lo que sucede en *El animal de Hungría*, aquí el intercambio de sonetos cobra aspectos de juego galante, en el que es fundamental el hablar encubierto, el

[15] Vega Carpio, *El perro del hortelano*, pág. 93.

[16] Vega Carpio, *El perro del hortelano*, pág. 100.

decir sin declararse abiertamente, el tono de enigma o adivinanza que se percibe en los últimos dos versos del soneto de Diana, con un matiz de desafío que Teodoro recoge en el terceto final de su respuesta, y que en ambas composiciones se sustenta en el políptoton del verbo *entender* (marcado en negrita en los textos citados)[17]. Un recurso retórico, el políptoton, que, junto con la figura etimológica, recorre ambos textos en toda su extensión: he marcado en cursiva las ocurrencias del sustantivo *amor* y del verbo *amar* en diversas flexiones, y, en el caso del soneto de Teodoro, del verbo *merecer*[18]. La abundancia de estas figuras retóricas, de abolengo típicamente cancioneril, subraya el carácter cortesano de la situación en la que se coloca el díptico: una especie de pequeña academia privada, íntima, en la que el intercambio de textos se realiza por el trámite de la escritura y la lectura en voz alta, y que da pie luego (vv. 800-835) a unos comentarios que, bajo la apariencia de críticas y apuntes al texto leído, encu-

[17] El que se trate de un desafío lo pone de manifiesto la misma Diana, cuando, expresando su opinión acerca del soneto del secretario, le dice «Que de los dos / el tuyo vence, Teodoro» (vv. 774-775).

[18] En su detallado y fino análisis de estos dos sonetos, Howe (2011: 22-23) subraya el parecido de los dos primeros versos y la abundancia de formas del verbo *amar* en el primer soneto; pero no examina estos dos fenómenos desde el punto de vista formal, sino desde el punto de vista del significado y de la distinta actitud de los dos emisores. Así, el que Teodoro utilice *querer* en vez de *amar*, daría la medida de su mayor interés en la sexualidad.

bren las preocupaciones sentimentales de ambos interlocutores.

3. Los dípticos en los que la pareja de enamorados intercambia juramentos y declaraciones de amor son mucho más numerosos, y suelen ajustarse a dos esquemas sintácticos básicos: el uno, de tipo comparativo, el otro, de tipo condicional. En el primer esquema, se acumulan una serie de oraciones comparativas en las que la falta de firmeza amorosa se presenta como menos probable que toda una serie de fenómenos imposibles[19]: la encontramos en el díptico de *El sol parado* y en el segundo de los dípticos de *Nadie se conoce*. Aunque algunos críticos, como Scheid (1966) y Brown (1978), han estudiado con detalle el recurso del *adynaton* que los vertebra, nadie ha puesto de relieve la estructura dual que los caracteriza y los mecanismos con los que se construye la respuesta al soneto-proposición, que son muy parecidos a los que ya hemos examinado. Citaré solo el ejemplo de *Nadie se conoce*. Aunque la estructura sintáctica de los dos sonetos no es totalmente coincidente, como observó Scheid (1966: 47-48), ambos se sustentan en la misma red enumerativa y ana-

[19] Se trata de oraciones articuladas por las locuciones «antes que» o «primero que». Según la *Nueva gramática de la lengua española*, no se trata de locuciones temporales sino de locuciones conjuntivas comparativas, porque no sirven tanto para ordenar temporalmente dos acontecimientos hipotéticos, sino para declarar la marcada preferencia por uno y el marcado rechazo del otro (Real Academia Española, 2009: II, 3430).

fórica y, sobre todo, coinciden en lugares fundamentales como el primer verso de los cuartetos, el primero de los tercetos, y los dos últimos versos (marco las coincidencias en negrita)[20]:

Primero que mi amor, **Celia** divina,	**Primero**, mi **Lisardo**, habrá firmeza
olvide obligaciones tan notables,	en la mudable rueda de Fortuna,
los polos de los cielos varïables	y no se quejarán de envidia alguna
vendrán al suelo con fatal rüina;	la virtud, el ingenio y la nobleza;
primero el mar adonde el sol declina	no tendrá lisonjeros la grandeza,
le verá amanecer, y sus mudables	ni la vida mortal muerte ninguna,
ondas sin movimiento favorables	no pedirá su luz al sol la luna,
al pecho que romperlas determina;	ni será desdichada la belleza;
primero se verá roto y deshecho	**primero se verá**, que se concluya
el primer movimiento, en que está asida	mi amor inmenso, el monte más pequeño
la ardiente esfera del supremo techo,	al impíreo arrimar la frente suya,
y de tinieblas se verá vestida,	y el agravio tendrá seguro sueño,
que dejes tú de ser alma en mi pecho,	**que deje yo de ser** esclava tuya,
luz en mis **ojos**, y en mi aliento vida.	ni tengan estos **ojos** otro dueño.

En el segundo esquema, el amante imagina las cosas extraordinarias que haría por el ser amado en caso de verse dotado o dotada de poderes extraordinarios. Todas las próta-

[20] Vega Carpio, *Nadie se conoce*, pág. 708.

sis de estas oraciones condicionales contienen hipótesis irrealizables, imposibles, por lo que, de hecho, también se valen del recurso del *adynaton* (aunque Scheid, 1966 no los considera en su estudio). Los encontramos en *Lucinda perseguida*, *El Hamete de Toledo*, *Lo cierto por lo dudoso*. Citaré de momento solo el díptico de *Lucinda perseguida*, porque combina la estructura anafórica de las oraciones condicionales con un precioso esquema diseminativo-recolectivo[21]:

[21] Vega Carpio, *Lucinda perseguida* págs. 328-329. Corrijo la lectura «aviso» en el v. 7, que el mismo Cotarelo supone, en nota, ser una errata; «viso» vale 'luz', 'luminosidad'.

Rosela, si yo fuera el rico suelo	**Alfredo, si yo fuera** blanca aurora,
que las preciosas margaritas cría,	os hiciera mi sol, mi claro Anfriso;
a vuestros pies rindiera el alma mía	mi cristal os hiciera a ser Narciso
diamantes del quilate de mi celo.	y rey si fuera en cuanto veis señora;
Si fuera fénix, nombre, vida, vuelo	mi armonía, a ser música sonora;
os consagrara mi ceniza fría;	mi serafín, si fuera paraíso;
si fuera día, os transformara en día;	**si fuera** Apolo os diera yo mi [viso],
si fuera sol, os diera el cuarto cielo;	y mi espada, si fuera Marte, agora.
si fuera el oro de mayor riqueza	Del todo de mi amor mostrara en parte
rindiera a vuestras manos mi tesoro.	lo que rendidos mis sentidos vienen;
Mas, ¡ay! que fueran pensamientos vanos:	**mas, ¡ay! que** son hazañas sin provecho,
que fénix, piedras, días, sol, cielo, oro,	**que** cielo, sol, Apolo, día, Marte,
están con mayor ser, honra y belleza	paraíso, armonía y rey no tienen
en esos ojos, boca, pecho y manos.	vuestro talle, valor, ingenio y pecho.

La serie de oraciones condicionales también se utiliza para encarecer el amor a toda prueba del personaje que pronuncia el soneto: en la prótasis se conjetura la existencia de un hombre o una mujer cuya hermosura fuera perfecta, a pesar de lo cual el hablante seguirá fiel a su amado o amada (*La bella Aurora*); o se conjeturan una serie de impedimentos

hiperbólicos a pesar de los cuales el hablante se mantendrá firme en su amor (*La discreta venganza*). En este último díptico, las oraciones condicionales se complementan en el último verso con una optativa que sirve al hablante para invocar sobre sí el castigo en caso de incumplimiento de la promesa de fidelidad. El mismo esquema se encuentra en *El mármol de Felisardo*, pero invertido, ya que la prótasis se enuncia en el verso final, mientras que el resto del soneto está ocupado por series de optativas que enumeran, una vez más de forma hiperbólica, las penas crueles que el amante se declara dispuesto a arrostrar en caso de infidelidad[22]:

[22] Vega Carpio, *El mármol de Felisardo*: 1607-1608.

Plega a los cielos, adorada Elisa, de aquestos ojos que la luz me falte, y en tierna juventud me sobresalte la triste nueva del morir precisa; o que en las blancas olas que el mar frisa desde estas peñas mi caballo salte conmigo en tierra, con mi sangre esmalte la verde yerba que su planta pisa; páseme el pecho la cobarde espada del más bajo villano, que por dicha me mate en brazos de un profundo sueño; no tenga dicha mientras viva en nada, ni me pueda jamás faltar desdicha, **si no fuere tu esposo, y tú mi dueño**. (vv. 776-789)	Pues si yo te olvidare eternamente ni dejare de estar agradecida, caiga desta montaña combatida del mar en el rigor de su corriente; mi bien se acabe y mi dolor se aumente, pierda a las manos de un traidor la vida, sin honra y sepultura conocida, en tierra estraña entre estranjera gente. Ni el sol, viviendo, con su luz me alumbre, [ni] me falten jamás envidia y celos, del más seguro amor mayor empeño, ni para mí su natural costumbre guarden los elementos y los cielos, **si no fuere tu esposa, y tú mi dueño**. (vv. 790-803)

4. Estas tipologías se distribuyen de manera bastante uniforme a lo largo del corpus seleccionado, sin que pueda detectarse ninguna relación importante con la cronología de las comedias. No obstante, en algunas piezas, a partir de 1609-1610 aproximadamente (el intervalo cronológico más

probable de *El Hamete de Toledo,* segun Morley y Bruerton), se observa en los dípticos amorosos, o en alguno de los sonetos que los componen, una mayor artificiosidad, y al mismo tiempo una tendencia al abandono de los esquemas, al fin y al cabo repetitivos, que hemos venido analizando hasta aquí. Un ejemplo de ello lo encontramos en el primer díptico de *Nadie se conoce*, en el que el soneto-respuesta de Lisardo repite todas las palabras-rima del soneto de Celia[23]:

[23] Vega Carpio, *Nadie se conoce*, pág. 683.

No puede haber amor que iguale al mío, mi sentido excedió mi sentimiento, cuanto sin vos es bien, cuanto es contento, es para mí tormento y desvarío.	Nace del dulce **pensamiento** mío siempre, señora, en vos mi sentimiento, porque **pensar** tener otro contento si no es **pensando** en vos, es desvarío.
Tan nuevas almas en mi pecho crío que son pocas cien mil para un momento, háceme sombra el mismo pensamiento y della, si os ofende, me desvío.	**Pienso** en **pensar** qué **pensamientos** crío que no falten de vos sólo un momento, y, por no tener otro **pensamiento**, de **pensar** en perderle me desvío.
Amor no tiene en mí cosa imposible, por mí sola se pudo pintar ciego; el alma para vos no es invisible.	Corrido está de verme el imposible, la majestad rendida, el temor ciego, y yo para otros gustos invisible.
Con esta fuerza a lo imposible llego, y os quiero tanto más de lo posible que, si no soy amor, vengo a ser fuego.	Pues cuando a ver vuestra hermosura llego, desprecio tanto amaros lo posible que con sólo mirar abraso al fuego.

Ninguno de estos dos sonetos se abre con una oración comparativa o condicional, como suelen abrirse los sonetos basados en el *adynaton*. Pero aquí también la intensidad del sentimiento que el personaje experimenta se reivindica con una serie de hipérboles, tropo del que el *adynaton* es una

de las posibles actualizaciones (Mayoral, [1994]: 236). La declaración que abre el soneto de la dama, de que «No puede haber amor que iguale al mío», introduce un elemento de desafío que el segundo soneto recoge, no solo a nivel formal, con el pie forzado, sino también a nivel de argumentos, insistiendo en los mismos conceptos. Es un juego dialéctico parecido al que se observa en el díptico de *El perro del hortelano* – y que, dicho sea de paso, caracterizará asimismo la mayoría de los dípticos amorosos calderonianos –; un juego dialéctico que, a nivel retórico, conlleva un abundante uso del políptoton y de la figura etimológica (los marco en negrita en el segundo soneto).

Otro ejemplo interesante de la evolución aludida se encuentra en *El Hamete de Toledo*. Aquí, la estructura condicional basada en *adynata* se combina con el elemento de desafío que acabamos de ver en el primer díptico de *Nadie se conoce* y que se hace explícito en el último verso del primer soneto. Tras escucharlo, y antes de pronunciar el suyo, don Gaspar contesta así a su amada: «Agradezco la merced / que me habéis hecho, Leonor; / pero que igualéis mi amor / por imposible tened» (Vega Carpio, *El Hamete de Toledo*, pág. 378). Y entonces, para demostrarle que en todo caso su amor es superior al de ella, no solo acumula imposibles en los cuartetos, sino que, en los tercetos, utiliza a manos llenas el políptoton, que ya apuntaba en el segundo cuarteto junto con la

paronomasia (en negrita), para concluir el soneto con los fuegos artificiales de una retórica de claro sabor cancioneril:

Si el mundo todo en mi poder tuviera, por rey del mundo, primo, os coronara; y si pudiera hacer mundos, formara otros mil mundos que a esos pies pusiera. Si el cielo dilatarme concediera las vidas de los hombres, dilatara la vuestra tanto que hasta el fin llegara del fin universal que el mundo espera. Y si de Ovidio el artificio estraño se estendiera a sucesos verdaderos y su transformación no fuera engaño, me convirtiera en vos para teneros el amor que os tenéis. Si no me engaño, yo os quiero más que vos podéis quereros. (vv. 2208-2221)	Si fuera yo la juventud florida, en vuestra verde edad me aposentara, y si fuera yo el tiempo, me parara para que fuera eterna vuestra vida. Si fuera el **sol** la **luz** esclarecida de vuestros ojos, por mi **luz** tomara para que el mundo, en viéndola, os llamara, **sola** del **sol** de tanta **luz** vestida. Si no **hubiérades sido**, para hacerme un **ser** de vuestro **ser** a pensar vengo que, a poder **ser** que lo que no **es** se vea, no quisiera **haber sido** por no verme con **ser** sin vos, porque este **ser** que tengo es **ser** por vos hasta que **ser** no **sea**. (vv. 2230-2243)

Es curioso observar que, en *Lo cierto por lo dudoso*, el gracioso formula una crítica al uso desenfrenado del políptoton que parece una parodia de los dos tercetos del soneto de Gaspar en *El Hamete de Toledo*. Habiéndose propuesto co-

mo juez del desafío dialéctico entre los dos enamorados, que deben demostrarse recíprocamente la intensidad de su amor, escucha el primer soneto, pronunciado por el galán, don Enrique. Este soneto no utiliza el políptoton, y se construye sobre la clásica serie de oraciones condicionales cuyas apódosis enumeran las acciones (imposibles) que haría el amante movido por el amor si tuviera poderes sobrenaturales:

> Si yo las flechas del amor tuviera,
> de vos a todo el mundo enamorara*,*
> y en torres de diamantes os guardara
> porque, después de amaros, nadie os viera.
>
> Que tanto me quisiérades hiciera
> que de otro ningún bien se os acordara*;*
> el pensamiento a una cadena atara
> y la imaginación os suspendiera.
>
> Y si pudiera yo, con una llave
> cerrara al tiempo el curso presuroso
> en esa dulce juventud süave,
>
> porque jamás en ese rostro hermoso
> la edad pusiera cosa menos grave,
> ni yo pudiera ser menos dichoso.

Comenta el gracioso: «¡Valiente, por Dios! ¡Ansí! / De lo que entiendo me agrado; / no aquello del ser sin ser, / por el ser del ser formado, / y el ser del ser que no fuera, / de que el vulgo hace milagros, / y todos son disparates / en bernardinas fundados» (Vega Carpio, *Lo cierto por lo dudoso,* págs. 597-598). ¿Es Lope quien habla por boca del gracioso? ¿O,

más bien, desautoriza esta crítica precisamente al ponerla en boca del gracioso? Es difícil contestar. En todo caso, observamos que el soneto-respuesta de doña Juana vuelve a utilizar el políptoton a manos llenas (los marco en negrita), junto con quiasmos (*glorias solas / solas glorias*) y antítesis (*perderos / gozaros*; *pena / gloria*; ambas en posición de rima):

> Cuando sin **penas** yo pudiera **amaros**
> - que sin celos no puede ser **quereros** –
> para tenerlas suspendiera el veros
> pues el **penar** por vos fuera **obligaros**.
>
> **Quereros** sin costarme aventuraros
> era **quererme** a mí, y era ofenderos,
> que más **quiero obligaros** y perderos
> que, sin **quereros obligar**, gozaros.
>
> Glorias solas de **amor amor** condena;
> penas **quiero** por vos, que la memoria,
> si asiste a solas glorias, es ajena.
>
> **Penar amando** es la mayor vitoria;
> y si **amor** es **amor** por lo que **pena**,
> por teneros **amor**, **no quiero** gloria.

Pero hay más. Este soneto, a pesar de abrirse con una clásica construcción condicional, abandona la estructura enumerativa que vertebraba el de don Enrique, para desarrollar – lo que representa una novedad absoluta en los dípticos de Lope – un razonamiento en forma de silogismo. Las premisas generales de este razonamiento son que no existe amor verdadero sin pena (vv. 2, 9, 12, 13) y que el sufrimiento

amoroso de quien ama obliga al amado (v. 4); las conclusiones son que doña Juana para probar lo verdadero de su amor aceptaría el dolor de no ver a su amado (v. 3, «para tener penas suspendiera el veros»), pues para obligarle prefiere sufrir que gozar (v. 14). Aunque no se trata de una construcción perfecta, el silogismo es de todos modos reconocible: apunta así otro rasgo que preludia lo que será una característica dominante de los dípticos calderonianos, vertebrados por silogismos de mayor exactitud y regidos por una lógica férrea.

Al final del recorrido que he emprendido a lo largo de estas páginas, creo que se pueden extraer algunas consideraciones, algunas sugerencias para futuras investigaciones, cuando no verdaderas conclusiones. Me parece indudable que Lope, durante más de treinta años, sigue aficionado al díptico de sonetos, ya que lo utiliza en doce comedias distribuidas durante este largo lapso temporal, que podrían llegar a catorce si probáramos la autoría lopesca de *Los mártires de Madrid* y de *La llave de la honra*: algo que me propongo hacer en otro lugar, basándome entre otras cosas precisamente en la utilización de este peculiar dispositivo poético. Otro dato que se desprende de lo que hemos observado, es la afición de Lope por determinadas estructuras sintácticas y retóricas de los sonetos que forman el díptico, la mayoría de las veces basadas en *adynata* y en hipérboles que sirven para dar cuenta de la intensidad del sentimiento amoroso. Al lado de

estas tipologías recurrentes, apunta hacia 1610 otra forma de concebir el díptico: ya no solamente un momento de expansión sentimental hiperbólica, sino de desafío retórico y dialéctico entre enamorados, con elementos como el abundante uso del políptoton y de la figura etimológica que, enlazando directamente con la poesía amorosa cancioneril, apunta a un gusto cortesano que se aprecia especialmente en comedias de ambientación palatina como *El perro del hortelano*, *Nadie se conoce*, *Lo cierto por lo dudoso*. Y si Lope, al parecer, deja de escribir dípticos de sonetos allá por 1625 (la fecha más tardía propuesta por Morley y Bruerton para *La bella Aurora*), solo cuatro años más tarde, en 1629, Calderón empezará a incluirlos también en sus piezas: en *El príncipe constante* (un díptico de tema moral) y en *La dama duende* (un díptico de tema amoroso). ¿Simple moda poética, reflejo de las academias literarias en ambos dramaturgos, o un ejemplo más de la compleja relación que mantiene el joven Calderón con el anciano Lope? Quizás ambas cosas a la vez. Como sea, creo que el caso de los dípticos de sonetos nos demuestra, una vez más, cuántas joyas pueden extraerse del tesoro poético del teatro áureo, un tesoro todavía insuficientemente estudiado en su rica polimetría y en las múltiples funciones que las distintas formas poéticas desempeñan.

OBRAS CITADAS

ALATORRE, Antonio, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, El Colegio de México, 2007.

ANTONUCCI, Fausta, «Sonetos amorosos en díptico en las comedias de Calderón», en *Homenaje a Melchora Romanos*, ed. de Florencia Calvo, Buenos Aires, Eudeba, en prensa.

BROWN, Gary J., «Rhetoric as Structure in the Siglo de Oro Love Sonnet», *Hispanófila*, 66, 1979, págs. 9-39.

DELANO, Lucile K., «An Analysis of the Sonnets in Lope de Vega's Comedias», *Hispania*, 12.2, 1929, págs. 119-140.

DUNN, Peter, «Some Uses of Sonnets in the Plays of Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, 34, 1957, págs. 213-222.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Moros, cautivos, raptos y naufragios: las comedias bizantinas de Lope de Vega», en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón. Actas selectas del congreso del TC/12, Olmedo, 22 al 25 de julio de 2013*, ed. de Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz, Pedro Conde, Valladolid / Olmedo, Universidad de Valladolid / Olmedo Clásico, 2015, págs. 331-338.

FICHTER, William L., «New Aids for Dating the Undated Autographs of Lope de Vega's Plays», *Hispanic Review*, 9, 1941, págs. 79-90.

GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, edición crítica de Lope de Vega, *La doncella Teodor*, Kassel, Reichenberger, 2008.

—, «La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático», *Anuario Lope de Vega*, 12, 2006, págs. 141-152.

GONZÁLEZ-CRUZ, Luis F., «El soneto: esencia temática de *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. de Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, págs. 541-545.

GÜELL, Mónica, «Usos dramáticos y estéticos de la versificación en *El perro del hortelano*», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. de Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, págs. 109-132.

HOWE, Elisabeth Teresa, «Duelling Sonnets: The Battle of the Lovers in Lope de Vega's *El perro del hortelano*», *Bulletin of the Comediantes*, 63.1, 2011, págs. 19-36.

JÖRDER, Otto, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Beheifte zur Zeitschrift für Romanische Philologie, Heft 86, Halle a. Saale, Max Niemeyer Verlag, 1936.

MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia (Estudios de Hispanófila), 1968.

MAYORAL, José Antonio, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, [1994].

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

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

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Nueva gramática de la lengua española. Morfología y sintaxis*, Madrid, Espasa, 2009. Consulta en línea *s.v.* «antes que» (http://aplica.rae.es/grweb/cgi-bin/buscar.cgi, consultada el 3-1-2017).

ROIG MIRANDA, Marie, «Los nueve sonetos de *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. de Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, PUM / Consejería de educación de la Embajada de España en Francia, 2006, págs. 893-906.

ROMANOS, Melchora, «Convergencias intradramáticas y extradramáticas del soneto en el teatro de Lope de Vega», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los*

Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la AITENSO (Almagro, 15-17 julio 2005), ed. de Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 407-416.

SCHEID, Sibylle, *Petrarkismus in Lope de Vegas Sonetten*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1966.

VEGA CARPIO, Lope de, *El animal de Hungría*, ed. Xavier Tubau, en *Comedias de Lope de Vega, Parte IX*, ed. crítica de Prolope, Lleida, Milenio, 2007, tomo II, págs. 679-816.

—, *Lo cierto por lo dudoso*, en Lope de Vega, *Obras escogidas*, estudio preliminar de Federico C. Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1969, tomo I, *Teatro*, págs. 571-605.

—, *El Hamete de Toledo*, ed. de Rafael González Cañal, en *Comedias de Lope de Vega, Parte IX*, ed. crítica de Prolope, Lleida, Milenio, 2007, tomo I, págs. 303-416.

—, *Lucinda perseguida*, ed. de E. Cotarelo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española [nueva edición]*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1916-1930, tomo VII, págs. 324-361.

—, *El mármol de Felisardo*, ed. Beatriz Aguilar y Benet Marcos, en Lope de Vega, *Comedias Parte VI* (Edición crítica), Lleida, Milenio, 2005, tomo III, págs. 1573-1702.

—, *Nadie se conoce*, ed. de E. Cotarelo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española [nueva edición]*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1916-1930, tomo VII, págs. 681-715.

—, *El perro del hortelano*, ed. de Victor Dixon, London, Tamesis, 1981.

—, *Rimas*, I [*Doscientos sonetos*], II [*Segunda parte*], edición crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez, [Ciudad Real], Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones, 1993.

—, *El sol parado*, ed. de M. Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, RAE, 1890-1913, tomo IX (también en BAE, tomo CCXI, págs. 241-296).

UNA SUPUESTA COMEDIA CALDERONIANA ESCRITA EN COLABORACIÓN: *EL MONSTRUO DE LA FORTUNA, LA LAVANDERA DE NÁPOLES, FELIPA CATANEA*

JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN
UNIVERSIDAD DE NAVARRA – GRISO
jescudero@unav.es

Enviado: 21/10/2016
Aceptado: 8/11/2016

RESUMEN: Este artículo estudia aspectos fundamentales de una comedia escrita en colaboración por Calderón, Rojas Zorrilla y Montalbán como los que atañen a las posibles fuentes literarias y las evidentes fallas en la estructuración de la comedia y en la construcción de los personajes femeninos protagonistas. Una muestra, sin duda de los problemas visibles en este tipo de comedias escritas entre varios manos.

PALABRAS CLAVE: comedias colaboradas; fuentes; cronología; estructura; caracteres femeninos; Calderón de la Barca

ABSTRACT: This paper focuses on key issues of a dramatic play written by three playwrights (Calderon, Rojas Zorrilla and Montalbán) and it establishes several lines of research about the possible literary sources and the obvious flaws in the structure of the comedy and the construction of the protagonists female characters. An undoubtedly sample of the typified problems in such comedies written among several hands.

KEYWORDS: collaborated comedies; sources; chronology; structure; female characters; Calderón de la Barca.

1. La capa historicista y anecdótica. Los vericuetos de una comedia poco estudiada

El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea se publicó en la *Parte XXIV de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, 1666[1], como de tres ingenios, uno de ellos identificado como Rojas Zorrilla y supuesto autor de la tercera jornada (pues esta concluye con los siguientes versos: «Y don Francisco de Rojas, / por el celo de serviros, / pide para tres ingenios, / con ser tres, no más que un vítor», fol. 22v)[2]. La Barrera en su catálogo identifica a los otros dos ingenios como Pedro Calderón de la Barca y Juan Pérez de Montalbán[3]. Según La Barrera, Calderón escribió la primera jornada y Montalbán la segunda. Es probable que la aseveración de la Barrera estuviera fundada en algún testimonio impreso o manuscrito perdido donde se consignase el nombre de cada dramaturgo por

[1] Madrid, por Mateo Fernández de Espinosa Arteaga, a costa de Juan de San Vicente, 1666.

[2] La bibliografía sobre las comedias escritas en colaboración ha aumentado considerablemente en los últimos años, lo que demuestra el interés de la crítica y la valoración de este tipo de obras dramáticas tenidas antes en poco. No viene al caso hacer un acopio exhaustivo. Remito al interesado a la página web del proyecto de la Universidad de León, dirigido por el profesor Matas Caballero, «La comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro», financiado por la Junta de Castilla y León, con referencia LE114A11-1 (<http://ulecec.unileon.es/>), donde se recoge una extensa bibliografía sobre el tema.

[3] Ver La Barrera, 1860: 696.

separado. No quedan vestigios evidentes, pues las sueltas conservadas, del siglo XVIII, son todas anónimas. En cuanto a las ediciones modernas, Hartzenbusch incluyó la obra en su colección de comedias de Calderón para la Biblioteca de Autores Españoles[4]. La única edición del siglo XX sigue siendo la que se incluye en el tomo de dramas de Calderón llevada a cabo por Luis Astrana Marín[5]. La reciente edición de Volpe es de 2006.

No se debe confundir, por otro lado, *El monstruo de la fortuna* con una obra de Lope de Vega que trata del mismo asunto histórico del siglo XV, es decir, el asesinato del marido de la reina Juana I de Nápoles, en la *Parte VII de comedias nuevas y escogidas* (Madrid, 1654[6]), donde se encuentra impresa *La reina Juana de Nápoles* escrita por Lope de Vega, atribuida a tres ingenios bajo el título de *Monstruo de la Fortuna*. Pero, como bien se sabe, para nada aparece en la obra lopiana el monstruo de la fortuna Felipa Catanea, heroína de la comedia colaborada. Cotarelo opina que el citado error de

[4] Ver Hartzenbusch*, Comedias de don Pedro Calderón de la Barca,* 1858, 2.ª ed., vol. IV: 449-470.

[5] Ver Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1945: 1285-1328. No se sabe si en el futuro volumen de comedias escritas en colaboración de la Biblioteca Castro de las partes de Calderón se va a incluir este *Monstruo de la Fortuna*.

[6] Que registra un título distinto: *Teatro poético en doce comedias nuevas*, Madrid, Domingo García y Morrás, 1654. Manejo un ejemplar de la Biblioteca Nazionale di Firenze, signatura: 11.6.103/7. Ver más detalles sobre las publicaciones seriadas de las comedias escritas en colaboración en Ulla Lorenzo, 2010.

la *Parte VII* provocó una segunda equivocación que fue la de suponer la colaboración de Rojas en dos comedias distintas con el mismo título y sobre el mismo asunto de la privanza de Felipa Catanea. Cotarelo menciona a Fajardo como el responsable directo de atribuir una comedia llamada *El monstruo de la fortuna* —distinta de la obra escrita por Calderón, Montalbán y Rojas— a Rojas, Luis Vélez de Guevara y Antonio Coello[7]. Pero en realidad Fajardo sí incluye una comedia con el título *Monstruo de la fortuna*, señalando a Calderón como autor de la primera jornada[8]. Medel registra, por su parte, dos *Monstruos de la fortuna* en su lista pero sin nombrar ninguno de sus autores[9]. Es en todo caso un error de Cotarelo, quien debió de referirse por error a Fajardo en lugar de la Barrera, pues este último sí incluye otra obra de igual título pero diferente escrita al alimón por Zorrilla, Vélez y Coello. Para mayor confusión Cejador declara que *El monstruo de la fortuna* escrito por Rojas, Coello y Vélez se publicó en una colección titulada *Ramillete de sainetes* en 1672[10]. Pero en esa antolo-

[7] Ver Cotarelo, 1911: 192.

[8] Ver Fajardo, 1717, fol. 36r.

[9] Ver Medel del Castillo, 1735.

[10] Ver Cejador y Frauca (1916: 223), en donde señala la existencia de la comedia en *Ramillete de entremeses* (1672), pero la de Guevara, Rojas y Coello, y distinta a la que se encuentra en las Partes VII y XXIV, que es la de Rojas, Montalbán Y Calderón. Todo un cúmulo de confusiones e inexactitudes.

gía no hay mención alguna de la comedia[11]. Como las fuentes que suministran estos datos son poco claras al respecto y no añaden otros datos más contundentes, creo que es difícil aceptar la hipótesis de la existencia de estas dos comedias. No obstante, este tema se aleja de nuestros propósitos identificadores. La verdad es que la autoría proporcionada por la Barrera es obviamente muy poco convincente. En este línea Spencer y Schevill ponen en duda la colaboración de Calderón y de Montalbán y creen más factible que fueran Coello, autor del primer acto, y Vélez, del segundo, los verdaderos ingenios que intervinieron en su concepción[12]. Con todo, sus conclusiones también son demasiado débiles y no sirven para rebatir, por ejemplo, la insistencia de Schaeffer y Bacon[13], junto con Cotarelo[14], en apoyar sin reparos la autoría calderoniana y montalbaniana de parte de la comedia.

En otro orden de cosas, en cuanto a la fecha de escritura, Cotarelo y Hartzenbusch piensan que *El monstruo de la Fortuna* de Calderón, Montalbán y Rojas se escribió antes de 1633, pues consideran la existencia de una alusión metalite-

[11] Manejo una edición moderna de García Valdés, 2012.

[12] Ver Spencer y Schevill, 1937: 385.

[13] Ver Schaeffer, 1890: vol. I, 285 y Bacon, 1912: 433.

[14] Ver Cotarelo, [1924] 2001: 146.

raria en la comedia tirsiana[15] *Del enemigo el primer consejo*, publicada en 1633, en la que se dice un verso que replica el título de la comedia en una intervención del gracioso Portillo contra Serafina: «a doña Calvina el moño, / al galán la bigotera, / a Pérez la lavandera». Resulta muy poco convincente, de todos modos, aunque no niega de raíz la hipótesis de que Montalbán escribiera la tercera jornada antes de fallecer en 1638. Por todo ello la fecha de 1633 no parece muy descabellada. También la acepta Cruickshank en su reciente biografía calderoniana[16]. A todo esto cabe sumar que el periodo de mayor actividad como colaborador de Rojas se extiende entre 1632 a 1637. Además, se conoce el dato de una obra teatral, *La lavandera de Italia*, que el autor Tomás Fernández[17] quería representar en Sevilla en 1637, y la compañía de Pedro de la Rosa representó una comedia titulada *El monstruo de la Fortuna* en Madrid en noviembre de 1636, volviendo a representarla en julio de 1637[18]. Lo que sí es seguro es que la obra conoció gran predicamento a lo largo del siglo XVIII como lo atestiguan las más de ochenta representaciones que hay a lo largo de la centuria, sobre todo en el Teatro de la Cruz, aun-

[15] Ver más datos en Mackenzie, 1976: 112.

[16] Ver Cruickshank, 2009: 140-141, quien la considera probablemente escrita antes de 1636.

[17] Ver Sánchez Arjona, 1898.

[18] Ver Shergold y Varey, 1961: 282-283 y 286.

que con importante presencia en el del Príncipe, que desde una perspectiva numérica es la segunda obra de Rojas más representada en el siglo XVIII[19]. Ya en el siglo XIX decrece ostensiblemente el número de representaciones de la comedia[20]; desaparece por completo de las carteleras teatrales a lo largo de la última centuria.

2. Capas esenciales de la dermis. Las fuentes diversas

Se pueden establecer, sin duda, dos fuentes con bastante seguridad para *El monstruo de la fortuna*, una histórica y otra de carácter literario. La fuente histórica es la *Historia de la prosperidad infeliz de Felipa de Catanea*, escrita en francés por Pedro Mateo, y traducida al castellano más tarde por Juan Pablo Mártir Rizo en 1625. La lastimosa y trágica historia de Felipa de Catánea gozó de gran popularidad en la España del Siglo de Oro y dejó profundas huellas en el teatro, gracias en primer lugar a la extraordinaria difusión de las obras latinas de Giovanni Boccaccio (que dedicó al tema el último capítulo del libro IX del *De casibus illustrium virorum*) y, en segundo lugar, al conocimiento de la *Histoire des prosperitez malheureuses d'une femme cathenoise* del historiador francés Pierre Matthieu, que tradujo al español, en 1625, el

[19] Número de representaciones recogidas por Andioc y Coulon en su *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*. Ver García Lorenzo, 2007: 239.

[20] Ver García Lorenzo, 2007: 241.

amigo de Quevedo Juan Pablo Mártir Rizo[21], empeño en el que jugó probablemente un papel importante de inspirador el que antepuso al trabajo un prólogo o Juicio muy poco estudiado, el propio don Francisco[22].

La historia de Felipa de Catanea se inscribe en los sucesos dinásticos de la Italia meridional a partir de la muerte, en 1250, del gran emperador de la casa de Suevia Federico II y del ascenso al trono de Sicilia de su hijo natural Manfredo, situación de la que decidió aprovecharse el Papado, en la persona de Urbano IV, obedeciendo a una de las motivaciones constantes de su política, pues el Papa pensó en efecto reverdecer antiguos derechos feudales sobre los reinos del Sur de Italia, Nápoles y Sicilia, invistiendo en ellos a un soberano europeo que fuera en condición de contrapesar el poder de Manfredo, el cual había mientras tanto extendido su esfera de influencia en el Norte y el Centro de la Península. Después de haber vanamente solicitado a numerosos monarcas, Urbano IV logró finalmente convencer, en 1265, a Carlos de Anjou, hermano menor del devoto, y por aquel entonces muy

[21] La traducción de Mártir Rizo, con prólogo de Francisco de Quevedo ha sido estudiada con profusión de detalles por Martinengo, 2015.

[22] La fortuna de Boccaccio en España ha sido prolijamente estudiada por Farinelli en el que se dedica al *De casibus* el capítulo así titulado, pp. 106-148, donde se precisa que la obra fue traducida al español, en su primera parte y antes de 1407, por el Canciller Pero López de Ayala. El *De Casibus* circuló en España habitualmente con el título de *Caydas,* según subraya el propio Meregalli. Ver Martinengo, 2015 para más detalles. Remito a sus notas para mayores precisiones bibliográficas.

poderoso, rey de Francia Luis IX, para que viniera a apoderarse del reino de Manfredo: proyecto que tuvo éxito, logrando Carlos vencer a este último, quien murió en la batalla de Benevento, en 1266. La guerra se prolongó durante algún tiempo: por un lado, los nobles y el pueblo sicilianos consideraron su soberano a Federico de Aragón, que el rey Pedro III, su padre, había antes de morir designado para el trono de Sicilia; por el otro, los franceses de Carlos de Anjou no renunciaron al dominio de la isla (aunque habían trasladado ya el centro de su poder a Nápoles), organizando varias expediciones de reconquista. Pues bien, durante una de estas, alrededor de 1300, empieza la historia de Felipa, puesto que Carlos había enviado a su hijo Roberto, duque de Calabria (es decir heredero del trono), a sitiar la ciudad de Trapani. A Roberto le había acompañado su esposa Violante, y Violante, al parir en esas circunstancias a su segundo hijo, teniendo necesidad de una nodriza, la encontró precisamente en esta mujer, «iuvenis [según Boccaccio] forma et statura decens, et ob pauperiem alienarum vestium lotrix, quae forte paucis ante diebus ex viro piscatore enixa filium fuerat».

La joven, guapa, inteligente y extremadamente ambiciosa, logró conquistar primero el afecto y la confianza de Violante, más tarde —tras la muerte de esta y de su pequeño hijo— la confianza también de la segunda esposa de Roberto, convirtiéndose poco a poco, ya asentada en Nápoles y durante todo el reinado del propio Roberto, en aya de varias prin-

cesas reales y finalmente consejera todopoderosa de la reina Juana I, sucesora de Roberto: resultado de todo ello fue un ascenso social totalmente inesperado en una mujer de origen tan humilde como Felipa; pero al final, dando la Fortuna una repentina vuelta de tuerca, todo fue a parar en una espeluznante tragedia, fruto del mal gobierno, de encontradas ambiciones y de intrigas internacionales.

El primero en dar forma literaria, basándose en recuerdos personales, a los sucesos concernientes a Felipa fue, como he anticipado, Giovanni Boccaccio, el cual durante su estancia juvenil en la corte de Nápoles a mediados del siglo XIV los había oído comentar a algunos gentilhombres, como nos lo cuenta en el *De casibus*, libro redactado entre 1357 y 1362, aunque terminado más tarde y divulgado después de la obra gemela, merecedora de igual fama en toda Europa, el *De mulieribus claris*.

Una comparación del drama con la *Historia* de Mateo revela más sustancia coincidente que el origen del título de *El monstruo de la fortuna*. Indica por ejemplo la influencia de la *Historia* en los personajes de la obra: sobre todo en la presentación y el diseño de Felipa en la supuesta primera jornada escrita por Calderón. Siguiendo los designios de muchos de sus personajes femeninos, tanto la fuente como el dramaturgo caracterizan al personaje por su desmesurada ambición y su habilidad para cultivarla (como una Semíramis o una Ana Bolena) sin caer en el excesivo moralismo de Mateo que ve

sin duda la catástrofe final como castigo divino a sus desmanes. El retrato del personaje se encuentra en las siguientes jornadas algo atemperado y funcionando en contraste con el diseño de la reina, cada vez menos víctima y más verdugo, pero que no debe de extrañar pues la tragicidad de los personajes descansa en su ambivalencia moral porque si no resultarían poco aptos para la tragedia. Pero esto merece un comentario más detallado más adelante. Esto llega directamente a la consideración de que la fuente literaria no es otra que la comedia de Lope *La reina Juana de Nápoles*[23]. Hay algunos elementos textuales poco casuales que señalan creo esta proximidad textual. En la tercera jornada de la comedia de Lope la reina Juana oye una canción que le da el consejo siguiente: «si te quiere matar / algún enemigo fiero, / madruga y mata primero». La canción vuelve a repetirse un poco más adelante: «Y si te ha de matar / algún enemigo fiero, / madruga y mata primero». Así se da indirecta expresión a la idea de que la reina, por el miedo que tiene a su marido, llega a pensar en matarle. En la escena final de la segunda jornada de *El monstruo de la fortuna*, la reina le dice con mucha insistencia a Felipa como el rey quiere matarle a ella misma, su mujer; y, rechazando todos los tibios consejos de la lavandera, consigue que esta le dé por fin el que quiere

[23] La comedia cuenta con una valiosa edición crítica de Trambaioli, dentro del proyecto Prolope. La *Parte VI* es de 2005. Trambaioli le dedica también a la comedia un útil estudio (1997).

escuchar: «pues que te quiere matar, / madruga y mata primero». La inclusión de la misma cancioncilla[24] derivada de un conocido refrán («Quien te quisiere matar, madruga y mátalo») no es en absoluto fortuita y responde a las motivaciones de mejora de toda reescritura, sobre todo en los dramaturgos más tardíos con respecto a obras anteriores. Es posible que Calderón, Rojas y Montalbán vislumbrasen las posibilidades dramáticas de una espléndida comedia de privanza en lo que para Lope era simplemente un drama histórico de hechos extranjeros[25].

3. Andamios transversales. La estructura unitaria

La comedia es un buen ejemplo de progresión lineal, en el sentido de una línea ascendente de acontecimientos sin bruscos sobresaltos. Es cierto que a pesar de ser una colaborada, con el lastre constructivo que suele acarrear este tipo

[24] La cancioncilla aparece repetidamente en Calderón, por lo menos en *El mayor monstruo los celos* (versión manuscrita, ed. Hesse, vv. 3391-3393); *El conde Lucanor*, *El escondido y la tapada* y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (ver Wilson y Sage, 1964, núm. 154: 122-123). Hilborn, 1938, fecha *El mayor monstruo del mundo* hacia 1634 (pero la versión manuscrita parece más tardía), y *El escondido y la tapada* fue con toda seguridad escrita antes de 1636. Un dato más para apoyar la posible autoría de Calderón de parte de la comedia.

[25] Hay que señalar de paso que la *Historia* de Mateo no fue traducida al castellano por Mártir Rizo unos veinte años después de la composición de *La reina Juana de Nápoles*. Según Morley y Bruerton, 1968, Lope compuso su comedia entre 1597 y 1603. Volpe señala algunos de estos asuntos al estudiar esta comedia colaborada (2014).

de comedias, los supuestos autores de las jornadas segunda y tercera acatan y siguen con acierto el tempo de acción marcado por Calderón. Sin mayores precisiones, la primera jornada es muy calderoniana en el sentido en que el plano constructivo se sustenta mediante dos agüeros que aparecen señalados en escena: el asesinato de Andrés y la consiguiente ejecución de Felipa. Es interesante porque este tipo de comedia, de fuente histórica de carácter cruento, desvía su plano constructivo desde el desenlace final a la expectativa de la consecución de ese desenlace conocido. La atención estriba no en el final sorprendente, de sobra familiar, sino en la materialización inexorable del agüero formulado. Ahí radica su tensión emocional y su interés. Así, en la última escena de la primera jornada, la reina da a Andrés su mano como esposa, tal como está, bañada en la sangre de Felipa. El significado profético de esto se revela de manera clara por la reacción consecutiva de Andrés, que se pone melancólico en el mismo momento de su triunfo, y de Felipa, quien a pesar de gozar ahora del alto favor de la reina, se siente amenazada y declara: «que fortuna con sangre empieza / se acabe en muerte». La primera jornada, sí se considera calderoniana, pues guarda mucha semejanza con los procesos de construcción dramática del dramaturgo, es importante porque traza no sólo el curso del argumento, sino porque delimita a la perfección el camino del tempo lento de la estructura, lento porque hay que identificarlo con lo inevitable y con el cumplimiento del hado

que cae sobre Felipa. Calderón diseña su jornada en un círculo cerrado, que tanto Montalbán como Rojas amplifican en una clara estructura tripartita que es la usual en los conflictos en los que media la voluble fortuna y los casos de ambición desmedida en las comedias de privanza. Porque a la manera de una comedia de santos, la vida del protagonista, de la protagonista en este caso, sirve como un ejemplo aleccionador no en positivo, sino en negativo, de cómo la ambición del privado, no sujetada por la razón de estado, lleva a su destrucción absoluta. Se trata de una estructura con tres momentos muy marcados que corren en paralelo, pero ahondando en la significación negativa de lo que va ocurriendo en escena. Calderón presenta al personaje femenino, y lo caracteriza sicológicamente de una ambición primigenia que sobrepasa al mismo personaje, incapaz de racionalizar su propio discurso (fol. 5v, col. a[26]):

> Y pues mi suerte me obliga
> a abatir nobles alientos,
> lleven mis voces los vientos,
> y mis lágrimas el mar;
> corazón, no has de lograr
> tan altivos pensamientos.

Por su parte, Montalbán se explaya en presentarnos a Felipa en la cumbre de su buena fortuna, y Rojas Zorrilla re-

[26] Cito siempre por la *Parte 24 de comedias nuevas y escogidas*..., señalando el folio y columna (si procede). Y consulto también la edición de Volpe de 2006.

crea la caída en desgracia de la protegida de la reina. Pero, claro, tanto la ascensión y la caída ya se encuentran en claro germen en Calderón, y Montalbán y Rojas recurren al procedimiento de retrotraerse con escogidas formulaciones a lo ya escrito por Calderón, porque de nuevo lo interesante no radica en el final funesto de Felipa sino en la constatación inexorable del cumplimiento del hado articulado por la fortuna. Sobre este sentido es patente que la unidad de la comedia está bien lograda, y articulada en una estructura tripartita aleccionadora dentro de la línea de otras comedias que ejemplifican a los malos gobernantes. Pero hay más espacio para la estructura tripartita, pues Calderón incluso organiza los materiales de su jornada en un ajustado equilibrio entre tres pilares argumentales: el de Juana y el ejército que pelea en su defensa, el de Felipa y su estatus de representación de las clases populares napolitanas y el del germen invasor, Andrés y su ejército destructivo; todas llegan a un estado conclusivo final y relacional que dan la impresión de una especie de comedia en miniatura de acción terminada, donde los anhelos y deseos de Juana, Felipa y Andrés se ven cumplidos, si no fuera por la ausencia de un pequeño detalle, importantísimo, como es el efecto desestabilizador (destructor en este caso) de la fortuna (que precisamente da título de la comedia). Pero esta perfecta estructura de tres tiempos desaparece en Rojas y Montalbán. A Rojas le cabe posiblemente la parte más fácil, la caída y la ejecución en el cadalso de la heroína. La cum-

plimentación efectiva del hado y los agüeros de la primera jornada y la consecución de los errores y culpabilidades de Felipa cometidos en su uso arbitrario del poder durante la segunda jornada, e incluso en los inicios de la tercera. Cuando escribe a Luis, hermano del rey muerto, y habla a Octavio sobre el asesinato de Andrés revelando su propia participación en su muerte. A Rojas sólo le queda la plasmación escénica de la ejecución de la protagonista. Montalbán (o quien fuera), por contra, adolece de insertar diferentes escenas que o repiten elementos ya mencionados en la primera —Juana pronuncia un largo monólogo en el que repite elementos ya señalados como el testamento de su padre, su amor por un vasallo, la guerra que le hizo Andrés y el resultado de esa guerra— o inician acciones argumentales demasiado alejadas del núcleo principal de la obra: a saber, la activa participación de Felipa en el asesinato de Andrés —los amores en los que interviene desacertadamente la reina entre Carlos y Felipa.

4. Más andamios transversales. Las inarmónicas sicologías de los personajes femeninos

Señala con acierto Mackenzie que[27]:

> la acción interior o sicológica de la comedia da en conjunto la impresión muy diferente de fragmentación. Ya se indicó

[27] Ver Mackenzie, 1976, cita en página 119.

> arriba tratando de las fuentes de la comedia el que Calderón dio a la heroína un carácter muy distinto del que le dan Montalbán y Rojas en los actos suyos. Ahora veremos como Calderón le dio un carácter tan distinto que no es posible unir la sicología de Felipa en el acto de Calderón con la de ella en los otros dos actos para formar una sola persona creíble. Por otra parte, hay que decir que un análisis de las diferentes jornadas individualmente revela que cada uno tiene entre sí una valedera y coherente acción sicológica.

Efectivamente, de nuevo es Calderón el encargado de trazar las líneas maestras en la delimitación de los caracteres de Felipa y la reina Juana. Configurados ambos personajes femeninos como complejos duales totalmente perfilados, se percibe en Calderón, como forma habitual de su poética, una composición contrastiva. Felipa atesora cualidades típicas de las heroínas calderonianas que adoptan un rol fuertemente masculinizado que implica una amalgama de cualidades tanto femeninas como varoniles. Se revela así como mujer de extraordinarias capacidades, consciente de las trabas de suponen su condición sexual y su baja extracción social, pero capaz del análisis y medios de acción para levantarse a esferas más altas donde dar rienda suelta a su desmedida ambición. Una inteligencia fuera de lo común, capaz incluso de atisbar, que no de dominar o renunciar, a las consecuencias de su ambición, que es otra de las características calderonianas de sus heroínas varoniles, que caen de lleno en el pecado capital de la imprudencia en el dominio de sus emociones, como

le ocurre a Ana Bolena, incapaz de erradicar los rescoldos amorosos que siente por Carlos, embajador de Francia, que es el principio y raíz de su desgracia. Mackenzie[28] habla del sentimiento melancólico que «refleja inicialmente el temor de parte de una atrevidísima mujer de no tener la oportunidad de atreverse a una esfera elevada; y refleja al final del acto su incredulidad supersticiosa de ella ante lo tremendo y los súbito de su subida»; creo que es algo más simple que la visión melancólica de su propio vértigo; tiene que ver con la perspicacia de su inteligencia al entrever los límites fatales de su pasión que la domina por completo como personaje. De la misma manera, y de forma contrastiva, la reina Juana es un falso espíritu independiente, timorato en el fondo y carente de la fuerza extraordinaria de la lavandera. En el fondo, un personaje que guarda poco decoro, por ausencia de prendas heroicas, en su condición regia. En el fondo, el dibujo de ambos caracteres presagia frente al receptor un desequilibrio en la preponderancia de los caracteres femeninos porque resulta mecanismo esencial para la derrota trágica que había elegido Calderón para escribir su parte de la comedia. Pero llega Montalbán y altera el plan inicial. Desde la primera escena se asiste a un cambio en los papeles de ambas mujeres. Felipa adopta una alteridad sorprendente no en el plano político, pues la suplantación del cuerpo político de la reina por el vali-

[28] Ver Mackenzie, 1976, cita en página 120.

do era una consecuencia obvia del planteamiento de Calderón, sino en el plano vital donde Felipa pierde sus virtudes rectoras para dejarse dominar por la reina. Pese a su nombramiento como duquesa de Amalfi, nunca deja de ser una criada de la reina, a quien esta impone al principio de la segunda jornada silencio y promesa de ayuda sin condiciones, y termina por convertirse fatalmente en instrumento de la venganza de la reina. Este cambio radical creo que es a todas luces inverosímil, no porque atente contra la valoración de la obra, sino porque —*resetea*— restablece un nuevo inicio que quiebra el sentido de la parte calderoniana. Esta nueva derrota continúa hasta el final de la obra, y Felipa muere ajusticiada por ese extraño y poco justificado encantamiento —desde una perspectiva de verosimilitud dramática— que cercena sus dotes extraordinarias y su perspicacia. Y todo a pesar de que Rojas parece haberse percatado de la perspectiva desviada que había tomado la comedia desde el inicio de la segunda jornada; y que intenta corregir haciendo que la reina Juana intente salvar a Felipa confesando la verdad. Pero desde la percepción trágica es demasiado tarde, y el arrepentimiento *in extremis* de la reina no puede detener la rueda de la fortuna. Posiblemente intencionadamente tardío. Pues es muy tentadora la interpretación que hace Mackenzie[29] de ese momento:

[29] Ver Mackenzie, 1976, cita en página 123.

No confiesa cuando Felipa está todavía en la seguridad de la cárcel, sino después de su salida, precipitada por la misma reina, donde el patíbulo. Juana confiesa, pues, cuando ya no queda más que la mínima posibilidad de impedir la ejecución; y degollada Felipa como víctima propiciatoria, la confesión en sí no le pone a la reina en peligro.

5. A modo de conclusión

Termina así una comedia que tiene visos de haber intervenido en su escritura tanto Calderón como Rojas Zorrilla; la autoría de Montalbán creo que es un poco más discutible. Es posible que la lectura de la traducción de Mártir Rizo hubiera despertado el interés por reescribir la comedia lopiana desde la perspectiva nueva de un personaje tan atractivo como la lavandera Felipa Catanea, desplazando el interés relativo de una comedia de historia extranjera, una más, al atractivo tema, sin duda, de las veleidades caprichosas de la fortuna, y los límites del poder de los validos, usurpadores, a su pesar muchas veces, del verdadero papel de los reyes legítimos.

Quedan muchos puntos por estudiar: la duplicidad de dos personajes graciosos, la epidermis retórica y emblemática, la pervivencia de los símbolos trágicos, la pintura visual de su escenificación, o los cambios, más o menos sutiles, de la fuente literaria de *La reina Juana de Nápoles* de Lope de

Vega, los cuales quizá sería interesante examinar más en profundidad[30]. Pero todo quede para más adelante.

OBRAS CITADAS

BACON, George William, «The life and dramatic works of Doctor Juan Pérez de Montalbán (1602-1638)», *Revue Hispanique*, 26, 1912, págs. 1-474.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El mayor monstruo los celos*, ed. de Everett. W. Hesse, Madison, University of Wisconsin Press, 1955.

—, *El monstruo de la Fortuna, la lavandera de Nápoles Felipa Catanea*, en *Obras completas. Dramas*, ed. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1945, págs. 1285-1318.

—; ROJAS, Francisco de, y PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *El monstruo de la fortuna. La lavandera de Nápoles*, ed. de Germana Volpe, Napoli, Università degli Studi L'Orientale, 2006.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *Historia de la lengua y literatura castellana*, vol. IV, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916.

[30] Lo hace con solvencia Volpe en un trabajo de 2007, donde se repasan los elementos esenciales de contacto de ambas comedias.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1911.

—, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca* [1924], edición facsímil al cuidado de I. Arellano y J. M. Escudero, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001.

CRUICKSHANK, Don W., *Don Calderón de la Barca*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

FAJARDO, Juan Isidro, *Títulos de todas las comedias que en verso español y portugués se han impreso hasta el año de 1716*, Madrid, 1717. Manuscrito original de la Biblioteca Nacional de España.

GARCÍA LORENZO, Luciano, «De la fortuna escénica de Rojas Zorrilla en los teatros de Madrid», *Revista de Literatura*, 69, núm. 137, 2007, págs. 235-247.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, *El monstruo de la Fortuna, la lavandera de Nápoles Felipa Catanea*, en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca. Colección más completa que todas las anteriores*, Madrid, Rivadeneyra, BAE, 1858, 2.ª ed., vol. IV, págs. 449-470.

HILBORN, H. W., *A Chronology of the Plays of don Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University of Toronto, 1938.

LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde*

sus orígenes hasta mediado el siglo XVIII, Madrid, Rivadeneyra, 1860.

MACKENZIE, Ann, «Examen de *El monstruo de la fortuna*: comedia compuesta por Calderón (I), Pérez de Montalbán (II) y Rojas Zorrilla (III)», en *Tercer coloquio anglogermano, Londres 1973*, ed. de Hans Flasche, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, 1976, págs. 110-125.

MARTINENGO, Alessandro, «Felipa de Catánea. La novela ejemplar que Quevedo no escribió», *Al margen de Quevedo. Paisajes naturales. Paisajes textuales*, New York, IDEA (Instituto de Estudios Auriseculares), 2015, págs. 85-100.

MEDEL DEL CASTILLO, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos*, Madrid, Imprenta de Alfonso Mora, 1735. Editado más tarde por John M. Hill, *Revue Hispanique,* 75, 1929, págs. 144-369.

MORLEY, Sylvanus Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

Ramillete de Sainetes, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Fundamentos, 2012.

SÁNCHEZ ARJONA, José, *Noticias referentes a los anales del teatro de Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1898.

SCHAEFFER, Adolf, *Geschichte des spanischen Nationaldrama*, Leipzig, Brockhaus, 1890, 2 vols.

SHERGOLD, Nigel D. y John E. VAREY, «Some Early Calderón Dates», *Bulletin of Hispanic Studies*, 38, 1961, págs. 274-286.

SPENCER, Forrest Eugene y Rudolph SCHEVILL, *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara*, Berkeley, University of California Press, 1937.

Teatro poético en doce comedias nuevas, Madrid, Domingo García y Morrás, 1654.

TRAMBAIOLI, Marcela, «*La reina Juana de Nápoles*: un drama histórico-novelesco del primer Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 3, 1997, págs. 181-195.

ULLA LORENZO, Alejandra, «Las comedias escritas en colaboración y su publicación en las *Partes*», *Criticón*, 108, 2010, págs. 79-98.

VEGA, Lope de, *La reina Juana de Nápoles*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, ed. de Marcela Trambaioli, Lérida, Milenio, 2005, vol. II, págs. 905-1030.

VOLPE, Germana, «Juana I de Nápoles en dos comedias españolas del siglo XVII», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione romanza*, 2, 2007, págs. 411-423.

—, «La escritura en colaboración entre Calderón, Montalbán y Rojas Zorrilla en *El Monstruo de la Fortuna*», en *¿Quo vadis, Romanistica?*, ed. de Bohdan Ulašin Bratislava,

Universidad Comenius de Bratislava, 2014, págs. 270-278.

CODA

Los días 9 y 10 de septiembre de 2016 se celebró en la Université de Neuchâtel el congreso internacional «Lope de Vega: la poesía no dramática», al que concurrieron importantes expertos, como se podrá comprobar al examinar el programa que adjuntamos al cabo. La síntesis del evento estuvo a cargo de Milagros Rodríguez Cáceres, eminente lopista, que deleitó al público exhibiendo una faceta para muchos inédita: la poética.

Podemos dar fe de que el texto que sigue fue escrito en los pocos ratos libres que Rodríguez Cáceres pudo robar, es decir, en los descansos del congreso. En ellos encontró su talento lugar para encajar en el endecasílabo palabras como «políptotos» y «hexamerones», o los esdrújulos que dedica al nuevo y mejorado Cairasco. Es más, si se observa con atención el programa resulta evidente que para pergeñar los versos correspondientes a las ponencias de la última sesión, que fueron cuatro en total (y 55 versos), Rodríguez Cáceres solo dispuso de unos minutos, lo que aumentó la admiración del auditorio.

Acabados los aplausos, se rumoreó que esa mañana, y antes de acudir al congreso, Rodríguez Cáceres había completado la última jornada de una comedia, escrito una epístola en tercetos y regado todo un huerto (¿del hotel?).

Arte nuevo, 4, 2017, págs. 441-452.

Pero la afirmación debe quedar apócrifa. Más prudente que dar pábulo a estas especies nos parece reiterar nuestra admiración por Rodríguez Cáceres, cuyo imperio sobre los consonantes corona las otras virtudes que la adornan y que hacen de ella una queridísima colega y una estudiosa imprescindible. Callen ahora los Zoilos que piden, en vez de endecasílabos blancos, octavas (¿quizás para la próxima ocasión?) y escuchemos a Filomena:

«Amigos, los gentiles anfitriones»

MILAGROS RODRÍGUEZ CÁCERES
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA
milagros.rodriguez@uclm.es

Amigos, los gentiles anfitriones
que nos reúnen para hablar de Lope
me mandan que resuma lo aquí dicho.
Confieso mi impericia en estos trances:
en mi vida me he visto en tal aprieto.
Quizá fuera más fácil un soneto.

En verso blanco, imitación modesta
del que el Fénix usó para otros fines
—siempre es bueno seguir ejemplos grandes—,
resumiré lo dicho y escuchado.
Fácil parece esta labor, y fácil
fuera para cualquiera de vosotros,
que sabe de teorías y de historias,
de reflexiones metaliterarias,
de construcciones, paradigmas, dípticos...,
con otros tecnicismos deslumbrantes.
Como simple cronista de estos días,
registraré los densos contenidos
en esbozo, en epítome o en suma.
Yo me limitaré a servir de eco
del saber que se ha expuesto y explicado.
Quizá no sepa hacer lo que otro hizo;
pero sintetizar, sí sintetizo.

No se empezó esta vez por el principio,
ni *ab ovo* se contó la larga historia
del genio singular que nos convoca.
Ya viejo, Lope construyó el poema
en que lloró la muerte de Amarilis:
Lope. La noche. Marta. Se analizan
enmiendas, supresiones, añadidos

en tres versiones que pensó el poeta,
como ha mostrado el profesor Pedraza,
gracias, sin duda, al manuscrito Daza.

Don Carlos Brito disertó elocuente
de la abundancia lírica en España,
y la repartición en sus distritos:
cisnes del Turia, del Pisuerga o Tajo,
los de Canarias o de tierra antártica,
don Antonio de Viana y sus esdrújulos,
la relación de Lope con cenáculos,
círculos literarios y eruditos…
Iluminó su lucha sin desmayo
contra la afectación latinizante
y nos mostró que caben los distingos
entre loas sinceras y genéricas.
Eran tiempos de oro, en que vivían,
a cuenta del Rengifo y sus recetas,
en cada calle cuatro mil poetas.

Nuestra amiga Natalia, especialista
en santos, santas y demás beatos,
y también en demonios y prodigios,
hoy se ha ocupado del amor profano
recreado en las rimas del gran Lope,
visto a la luz de la metapoética.

Un artista, un amante, que recrea
sus lágrimas, sus versos, sus suspiros.
Descubridor de engaños y de trucos
en tópicos y mitos filográficos,
en que disuelve el mismo paradigma.
Que pensar en su propia poesía
es lo que hizo el poeta cada día.

La impronta y la pasión historiográfica
la vemos en la epístola en tercetos
que dirigió a fray Plácido Tosantos
cuando aspiraba a ser cronista regio.
En sus versos ofrece a los lectores
canon de historiadores excelentes;
sin olvidar cronistas alevosos,
herejes y elocuentes extranjeros
que insultan la verdad y la mancillan.
Para hablar de su idea de la historia,
ha venido de Cáceres Victoria.

Archivos, documentos, manuscritos,
infolios olvidados, cartapacios,
actas de justas, libros de academias…
se han removido por seguir las huellas
de don Gregorio Angulo, un toledano
de carácter flemático y orondo,

que fue compadre y fiador del Greco.
El doctor Madroñal habló de ingenios
que tenían su sede en Fuensalida,
y descubrió un soneto del gran Lope
que dormía en un códice olvidado,
ahora con diligencia rescatado.

En la sesión de tarde, José Enrique
López Martínez dirigió sus ojos
al Sacramento de la Eucaristía.
Cofrade de piadosas sociedades
en Toledo y Madrid, nuestro poeta
participaba en justas y certámenes
que se habían convocado en desagravio
de las burlas del Santo Sacramento.
Quizá también buscaba allí consuelo
para su corazón atribulado.
Triunfos sagrados, lírica divina,
musa de la reforma tridentina.

El huerto que adornaba la casilla,
deshecho en una noche tempestuosa,
ha merecido la mirada atenta
de Ximena y Florencia, dos porteñas,
que han recorrido despaciosamente
sus calles de claveles y alhelíes.

En su sesudo estudio se analizan
el contagio de géneros y modos,
y los varios recursos de una lengua
que ilumina fray Luis y lima Góngora,
para mostrar al mundo que perviven,
en medio de desdichas tan crueles,
los triunfos de Lope y sus laureles.

Tania Padilla, que nos ha llegado
de Córdoba callada y recogida,
ha querido indagar la fama póstuma,
y asimismo los años postrimeros
del poeta del cielo y de la tierra
en quien creía el pueblo de aquel siglo.
Tras su muerte, fue fénix en sus obras
por Francisco de Lira, por Pastrana,
por Juan Izquierdo Malo o por Cabeza.
Volvió a vivir la creación humana
a través de la imprenta sevillana.

Cedió la luna, con su luz de plata,
el sitio al sol, con sus anillos de oro,
cuando Valle se ocupa, diligente,
del primer Lope, que, precoz Burguillos,
frecuentó desde tiempos muy remotos
la musa de las burlas y los juegos

en el corpus dramático primero,
en paralelo al singular Botarga,
sabiendo ya, aunque en tan cortos días,
que, a pesar de ilusiones y quimeras,
no estaba el mundo para hablar de veras.

Fausta Antonucci vino desde Roma
para diseccionar ante nosotros
incógnitas de métrica dramática
—¡cuánto esdrújulo junto en solo un verso!—:
sonetos en coyunda, emparejados,
sonetos en respuesta y amorosos,
que prolongan la escuela de Provenza,
y Lope manejó con maestría,
con amplia profusión de los políptotos,
para dar vuelo lírico a sus tramas
y la tensión dialéctica a sus dramas.

Poeta universal, se había propuesto
tratar todos los temas de la historia,
hasta el final juicio desde el *Génesis*,
y, como creador, quedó prendado
de los *Hexamerones* de Basilio,
que Erasmo difundió en la Edad Moderna,
con los seis días en que Dios pintara
con astros, animales y con plantas,

los cielos y la tierra: el mundo entero.
Todo esto analizó Juanma Escudero.

Y para rematar tan magno encuentro,
Ramón Valdés y Daniel Fernández
reivindicaron la fusión maestra
de lírica y teatro, de poesía,
de símbolo y acción, de verso y drama:
odas, romances, villancicos, glosas,
tercetos italianos y sonetos.
Resuenan en sus ritmos y canciones
ecos de misteriosas tradiciones.

¿Qué más podré decir de este congreso,
donde con escalpelo penetrante,
mas suave y admirado, hemos abierto
las venas de la obra no dramática
del Fénix español de los ingenios.
No ha sido fácil a mi humilde pluma
reducir lo aquí dicho a breve suma.

Solo me queda agradecer, en nombre
de todos los que estamos en la sala,
la gentileza, simpatía, cariño
con que nos han tratado los amigos
que nos reunieron para hablar del Fénix.

Y para terminar este discurso,
les diré una verdad que nadie niega:
poeta de excepción Lope de Vega.

LUGAR:

Université de Neuchâtel, Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Espace Louis-Agassiz 1, salle RE.42

ORGANIZADORES:

* Autos sacramentales de Lope de Vega. Estudio, edición y contexto histórico (Ministerio de Economía y Competitividad: FFI2013-45388-P)

*Prolope

*Universidad de Buenos Aires (Proyecto UBACyT 20020120100049BA)

* Université de Neuchâtel

AUTOS SACRAMENTALES DE LOPE DE VEGA

La poesía no dramática fue esencial para la idea que Lope tenía de sí mismo y para la imagen que difundía a sus contemporáneos. Por ello, merece estudiarse en detalle y teniendo en cuenta los conocimientos que las últimas décadas han aportado al mundo de la historia de la literatura áurea. Este congreso reúne a varios organismos y a diversos especialistas internacionales para estudiar la poesía lopesca desde varias perspectivas: la bibliografía, los estudios de géneros literarios, la exploración de la relación de Lope con varias figuras del momento, erudición, o la siempre candente cuestión de la relación entre poesía lírica y dramática.

GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE ECONOMÍA Y COMPETITIVIDAD

Lope de Vega: la poesía no dramática

Université de Neuchâtel

Neuchâtel, Suiza

9 y 10 de septiembre, 2016

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

Institut de langues et littératures hispaniques

Viernes, 9 de septiembre

9h-9:10h Recepción

9:10h-10:10h

1. Felipe B. Pedraza Jiménez (Universidad de Castilla-La Mancha)
Amarilis: la construcción de una elegía

2. Carlos Brito Díaz (Universidad de La Laguna)
«Si de poetas la abundancia apruebas, / Elisio, en nuestro hispánico destrito»: Lope en la geografía lírica del Siglo de Oro

3. Natalia Fernández Rodríguez (Universität Bern)
Los límites de la palabra. Reflexión metapoética en las rimas amorosas de Lope

10:10h-10:30h Pausa-Café

10:30h-11:10h

4. Victoria Pineda (Universidad de Extremadura)
Lope historiógrafo (para una lectura de la «Epístola a fray Plácido Tosantos»)

5. Abraham Madroñal (Université de Genève)
Lope de Vega y Gregorio de Angulo

11:10h-11:45h Discusión

12:30h-14:30h Almuerzo (Café des Amis, Quai R.-Comtesse 4)

14:30h-15:30h

6. José Enrique López Martínez (École Normale Supérieure de Lyon)
Lope de Vega, poeta del Santísimo Sacramento

7. Ximena González y Florencia Calvo (Universidad de Buenos Aires)
Un recorrido por «El huerto deshecho» de Lope de Vega

8. Tania Padilla (Universidad de Córdoba)
Lope póstumo: las reediciones sevillanas

15:30h-15:50h Pausa-Café

15:50h-16:15 Discusión

19:00 Cena (Suky Lounge, Rue Abraham-Louis-Breguet 13)

Sábado, 10 de septiembre

9h-9:10h Recepción

9:10h-9:50h

9. Valle Ojeda (Università Ca' Foscari, Venezia)
Los sonetos burlescos del primer Lope

10. Fausta Antonucci (Università de Roma III)
Los sonetos en díptico de Lope de Vega

9:50h-10:10h Pausa-Café

10:10h-11:00h

11. Juan M. Escudero (Universidad de Navarra)
Algunos ejemplos de paradigmas hexaemerales en la poesía de Lope

12. Ramón Valdés y Daniel Fernández Rodríguez (Universitat Autònoma de Barcelona)
Reivindicación de David M. Gitlitz y reflexiones sobre configuraciones poéticas en comedias de Lope de Vega

11:00h-11:20h Discusión

11:20-11:40h

13. Milagros Rodríguez Cáceres (Universidad de Castilla-La Mancha)
Conclusión y síntesis

12:00h: Almuerzo de clausura (Muelle: Place du Port 10)

PROLOPE
Grupo de investigación sobre Lope de Vega
de la Universidad Autónoma de Barcelona

DOSSIER:

LECTURAS AL MARGEN. CANON E INTERPRETACIÓN EN LA EDAD MODERNA

EDICIÓN AL CUIDADO DE

ROSA MARÍA ARADRA
UNED

CESC ESTEVE
UNIVERSITAT DE BARCELONA

LECTURAS AL MARGEN:

CANON E INTERPRETACIÓN EN LA EDAD MODERNA[1]

ROSA MARÍA ARADRA
UNED
rmaradra@gmail.com

CESC ESTEVE
UNIVERSITAT DE BARCELONA
cesc.esteve@ub.edu

Serenada ya la virulencia con la que hace unos años se vivió la polémica en torno al canon y a las voces que proclamaron su muerte (Gorak, 1991, Papadima, 2011), a día de hoy, y en el ámbito español, resulta obligado reconocer los abundantes y variados frutos que ha propiciado en la investigación literaria. Al margen de las discusiones sobre el futuro del canon o su propio estatuto teórico, lo cierto es que ha resultado ser una categoría conceptual de enorme utilidad para la comprensión de los complejos mecanismos que intervienen en la formación de tradiciones, modelos, normas y valores de los sistemas literarios.

La efervescencia teórica que suscitó el canon en la década de los ochenta y noventa, sobre todo en el ámbito

[1] Este monográfico se propone desde el marco de los proyectos de investigación «Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna» (ref. FFI2014-54367-C2-1-R) y «Censura, textualidad y conflicto en la primera modernidad» (ref. FFI2015-65644-P).

norteamericano (Gorak, 1991; Verhoeven, 1992; Sullà, 1998), no solo se ha vinculado a la revisión de la epistemología tradicional de los estudios literarios, con la deconstrucción, la crítica feminista o los *cultural studies* de fondo, sino que ha desencadenado otras formas de entender el concepto de valor, de canon, de literatura incluso, poniendo en primer término obras y autores relegados a un segundo plano (Pozuelo, 2000: 17). La revisión de la posición marginal de grupos étnicos, geopolíticos y sexuales, que ha sido también reivindicada desde diversas perspectivas (Even-Zohar, 1990; Said, 1997 y 2001; Spivak, 1999), ha impulsado la atención hacia obras, autores y lecturas no canónicas, desatendidas bajo el membrete de lo marginal, lo silenciado o lo subalterno.

En el ámbito hispánico, y atendiendo fundamentalmente a un concepto de canon como *selección*, que lleva implícito el de *exclusión* (selecciona a la vez que excluye), destacan en los últimos años no pocos proyectos y estudios especialmente fructíferos en el marco de la Edad Moderna. Sirvan de prueba, necesariamente parcial, los avances producidos en la lírica áurea en torno al Grupo PASO (López Bueno, 2005, 2008, 2010); sobre la recepción de la literatura del Siglo de Oro en la Ilustración (Lara y Molina, 2013); sobre la construcción del Parnaso español de los siglos XV-XVIII y los cánones críticos (Ruiz, 2007 y 2008); en relación con la escritura de mujeres anterior al siglo XIX desde el proyecto BIESES (Baranda, 2005); sobre censura (Fosalba y Vega,

2013; Esteve, 2013, Vian Herrero y otros, 2016); sobre autoridad y relaciones de poder, desde el Grupo GRISO (Arellano, 2011; Arellano y otros, 2013; Baraibar e Insúa, 2012), etc., etc. El interés por dotar de un cuerpo sólido de referencias y análisis la poliédrica cuestión de la recepción literaria, extendida también a otros periodos de nuestra historia literaria, ha desarrollado la atención por los contextos y todos aquellos aspectos que gravitan en torno al hecho literario: ediciones, paratextos, mercado, sujeto y sociabilidad, instituciones… La reciente *Historia de la literatura española* dirigida por Mainer (2010-2013) es buen ejemplo de ello.

Sin embargo, y a pesar del interés de estas y otras aportaciones sobre los vaivenes y tensiones de los textos, de sus autores o de sus «gestores» en su lucha por incorporarse y mantenerse entre los elegidos y salir del olvido —o evitarlo—, no son tantos los acercamientos globales a este hecho desde la amplia categoría de la exclusión, en un contexto teórico y social como el actual, que pone el acento precisamente en este aspecto.

Atendiendo, pues, a esta realidad, este monográfico se plantea como una reflexión desde diversos flancos en torno a las interpretaciones literarias que articulan la diferencia, y a la tensión que generan estas nuevas formas de entender las obras modélicas o las prácticas ortodoxas, entre el canon oficial respaldado por las instituciones, y las lecturas

que lo sabotean, silencian o sitúan en un nuevo lugar. Considerando el canon en términos comprensivos y flexibles (como corpus textual, como tradición discursiva, como sistema de valores y convenciones) es posible explorar, en cualquier ámbito o género de la literatura de la temprana modernidad, formas y grados de apropiación y contestación del canon: desde las manifestaciones que implican la crítica y la modificación de parámetros y jerarquías de excelencia o corrección, hasta las que cuestionan el canon de manera abierta y combativa o construyen por vocación, o a la fuerza, modelos alternativos o marginales.

El marco cronológico que hemos trazado corresponde a los siglos XVI-XVIII, una época en la que lo canónico se encuentra sólidamente imbricado en la propia concepción del sujeto como creador y en las nuevas formas como se lee, se rescata o se divulga el legado literario.

Así, más allá de la recuperación de textos, obras o géneros relegados a terrenos periféricos, el canon se configura también como lectura personal, interesada, política, moral, institucional…, de dicha tradición. Y más allá de visiones simplistas que asimilan el canon a un listado o conjunto de obras, la indagación histórica constata que la tradición y el canon se construyen mediante las lecturas y los usos de los textos. La necesaria convergencia de criterios diferentes en los procesos de selección remite a la insuficiencia del poder como único criterio si no incluye otras motivaciones sociales y no

atiende a otros condicionantes (Harris, 1998: 57). De ahí el papel de la interpretación en la idea general de este monográfico y la imposibilidad de limitar las aportaciones de los trabajos que aquí se presentan a una sola línea.

Tomando como base la sutil complejidad de los fenómenos literarios, se hace necesario partir de los numerosos factores que condicionan nuestra recepción, desde el más evidente de la propia disponibilidad de los textos (Lefevere, 1997: 36). La relación entre la potencial canonización de una obra y su disponibilidad en el mercado, tal y como muestran algunos de los trabajos aquí reunidos (Suárez Miramón, Pontón, Martín Puya), abre importantes líneas de análisis sobre las motivaciones, los condicionantes, los obstáculos o los pasos que van dando los textos hasta su publicación. En los casos mencionados encontramos algunos de ellos: el silencio del que despiertan textos durante mucho tiempo inéditos –*El peregrino curioso* (Suárez Miramón)–; los entresijos que conforman los orígenes del teatro impreso en la escena española de finales del XVI y principios del XVIII (Pontón); o los que apuntan las estrategias de la propia difusión de un autor en un determinado ambiente literario, como ocurre con la poesía de Caviedes (Martín Puya).

De este modo, la difusión de la impresión de textos teatrales a principios del siglo XVII (Pontón) no solo potencia la figura del autor, que logra con ello un mayor conocimiento

de su obra, sino que también confiere al género dramático una mayor dignidad al equipararlo a las formas literarias tradicionalmente impresas, que se presuponen dignas de una lectura más atenta y reflexiva.

De la misma manera, la condición manuscrita de textos poéticos como los del hispano-peruano Juan del Valle y Caviedes (Martín Puya), revela, aparte de las consecuencias concretas de su recepción o de su mayor o menor difusión en la época, el desarrollo de la autolegitimación desde el propio discurso poético como medio diferenciador frente a los demás miembros de los círculos literarios limeños a finales del siglo XVII. Los espacios de ejecución y práctica literaria se configuran así como escenarios de referencia inmediata a la hora de trazar la estrecha dependencia del canon con la comunidad, que apuntan también a su relación con el problema de la universalidad o del regionalismo de la literatura (Mignolo, 1998).

Estos reajustes que en el sistema literario provoca la incorporación tardía de autores, o de obras manuscritas, por ejemplo, ponen en primer plano el «funcionalismo dinámico» de un sistema literario en el que concurren una dimensión diacrónica y otra sincrónica (Even-Zohar, 1990), que resalta el carácter multidimensional de los géneros literarios (Cohen, 1991). La difícil delimitación genérica de textos como *El peregrino curioso* de Villalba, fuera del sistema literario hasta su descubrimiento y publicación a finales del siglo XIX, ofrece

desde el discurso crítico contemporáneo importantes matices, sobre todo si consideramos la variable histórica que supone cualquier poética y la lectura distanciada que la mirada actual puede proporcionar sobre la originalidad o no de su «arte de mirar» en relación con sus contemporáneos, o sobre su aportación a la historia literaria en calidad de libro de viajes, miscelánea, novela, guía turística, etc.

Esta imbricación histórica de los procesos canonizadores no solo acentúa el relativismo de la valoración literaria, sino que respalda el hecho de que ningún texto puede llegar a un significado completo por sí solo (Szegedy-Marzák, 2001: 135) y que su horizonte esté determinado por el juego de relaciones que establece con los textos que conforman el legado clásico, o, dicho de otra manera, la centralidad de una cultura. Más aún, cuando Said nos recuerda en qué medida la valoración de la originalidad no hay que buscarla en los primeros casos del fenómeno, sino en las duplicaciones, las simetrías, la parodia o los modos de repetición de otros textos (2004: 187), resulta inevitable recordar los ecos con que la literatura áurea dibujó la peculiaridad de un estilo o de un escritor, y de qué manera este se orienta hacia el contexto político o social sobre el que se pronuncia.

El recorrido por los entresijos elocutivos que materializan una toma de postura como la que representa la sátira en la poesía de Quevedo, tal y como lo realiza Azaustre Galiana en esta ocasión, documenta las claves estilísticas de la agu-

deza con la que el autor del *Buscón* logra situarse en el canon satírico de la época, y nos lleva a pensar en la posición al margen de quien desde la crítica y la sátira ofrece otra visión *anti* o *extra-canónica* de la realidad. A esto habrá que sumar todas las posibilidades de ampliación a los fenómenos de desacralización y reinterpretación satírica o paródica –en sentido amplio– de textos, autores, estilos clásicos y/o canónicos (incluso del papel de determinados géneros en el canon teórico del momento). Pero también la «variedad», como otro de los rasgos característicos de la obra quevediana –en temas, fuentes y géneros– (Azaustre Galiana), apunta a la propia conciencia del autor en su deseo de ser un escritor completo, y en consecuencia, central.

Por otra parte, la indiscutible relación que guarda el canon con los conceptos mismos de tradición o de originalidad nos recuerda la amplia gama de procedimientos con los que la literatura interpreta la realidad contemporánea y adapta el canon clásico a su tiempo en un diálogo continuo. La pervivencia de temas, motivos o géneros, de tópicos en los diálogos de Bartolomé Leonardo Argensola (Redondo Pérez), prueba cómo el canon clásico deviene recurso central para la crítica social y la intervención intencionada, moralizante, denunciadora de corrupciones o abusos de autoridad…, a la vez que recodifica mitos, alegorías y procedimientos de la tradición grecolatina. En definitiva, muestra cómo la crítica desde

los márgenes hace una manipulación interesada de la tradición clásica y genera otras lecturas. Como señala Guillén (1989: 105), las tradiciones no solo regulan la composición de una obra, sino que también se reflejan en la lectura.

Pero fuera del texto literario propiamente dicho, el canon ha dado relieve al discurso paratextual (periférico por definición), en tanto soporte de valoración moral o estética autorizada, de enjuiciamiento interesado, de ubicación en el sistema o elemento institucionalizador, en sentido amplio. Aprobaciones, censuras, dedicatorias…, el amplio grupo de los paratextos (Genette, 1989 y 2001), está abriendo todo un campo de investigación sobre la función mediadora de estos textos en la recepción de las obras que acompañan. Como reconoce el crítico francés, la heterogeneidad de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas que se pueden agrupar en esta categoría (títulos, prólogos, prefacios, aprobaciones, censuras…) se hace «en nombre de una comunidad de intereses o convergencia de efectos» (Genette, 2001: 8), y es aquí precisamente donde se puede también rastrear el peso de este discurso de los *umbrales* en los procesos canonizadores. En la literatura española se ha estudiado, por ejemplo, el papel de las aprobaciones como elemento mediatizador de la producción editorial (García Aguilar, 2009), pero también de su recepción, más allá de su finalidad de supervisión moral. Queda fuera de discusión su importancia

en las investigaciones sobre cualquier forma de control o dominio ideológico, social o literario.

La rentabilidad de un análisis desde esta perspectiva queda patente en los trabajos de Pontón y de Martos Pérez. En este último, prólogos o poemas preliminares de carácter laudatorio que acompañan obras de Lope de Vega cumplen, entre otras, una función de integración de la presencia de la mujer en los escenarios literarios de la época en virtud de criterios variados de carácter físico, moral, social o literario.

Robinson (1998), que ya planteó como uno de los desafíos feministas al canon literario su papel como selección vinculada a la noción de calidad o como un registro de la historia cultural, se preguntó por la relación de la exclusión de textos escritos por mujeres redescubiertos o valorizados con respecto a los criterios existentes. La abundante bibliografía generada en los últimos años en este campo, amparada en algunos casos en ambiciosos proyectos de investigación, como el de BIESES, está generando un conocimiento más completo de la escritura femenina en este periodo. El trabajo de Martos Pérez traza algunos de los hilos de esta historia cultural en torno a las mujeres escritoras de la época de Lope. Con independencia de la recuperación de determinadas voces o presencias, el trazado de las redes de relaciones entre las escritoras y sus coetáneos sigue reivindicando no solo la atención, sino la integración del discurso de la mujer,

durante mucho tiempo desplazado a los márgenes de las historias literarias.

La rentabilidad de los trabajos de Lefevere sobre la traducción, reescritura y manipulación del canon (1997) y los de Bourdieu sobre el campo literario (1988), aplicados a las teorías sistémicas de Even-Zohar, ha llevado a la diferenciación de tres tipos de mecanismos de canonización/censura: la institucional, la del mercado y la de repertorio. En la primera, que recogería el ámbito académico, crítico e institucional propiamente dicho, se situaría el control del sistema cultural a través del mecenazgo, o la censura directa de obras antes o después de su publicación.

Recientes investigaciones en torno al mecenazgo (Rico García, 2015) lo han destacado como factor de control que opera fuera del texto literario sobre la propia visibilidad del mismo. La influencia de la disponibilidad de una obra en el mercado, a la que nos hemos referido antes, se relaciona con su potencial canonización, en un camino de ida y vuelta, cuyo sentido no siempre resulta fácil de determinar. De este modo, en el marco cronológico que nos ocupa resulta de enorme interés el estudio de las nuevas vías editoriales que conforman la difusión de las obras literarias. En concreto, las líneas de investigación del Grupo NICANTO en torno a las suscripciones literarias en el siglo XVIII nos presentan uno de sus resultados parciales en su aproximación a la realidad lectora

de las *Obras* de Torres Villarroel (1751-1752). El análisis que presenta Jean-Marc Buiguès de esta primera suscripción a una obra impresa en España ofrece una interesante radiografía del perfil sociocultural y geográfico del público lector de la época. La ampliación de este tipo de estudios permite reconstruir el mapa lector de periodos u obras atendiendo a los perfiles de sus suscriptores, que forzosamente ha de iluminar el papel «canonizador» de determinados lectores que orientan y dirigen también con su prestigio la recepción, difusión y canonización de los textos.

La visibilidad que alcanzan los lectores en el ejemplo presentado revela nuevas formas de «mecenazgo colectivo» (Buiguès) que forman todo un entramado de relaciones económicas, sociales, de prestigio…, promovidas o no por el mismo autor, y que, en cualquier caso, mostrarían la voz o el papel de los lectores así identificados.

La amplia gama de agentes institucionalizadores tiene en las autoridades políticas una de sus más claras presencias. Tanto la prohibición o censura de obras como el impulso oficial de publicación, preparación o traducción de determinados textos ejerce una influencia directa en la historia literaria. Por ello, numerosos acercamientos a la traducción desde la perspectiva del canon han puesto de relieve su poder a la hora de trastocar la centralidad de las obras literarias en sus sistemas de referencia, sobre todo si pensamos que

para la mayoría de los lectores que no pueden contrastar la traducción con el original, este se convierte necesariamente en periférico y aquel en nuclear, o, como dirá Lefevere: «la traducción es, sencillamente, el original» (1997: 137).

Aunque la historia de la traducción está iluminando en los últimos años muchas lagunas sobre las conexiones, irrupciones y conexiones de unos sistemas literarios con otros para mostrarnos cuáles son las literaturas y las obras extranjeras que se incorporan mediante la traducción, es cierto, como sostendrá Guillén, que ningún sistema histórico-crítico excluye completamente todos los demás (1998: 334).

Sobre este canon «dirigido», el texto de Lafarga ejemplifica bien la influencia de la institución al promover desde diversos proyectos la modernización de la escena española en torno a la década de 1770 con piezas teatrales francesas traducidas. El auge de la traducción en una época como el XVIII plantea el interés de estudios que desde esta perspectiva den cuenta, no tanto de las deudas o influencias de los textos y culturas puestos en juego en los procesos de reescritura que la traducción lleva consigo, como de las actuaciones extra-textuales que rigen su publicación o difusión, tal y como demuestran los ejemplos mencionados.

Asimismo, el campo de la traducción permite trazar muy bien las disfunciones cronológicas y valorativas que se producen entre esta y la historia literaria (Lafarga). Las me-

diaciones y condicionantes que retrasan la traducción del texto original y su difusión, y que pueden revelar algún tipo de intervención externa, pueden ser muy variados y reclaman un tránsito más frecuentado por las manipulaciones y reescrituras internas de la traducción.

En relación con este aspecto, resulta también de sumo interés el estudio de las jerarquías y trasvases en el interior de los sistemas literarios entre posiciones centrales o periféricas como refleja todo tipo de intervencionismo ideológico o cultural. Y más concretamente, las estrategias de los propios autores a la hora de situarse en un lado del sistema o desplazarse por el mismo. El anonimato, el plagio y la falsificación constituyen, desde esta perspectiva, recursos con los que el autor puede intencionadamente manejar su presencia en el contexto literario, erigiéndose en artífice mismo de un concepto particular de escritor con respecto a otros: ocultándose, imitando, apropiándose indebidamente del discurso ajeno, falsificando, apartándose de la verdad, etc.

El variado panorama de estos fenómenos que presenta Álvarez Barrientos en los ambientes literarios de la España del siglo XVIII conforma una realidad al margen y una voluntad de intervención directa del hombre de letras en el proceso canonizador, que derivará en la idea moderna de autor. El papel de los derechos o de la propiedad intelectual en la profesionalización del escritor se entienden mejor desde el com-

promiso con la verdad y con el público que se le exige al autor.

El panorama trazado nos lleva a la manera en la que el sujeto desempeña una función a veces nuclear en el problema del canon, como han puesto de manifiesto muchos de los textos aquí reunidos. Los variados métodos de canonización o auto-canonización, con independencia de la posición que ocupe el autor, corroboran una vez más la difícil separación de los aspectos externos de difusión literaria con la propia concepción del autor y sus estrategias de permanencia y de dominio en el sistema.

Este hecho, que confirma su interés a la hora de trazar los perfiles del sujeto literario en su marco institucional, nos lleva hacia la indagación del proceso de lectura. Si un canon se compone o se construye –más que de textos en sí mismos–, a partir de *cómo* se leen los textos (Harris, 1998), la valoración, el juicio y la interpretación suplen los riesgos de una mirada unilateral del funcionamiento literario.

En este sentido, la propuesta de Rodríguez Sánchez de León, que se interesa por el problema de la interpretación –a raíz de la traducción al español del *Traité de la lecture* de Jamin y la lectura orientada (ideológica, moral, religiosa) en tiempos de la Ilustración–, nos hace detenernos en las huellas más o menos explícitas con las que los textos pueden orientar la recepción y gestar cánones de lectura y de interpretación desde su mismo centro. La teoría de la interpreta-

ción tiene también mucho que aportar en las investigaciones sobre el canon.

En suma, los artículos aquí reunidos permiten advertir la complejidad del discurso del canon y la pertinencia de estudiarlo atendiendo a sus varias dimensiones. Los trabajos ponen de manifiesto que la apropiación y contestación del canon se manifiesta en todos los estadios de la comunicación literaria, desde la promoción y el mecenazgo hasta la interpretación y la censura, pasando por la escritura creativa y crítica, la traducción y la difusión. Constatan además que son objeto del discurso canónico autores y obras, géneros, formas de escritura y tradiciones literarias nacionales. Respecto a las formas y los propósitos del discurso del canon, en los trabajos ocupan un lugar destacado las estrategias de autolegitimación desplegadas por los autores en sus obras, pero se revelan igualmente significativas estrategias que se sirven de medios materiales y tecnológicos. Varios trabajos ponen en evidencia que el estatus de un autor, de una obra o de un género, o su lugar respecto del canon, se dirime esencialmente en términos de distinción y excelencia artística, pero muestran también que la condición canónica se negocia en no pocas ocasiones en términos ideológicos, políticos y sociales.

Probada, pues, la insuficiencia metodológica de limitar los criterios de selección canónica a un solo as, los trabajos aquí reunidos confirman la necesaria superposición de criterios en la selección de los cánones, la fuerza de los contextos históricos e institucionales –pero también del sujeto-, el dinamismo de sus estructuras, y la riqueza, en último término de la literatura misma como realidad textual desde la que se lee la tradición y desde la que se proyectan lecturas en continuo desarrollo.

Canon dirigido, canon intervenido, canon personal, canon excluido…, con la variedad de manifestaciones que prueban los trabajos aquí reunidos, son algunas muestras con las que los márgenes han salido del margen. Otros inevitablemente han quedado fuera o han sido apenas mencionados, como los amplios escenarios del exilio, la norma estética o las poéticas de la ocultación, por citar solo algunos. Tiempo habrá.

OBRAS CITADAS

ARADRA SÁNCHEZ, Rosa M.ª, «Los procesos de formación del canon. (Reflexiones metodológicas sobre el canon literario español de los siglos XVIII y XIX)», *Signa*, 18, 2009, págs. 21-44.

ARELLANO, Ignacio, *Los rostros del poder en el Siglo de Oro. Ingenio y espectáculo*, Sevilla, Renacimiento, 2011.

—, Ignacio, Antonio FEROS y Jesús M. USUNÁRIZ, eds., *Del poder y sus críticos en el mundo ibérico del Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana /Vervuert, 2013.

BARÁIBAR, Álvaro y Mariela INSÚA, eds., *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, Nueva York/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012.

BARANDA LETURIO, Nieves, *Cortejo a lo prohibido: lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco Libros, 2005.

BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, trad. de M.ª Carmen Ruiz de Elvira, Madrid, Taurus, 1988 [1979].

COHEN, Ralph, «Teoría de los géneros: historia literaria y cambio histórico», en *Teorías de la historia literaria*, Escrig Aparicio, José Antonio y Luis Beltrán Alamería, Madrid, Arco/Libros, 2005, págs. 221-252 [1991].

ESTEVE, Cesc, ed., *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.

EVEN-ZOHAR, Itamar, «Polysystem Theory», *Poetics Today,* 11, 1, 1990, págs. 9-26.

FOSALBA, Eugenia y M.ª José VEGA, eds., *Textos castigados. La censura literaria en el Siglo de Oro*, Bern [etc.], Peter Lang, 2013.

GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.

GENETTE, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989 [1962].

—, *Umbrales*, trad. de Susana Lage, México D.F., Siglo XXI, 2001 [1987].

GORAK, Jan, *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, London, & Atlantic Highlands, NJ, Athlone, 1991.

GUILLÉN, Claudio, *Teorías de la historia literaria (Ensayos de Teoría)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

—, *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998.

HARRIS, Wendell V., «La canonicidad», en *El canon literario*, ed. de Enric Sullà, Madrid, Arco/Libros, 1998, págs. 37-60 [1991].

LARA GARRIDO, José y Belén MOLINA HUETE, eds., *Estudios sobre la recepción y el canon de la literatura española*. I, *La literatura del Siglo de Oro en el Siglo de la Ilustración*, Madrid, Visor, 2013.

LEFEVERE, André, *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, trad. de M.ª Carmen África Vidal y Román Álvarez, Salamanca, Colegio de España, 1997 [1992].

LÓPEZ BUENO, Begoña, dir., *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005.

—, dir., *El canon poético en el siglo XVI*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008.

—, dir., *El canon poético en el siglo XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.

MAINER, José Carlos, dir., *Historia de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 2010-2013, 9 vols.

MIGNOLO, Walter, «Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?», en *El canon literario*, ed. de Enric Sullà, Madrid, Arco/Libros, 1998, págs. 237-270 [1991].

PAPADIMA, Liviu; DAMROSCH, David y D'HAEN, Theo, eds., *The Canonical Debate Today. Crossing Disciplinary and National Boundaries*, Amsterdam, Rodopi, 2011.

POZUELO YVANCOS, José M.ª y Rosa M.ª ARADRA SÁNCHEZ, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000.

RICO GARCÍA, José Manuel y Pedro RUIZ PÉREZ, eds., *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, Huelva, Universidad de Huelva, 2015.

ROBINSON, Lillian S., «Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario», en *El canon literario*, ed. de Enric Sullà, Madrid, Arco/Libros, 1998, págs. 115-137 [1983].

RUIZ PÉREZ, Pedro, ed., «La formation du Parnasse espagnol XVe-XVIIIe siècle», *Bulletin Hispanique*, 109, 2, 2007.

—, *Cánones críticos de la poesía de los Siglos de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

SAID, Edward W., *Orientalismo*, 1997, trad. de María Luisa Fuentes, Barcelona, Debate, 2009 [1978].

—, *El mundo, el texto y el crítico*, trad. de Ricardo García Pérez, Barcelona, Debate, 2004 [1983].

SULLÀ, Enric, *El canon literario*, Madrid, Arco/Libros, 1998.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999, trad. de Marta Malo de Molina, *Crítica de la razón poscolonial: hacia una historia del presente evanescente*, Madrid, Akal, 2010.

SZEGEDY-MASZÁK, Mihály, *Literary Canons: National and International*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2001.

VIAN HERRERO, Ana, M.ª José VEGA y Roger FRIEDLEIN, eds., *Diálogo y censura en el siglo XVI (España y Portugal)*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2016.

VERHOEVEN, W. M., ed., *Rewriting the Dream. Reflections on the Changing American Literary Canon*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi, 1992.

OTRO CANON DE PEREGRINOS: *EL PELEGRINO CURIOSO* Y SU ARTE DE MIRAR

ANA SUÁREZ MIRAMÓN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (UNED)
asuarez@flog.uned.es

Recibido: 19/2/2017
Aceptado: 26/2/2017

RESUMEN: La obra de Villalba representa una novedad en el panorama literario renacentista. Su intención de viajar por gusto, para ver y registrar cuanto observa, le lleva a realizar las primeras descripciones de los jardines de Aranjuez y la Abadía, de espectáculos teatrales y de las costumbres, a la vez que realiza una valiente crítica de la sociedad y rompe con muchos tópicos transmitidos por tradición. Esa fusión de elementos dispersos y su mirada desprejuiciada lo convierten en una anomalía frente al canon de géneros y actitudes de sus contemporáneos.

PALABRAS CLAVE: Originalidad no canónica; viaje; Villalba.

ABSTRACT: The work of Villalba represents a novelty in the Renaissance literary scene. His intention to travel for pleasure, just to see and record what he observes, leads him to make the first descriptions of the gardens of Aranjuez and the Abbey, of the theater shows and customs, while performing a courageous criticism of society at the same time that he breaks many of the subjects that were transmitted by tradition. This fusion of different elements together with a non-prejudiced sight of the world, turn him into an exception among the canon of genres and attitudes followed by his contemporaries.

KEYWORDS: Non-canonical originality; travel; Villalba.

Entre los numerosos libros de viaje, de peregrinación y de pícaros que circulaban por la España renacentista hay uno cuya originalidad nos ha llamado la atención por varios motivos. En primer lugar, por ser casi un desconocido, al menos para la mayoría; por descubrirse su existencia por casualidad a finales del siglo XIX después de haber permanecido oculto en folios manuscritos durante tres siglos en el Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid; por no conocer más noticias del autor que las proporcionadas por él mismo y por los aprobantes de su obra; por su variado, muy ameno e interesante contenido, y por no ser fácil integrarlo en una determinada categoría genérica. No hay duda de que estamos ante un libro especial porque, además, tampoco se sabe nada de cuantos participaron en la preparación de la obra, que estaba dispuesta para la imprenta en la fecha del 31 de diciembre de 1577 sin que se conozcan las razones por las que no se llegó a publicar. Nos referimos a *El pelegrino curioso y grandezas de España*[1].

[1] En realidad, el título completo era *Los veinte libros del Pelegrino curioso y grandezas de España.* De esos veinte libros solo se han editado seis de ellos (correspondientes a una primera parte) en el volumen I, que estudiamos, y dos más en el tomo II (1887), aunque se recogen los argumentos de la totalidad de la obra. Para todo lo relacionado con la transmisión del manuscrito y la edición, en dos volúmenes, realizada por Gayangos, véase Campo (1993). Nos ceñimos al tomo I y citamos por esa edición modernizando la grafía.

De su autor, Bartholomé de Villalba y Estaña, «donzel de Xétira», se ignora casi todo aunque los pocos datos biográficos insertos en su obra permiten adelantar que se trata de una personalidad culta, bien preparada y con un sentido crítico muy personal, que se deja ver también en dos cartas dirigidas a Felipe III[2], donde muestra su preocupación por los problemas sociales del momento. Asimismo, y por lo que nos parece un libro muy interesante es por la sensibilidad que muestra ante las descripciones que podríamos ya definir como de un escritor moderno. Es un ejemplo raro en la época por su capacidad de plasmar la realidad de manera directa y fresca sin renunciar a la intención estética. Igualmente, el

[2] Dichas cartas, conservadas en el *Epistolario Rea*l del Archivo Histórico Nacional, fueron publicadas por José María Pérez y Martín, *Cartas del «Donzel de Xérica al rey Felipe III»* (1922: 243-359). En la primera, de 1598, trataba de aconsejar al recién estrenado rey en el arte del buen gobierno. La segunda, titulada *Apuntamientos contra la Premática de los pobres*, de 1599, constituye una aportación importante a la controversia sobre el tema de la pobreza en la época. Un resumen de sus ideas y referencias bibliográficas concretas pueden verse en Campo (1993: 248, n. 2 y 1996: 197). Hay que recordar que en la época el problema de la economía, y la pobreza, fue lugar común de tratadistas, pensadores y teólogos fundamentalmente de la Escuela de Salamanca, que pedían acabar con los desmanes provocados por la ambición, la avaricia y el materialismo en favor de esa otra parte de la sociedad marginada y desheredada para justificar el pensamiento cristiano. Los arbitristas propusieron medidas para solucionar los males ocasionados por la situación y que incidían en la política y en las costumbres. Desde finales del XVI fueron muchas las voces que pedían la reformación de la economía y de las costumbres, como Martín González de Cellórigo, Cristóbal Pérez de Herrera, Mateo López Bravo, Cevallos, y cuyo eco llegó a Mariana, Saavedra Fajardo y Calderón quien, en el auto *El gran mercado del mundo* planteó los problemas y las consecuencias que se habían generado tras las bancarrotas en tiempos de Carlos V y de Felipe II (1576) y se habían intensificado en el Barroco.

espíritu curioso del autor y la naturalidad con que aborda el viaje, por placer, le hace muy diferente a cuantos libros de viajes se hacían como pretexto de algo (criticar, reunir miscelláneas, deseo de aventuras o de encontrar el amor).

El libro, ni siquiera tras su publicación, tuvo eco entre los estudiosos aunque se trataba de una obra absolutamente diferente a las conocidas del Siglo de Oro y no se ajustaba ni al canon habitual de viajes ni al costumbrismo ni a la peregrinación. Tampoco su estilo, fresco, directo, natural y coloquial, sin didactismos ni alegorías ni tópicos poéticos era propio de esa época. Solo es posible comparar su variedad y estilo con las evocaciones azorinianas que nos hace revivir el ambiente, los personajes, los caminos, las devociones, los paisajes, las ventas, el mundo de la marginación y el de la religiosidad de la época de Villalba. Sin embargo, *Azorín* recrea y nuestra autor crea por primera vez un mosaico de sensaciones, curiosidades, datos, formas de vida y descripciones de monumentos artísticos y técnicos que nos permiten acercarnos a una época en la que España era elogiada por sus grandezas geográficas, artísticas y humanas, pero también se debatía entre sus miserias morales y materiales. Villalba, espectador de ese ambiente, nos transmite una dura crítica de toda la sociedad, especialmente de la falta de moralidad y de la situación económica en un momento en que en España se había declarado la segunda bancarrota, se habían suspendido los pagos en Castilla y las protestan eran generales por el

aumento de los impuestos. En este sentido, también su crítica es muy novedosa. No se basa en moralistas, aunque los conoce, sino en la propia experiencia al contacto con las gentes.

Si del autor se conoce poco, menos aún se sabe de los aprobantes del libro, aunque todos los preliminares aparecen perfectamente organizados como si se tratara de una obra preparada para la imprenta. De las loas dirigidas al autor se puede deducir que estaba muy bien considerado. Se le tilda de «otro Garcilaso castellano» (pág. 30) comparable a Gil Polo y Rey de Artieda (pág. 39) y se elogia todo su saber en materias muy distintas (astronomía, música, hechicería, medicina, cosmografía, agricultura) como se desprende también de los comentarios que se incluyen en el texto. Por su parte, el autor, en el Prólogo al lector, insiste en definirse como «un curioso peregrino» (pág. 77) y en calificar su obra como «trabajosa»[3] (pág. 79). Igualmente resulta de extraordinario interés, aunque no se haya tenido muy en cuenta[4], la extensa crítica (págs. 11-71) que realiza uno de los aproban-

[3] El término lo utiliza también para calificar su peregrinación, de manera que hay que entender el significado de trabajo en dos sentidos: esfuerzo para componer la obra y por el propio viaje («trabajos») y en este sentido recuerda extraordinariamente a Cervantes en su título *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

[4] Solo Victoria Campo, que sepamos, ha dedicado su atención a este apartado en el trabajo (1993: 248-255). Sin embargo, creemos que el texto necesita un estudio más profundo por la extensa información que ofrece.

tes (fray Tomás Quixada)[5], sobre la literatura y otros conocimientos de la época así como sobre la recepción de las obras, desde la perspectiva doble, de sus defensores y detractores. Estas páginas, aunque no sean motivo de nuestro trabajo presente, tienen un gran valor puesto que, creemos que por primera vez, se formula una crítica desde la recepción de la obra en lectores de diferentes niveles culturales o con determinados prejuicios ideológicos. Resulta también una información muy atractiva porque la persona que la hace, de gran cultura y conocedora de la sociedad en la que vive, prescinde del canon oficial de la época y libremente nos ofrece un testimonio directo a veces de obras de todo tipo y algunas recién salidas de la imprenta[6].

Fue Pascual de Gayangos quien editó la obra en la Sociedad de Bibliófilos Españoles (1886), tras haber tenido una primera noticia de uno de los traductores de la *Historia de la literatura* de Ticknor[7]. Estaba dedicada al príncipe de Pia-

[5] Solo se sabe que fue «presidente» de un monasterio de Urgel durante los años de 1579 a 1582 (Campo: 1993: 250).

[6] Incluso hay referencias a obras posteriores al año 1577 lo que nos puede llevar a pensar que los preliminares pudieron escribirse después de esa fecha.

[7] En el prólogo a la edición, Gayangos cuenta cómo llegó a conocer la obra a partir de las noticias de uno de los traductores de la *Historia de la Literatura* de Ticknor, quien mostró gran interés a la vez que describió por vez primera el manuscrito (Gayangos, 1886: V-VI).

monte, Carlos Manuel, heredero del duque de Saboya, Manuel Filiberto, quien murió en 1580.

En lo formal, el título de *Peregrino* puede dar lugar a confusión pues el objetivo principal no es llegar a un lugar santo, en este caso Compostela, uno de los tres centros fundamentales de peregrinación cristiana, junto con Jerusalén y Roma. Tampoco reúne todas las características del libro de viaje, aunque sí algunas, pues el itinerario es el eje del relato y hay secuencias ordenadas en el plano temporal y espacial, pero falta el carácter autobiográfico ya que hay un narrador interpuesto. Por ello, no se puede adscribir a un determinado género, pues participa de varias modalidades. Su editor ya lo relacionó con libros de viajeros peregrinos, de carácter misceláneo, como *El peregrino andaluz en el viaje del mundo*, *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega, *El peregrino indiano*, de Antonio de Saavedra y sobre todo con el *Caballero venturoso* de Juan de Valdelomar[8]. Asimismo, por las anécdotas insertas se puede comparar con *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas y *El pasajero*, de Suárez de Figueroa. Sin embargo, aunque participa de todos ellos por su propósito doble (ver y caminar), destaca por su originalidad y sentido moderno en el arte de mirar. Ese arte de mirar se dirige igualmente a los espacios y paisajes como a la realidad de

[8] Es otro de los libros elogiados por Ticknor y necesitado de un estudio. Lo curioso que resalta este es su crítica a los libros de entretenimiento, como *La selva de aventuras* y el propio *Quijote* (Gayangos, 1886: 7, nota 2).

las personas y a la crítica social. Se puede leer como una novela, como una crónica de viajes que anticipa los del XVIII o incluso los románticos, como un compendio de relatos, anécdotas y chascarrillos populares, como una guía turística (al estilo de las realizadas por los humanistas Lucio Marineo Sículo[9] y Pedro de Medina[10], pioneros en destacar las grandezas de España), y como una crítica de arte, tal como unos años después realizó el Padre Sigüenza con El Escorial[11]. Su visión atiende a elementos diferentes pero es más cercana y destaca lo importante y lo pequeño (santuarios, ermitas). Incluso puede leerse como una crítica de la sociedad de su tiempo dirigida a todos sus estamentos, pues, bajo el hábito de peregrino, el protagonista penetra en todos los ambientes de forma anónima y no duda en criticar con severidad comportamientos y conductas de todos los estamentos, incluso de clérigos y nobles.

9 Humanista y cronista al servicio del emperador, escribió en latín *De rebus Hispaniae memorabilibus* y dejó escrito en sus cartas a su amigo Castiglione su admiración por las grandezas de España contempladas en sus viajes. Marineo Sículo continuaba en su obra la tradición de obras, unas de carácter general y otras más concretas, dedicadas a exaltar o describir las bellezas, antigüedades, geografía de España y valía de sus gentes.

10 Este cosmógrafo sevillano, autor del *Arte de navegar*, considerado como la «primera guía de la España Imperial», recogió, además del testimonio del estado de los monumentos y ciudades, un extenso material de leyendas, milagros y sucesos extraños de la época.

11 Sin embargo, los intereses del Padre Sigüenza se reducen al arte de la pintura y de los jardines (con independencia de la Historia de la orden de San Jerónimo), mientras que Villalba muestra un interés por la totalidad de las manifestaciones artísticas, costumbristas y humanas.

En principio, el libro se inserta en la tradición renacentista, apuntalada por los humanistas, de elogiar las grandezas físicas, artísticas y de los habitantes de España una vez que han recorrido y contemplado su realidad. En este sentido, como destacó Alberto Navarro, *El Pelegrino* es un precedente «de los cultos relatos de viajes de los Ilustrados del siglo XVIII, como los de Antonio Ponz, y de los otros poéticos de viajeros del siglo XIX, como los de Pedro Antonio de Alarcón» (1987: 312). Podemos añadir que también, y sobre todo, resulta un precedente de *Azorín,* gran aficionado a los libros raros y curiosos, especialmente de viajes)[12]. Solo en sus evocadoras páginas de *El Alma castellana*, *La ruta de Don Quijote* y *Castilla*, entre otras muchas, se encuentran unas descripciones tan detallistas y minuciosas de cuanto contempla (incluso el ambiente venteril) como las de Villalba. Igualmente, en el gusto por anotar[13] el detalle, la minuciosidad en las descripciones, la atracción por lo pequeño y el estilo pictórico utilizado para dar vida al Siglo de Oro, a sus pueblos, costumbres y a sus gentes, se puede reconocer la coincidencia con el autor valenciano, aunque no sabemos si llegó a cono-

[12] Recuérdese que en *La ruta de Don Quijote*, mostró su admiración por obras como el *Repertorio de todos los caminos de España* (1546) de Juan Villuga, obra que muy posiblemente conociese Villalba, las *Relaciones topográficas* ordenadas por Felipe II (1575) y *De rerum varietate* (1580), de Jerónimo Cardano, entre otras. No hemos podido encontrar en su obra referencias al libro de Villalba.

[13] En bastantes ocasiones el narrador nos advierte que el Peregrino tomaba notas de cuanto veía.

cer la obra, pese a ser un gran entusiasta de libros no canónicos, muy desconocidos para la mayoría.

Aparentemente se trata de la narración de un viaje realizado por el Peregrino (entre 1573[14] y 1577), un hidalgo valenciano que viaja acompañado por quien fue su paje en la infancia, denominado siempre «compañero». No hay nombres propios, como si el anonimato del traje de peregrino se quisiera extender a todo cuanto pudiese delatar su identidad. Sin embargo, sus manifestaciones, ideas, intereses, trato y opiniones nos transmiten la personalidad y cultura del protagonista. Está escrito en tercera persona, y no en primera como es habitual en los libros de viaje, aunque narrador, personaje y autor se identifican. La prueba de esa identificación está en el mismo texto, cuando el peregrino se alegra de conocer al que considera, por el apellido, de su familia. Se trata del chantre Pedro Bermúdez de Villalba, a quien escribe para conocerle y saber si son parientes. Su carta revela la identidad de autor y protagonista:

> Pasando mi viaje en una muy larga peregrinación he aportado a esta ciudad, y dando orden en un particular mío, me ha dado en los oídos mi mismo apellido, y esto me ha movido a desear saber el origen de tan ilustre estirpe y descendencia, que si el blasón conforma

[14] El narrador advierte que el Peregrino coincidió en su visita al monasterio de San Jerónimo con el juramento del hijo de Felipe II, el príncipe Don Fernando, como príncipe de Castilla (pág. 150).

> con el nombre, no será poca merced para mí. A vuestra merced suplico, aunque en hábito de peregrino, me de licencia para besarle las manos. (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 256)

La existencia de las diversas voces (narrador, compañero y peregrino) permiten la necesaria perspectiva, propia de las formas dialogales renacentistas, y el dinamismo de la narración, que se complementa con el sinfín de conversaciones con personas de todo tipo y condición, aunque son los caballeros y profesores universitarios con quienes muestra más simpatía y sostiene conversaciones más interesantes.

Con esa múltiple perspectiva, el autor nos ofrece las distintas voces de España en un momento de transición, del que no pocas veces se queja el protagonista por la falta de educación y cortesía de muchas de las gentes. Le «causaba particular espanto» «la arrogancia e hinchazón del mundo» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 283) y su queja resulta más intensa en los versos dedicados al ciego de Salamanca, Francisco Sánchez[15]. Le anima a no sentirse mal por su ceguera y a considerarla un favor de Dios para no ver el dolor, porque «va ya el mundo tan mudado, / tan al revés de lo bueno, / que lo malo y el veneno / por gala lo ha ya tomado» y enumera toda clase de defectos sociales (sobornos, simonías, ruindades, falsedades, presunción, locura, indiscreción, menospre-

[15] Aunque no se sabe quién es este Francisco Sánchez, Gayangos apunta la coincidencia del nombre con el del *Brocense* quien podría residir en tierras cercanas a las que visitaba el Peregrino.

cio de la razón, alabanza de los necios, hipocresía, etc.). Incluso anticipa el desencanto barroco expresado en el final de las ilusiones quijotescas y preludia a Quevedo en estos versos:

> Veréis que la honra puesta
> tiene el mundo en el dinero:
> ser hidalgo y caballero,
> ser virtuoso no presta,
> que dinero es lo primero.
> (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 283-284)

El itinerario de estos seis libros editados en el volumen I de Gayangos comprende desde Valencia, tierra del autor, hasta Santiago de Compostela, aunque por el índice y argumento de los restantes (cuya tabla de argumentos está incluida en el primero), se puede decir que el recorrido abarcaría toda España, terminando donde empezó, en el reino de Valencia. Al frente de cada uno de los libros contenidos en este primer volumen se resume, como en el *Quijote* y el *Persiles*, el argumento correspondiente a su andadura con bastante detalle. No solo se indica el recorrido espacial con los verbos «salir», «partir» o «entrar», sino que se informa del camino realizado para llegar de un lugar a otro, del título de las narraciones intercaladas, de los personajes con los que se encuentra, de las historias utilizadas para aconsejar cuando alguien le expone un problema que él ayuda a solucionar,

así como la enumeración de las casas de devoción más importantes.

Desde el prólogo, donde el autor cita a diversos escritores de la Antigüedad, con un elogio especial al «divino Platón», Villalba manifiesta su intención de «sacar a luz este viaje de un curioso Pelegrino»[16] y advierte al lector lo que encontrará en él (bajo las metáforas de «hojas, flor y fruto»): «verás maravillas y grandezas de España, cosas notables de reyes; las devociones y reliquias della, cuentos graciosos, historias raras, ciudades opulentas, trabajos, conversaciones variadas de diversas materias; atenido todo a la realidad del hecho, cuándo refiriendo, cuándo explicando» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 78). En el epílogo preparado (para los veinte tomos) destaca el carácter misceláneo y el esfuerzo que le ha supuesto («mi trabajosa obra») para incluir en cada uno de los libros «diferentes cosas, ya prosa para los que della gustan, ya verso para los que más levantan su entendimiento, y de lo uno y de lo otro van hechos guisadillos[17] en diferentes

[16] La anteposición del adjetivo al sustantivo respecto al título representa el auténtico interés del autor. Su curiosidad es lo más importante y lo que le lleva a viajar. Su traje de peregrino no es más que un medio para realizar su fin, y más teniendo en cuenta la multitud de peregrinos de diversa categoría, desde nobles, cultos a pícaros o salteadores que llenaban los caminos de España en dirección a Santiago.

[17] No es una anécdota única la utilizada en el prólogo con la comida. Poco antes del texto transcrito se había referido a cómo en los «convites reales y espléndidos» se tiene la costumbre «de servir a la flamenca» manjares muy diferentes en la mesa para que cada comensal tome lo que más le apetezca, y en el texto se encuentran muchas referencias también a las costum-

sujetos para que el que fuere amigo de cosas suaves, santas y memorables, las tenga, y el que fuere amigo de frutillas campestres y hierbas apacibles a la vista, como son los cuentos, los halle también (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 79). El autor sabe muy bien que la variedad era algo muy estimado en la época, por el ejemplo de la propia Naturaleza, y lo aplica también al contenido de su libro.

El protagonista, un hidalgo espejo de cortesano

Al inicio del libro primero, el narrador presenta al protagonista como natural del reino de Valencia, hijo mayorazgo de una familia que en el pasado había conocido la prosperidad y después se arruinó («hubo un ciudadano rico y bien nacido que en aquella tierra tenía su habitación; el cual fue Dios servido, después de darle mucha prosperidad y contento, que se volviese sobre él fortuna áspera y dura, en tanto extremo que pudo dar poco orden en el asiento de sus hijos»). Como el primogénito había mostrado su vocación viajera desde la infancia («a quien naturaleza levantó el juicio a desear ver y saber y experimentar cosas curiosas») y pudo conocer «palacio y Corte», al volver a su casa y encontrarse con que ya no había «las grandezas que solía, y en su ánimo

bres alimentarias, cuya variedad respondía también al principio renacentista.

tenía concebidas», decidió seguir viajando de la única manera posible para quien carecía de medios, peregrinando. Se vistió el «traje y hábito» de peregrino, «para, por una parte, saciar su ánimo de ver, y por otra su devoción de andar las muchas cosas que en España hay tan principales» (Villalba, *El Pelegrino*, págs. 84-85). Sin declarar a los padres su intención, y tomando como compañero a un paje que desde su niñez le había acompañado, «secretamente, vestido de sayal, con el compañero, que así el paje se llamaba, con sendos bordones en la mano, se partieron y tomaron su vía, al punto de la media noche» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 84). La ocultación de su persona se une así al símbolo de la noche como punto de partida para iniciar un viaje anónimo. Como en otros muchos detalles[18], se adelanta a Cervantes en ocultar a sus peregrinos, como sucede en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, y en hacer grandes viajeros a sus protagonistas (desde Don Quijote al Licenciado Vidriera).

En la primera presentación del personaje, pues el compañero se limita a elogiar su discurso («En verdad, Señor, que me has admirado en lo bien que has hablado y espantado en lo que has dicho»), ya se revela la condición del autor, su experiencia mundana y su cultura. Solo más adelante, al entablar conversación con caballeros, nobles y estudiosos, se puede ir conociendo algo más de su aspecto y de su

[18] Dejamos para otro trabajo la revisión de coincidencias entre los dos autores.

gran ingenio, cualidades que descubren unos cortesanos con los que se encuentra camino de Madrid, quienes se admiran de su «garbo extraordinario» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 160), de su capacidad para contar historias, de su prudencia (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 186) y de su perfecta expresión escrita, reiterada por cuantos reciben sus «billetes» pidiendo una cita para ver algún monumento. No hay duda de que el Peregrino es el mismo «doncel vecino de Xérica», como se denomina el propio autor. Ambos muestran su pasión por el viaje y se puede certificar por los recibimientos de nobles, altos prelados, caballeros y abadesas que acogen al personaje y a su compañero permitiéndoles ver el interior de sus propiedades. Incluso cuando conoce a un hombre, apellidado Villalba, considera que puede ser familiar y desea conocerle. Asimismo cuando visita Salamanca, estudiantes y profesores le «tenían por cortesano» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 292) por su atractiva conversación, trato y sus prudentes consejos. Pero no son los únicos que le ven diferente aunque lleve traje de peregrino; por ejemplo, un ermitaño, hombre experimentado en andar por el mundo, enseguida le reconoce diferente y busca su conversación, prueba de cortesanía (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 92), y unos peregrinos hidalgos que encuentra en Santiago de Compostela se admiran de «su fisionomía tan delicada» y de su caminar tan animoso (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 409) en medio de la turba humana infame congregada en el humilladero de Compostela.

Si la primera salida la realizan de noche para evitar ser reconocidos en el reino de Valencia (donde eran famosos), el disfraz elegido añade una nota más de independencia. Con el sayal pueden hacer cuanto quieran y relacionarse con quien deseen sin identificarse. El Peregrino anima a su compañero a la aventura y le transmite una completa guía de cuanto podría encontrarse en los caminos:

> Podremos fingir, añadir, quitar, poner y posponer; hacernos grandes, ir con pequeños, comer solos, tomar compañía, pedir dineros, negar el traerlos, fingir faltas, hacernos sobrados, mostrarnos humildes, y a veces empinados; en igualdad con los menores y en parangón con los mayores; pecheros con labradores, hidalgos con señores, sueltos con caminantes, observantes con religiosos, callados con simples, elocuentes con avisados; en fin, podremos gozar de lo que no gozaríamos estando adonde nos conocen. (Villalba, *El Pelegrino*, págs. 84-85)

Igualmente invita a su compañero a aprender a comportarse en sociedad y a relacionarse con toda clase de personas sin crearse problemas. Recuerda las normas expuestas en *El cortesano* (discreción, gracia, cultura, naturalidad) y al mismo tiempo, en ese mundo de transición, necesita de otros modelos (como los de Gracián) que aparecen en convivencia con los de *El cortesano*:

> Escucharemos como mudos, notaremos como discretos[19], escribiremos como sabios, atalayaremos como espías. Preguntaremos como necios, entrarnos hemos en las iglesias como forasteros, que no saben los asientos de nadie. Recogeremos como mendigos lo que viéremos; de los unos reiremos, de los otros nos advertiremos y de los otros aprenderemos. Veremos usos, notaremos costumbres, escucharemos patrañas de los caminos. (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 85)

En esas normas propias de *El cortesano* incorpora incluso la misma frase de Castiglione, «Cumple que», para resumir las observancias propias de los cortesanos, como «hablar poco», «responder pausado», comer como señores, ayunar como religiosos si es necesario; no mentir; no aparentar desenvoltura y mostrar serenidad y humildad; no hablar mucho para no ser considerado charlatán y solo cuando sea preciso, para así pasar por sabios. El protagonista se muestra gran conocedor del mundo y por ello sabe la importancia de las apariencias (gestos, palabras y desenvoltura en los movimientos) para el juicio de los demás, «porque el juicio del forastero todo consiste en la vista» y le advierte a su paje que «aunque seas criado en el pagarte quiero que seas compañero en el tratarte» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 86). Igualmente le acerca al modelo de Castiglione su defensa de la conversación, constantemente alabada (Villalba, *El Pelegrino*, pág.

[19] Durante todo el recorrido es constante el elogio de la discreción, cualidad muy elogiada por Castiglione y muy propia del mundo barroco (siempre defendida por Gracián y Calderón), aunque ese ambiente del peregrinaje anticipaba, por su carácter confuso y laberíntico, a esa nueva época.

292), y de manera más extensa en la conversación que sostiene con el maestro Rexón, de Salamanca, ante quien hace un completo retrato del cortesano, ponderando las mismas cualidades expresadas por el italiano y mostrando la cercanía del cortesano y del hidalgo:

> Me parece que el hidalgo para ser discreto ha de ser retrato del cortesano en el hablar buenos vocablos dichos con donaire, donoso, bien criado, diligente, prudente en el proceder de lo que hiciere de tal manera que en lo que él viere que tiene suficiencia hable como hombre que se puede engañar, y en lo que no entendiere calle como quien desea acertar; si es latino, usar de sus vocablos bien arromanzados, y si no lo es, adquirirlos con la plática y el concurso de tratar personas doctas, esencialmente ser de tal manera leído que si no entendiere las lenguas extrañas, a lo menos sea muy curioso de tener los mejores libros que hubiere en la propia. (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 317)

Además del elogio de los libros y del conocimiento de las lenguas, confecciona un vademécum con las cualidades que ha de tener en el trato con los demás. Destaca la gravedad, sociabilidad, afabilidad con la gente plebeya, llaneza, sinceridad, nobleza, saber callar ante los sabios y no seguir las charlas de los tramposos. Igualmente se refiere a las normas concretas que ha de seguir ante personas de distinta categoría social y ante las damas:

> Ha de ser examinador de personas para saber respetar al grande, servir al conde, contentar al igual, venerar al docto, gratificar al servidor, remunerar los beneficios que se le hacen; con las damas, galán en el hablar, hablándoles mucho y bueno; esmerado en el vestir bien, de manera que sea lo menos costoso y más vistoso, galán en el darles lo mucho o poco sin ceremonia. Ha de respetar al mayor porque lo merece, al igual para honrarle, y al inferior para que no se le atreva. (Villalba, *El Pelegrino*, págs. 317-318)

En cuanto hidalgo, parece muy cercano este personaje a don Quijote. Además del gusto por los caminos, por la conversación, por conocer, por la libertad y la justicia, destaca el afán por enseñar a su acompañante, corregirle y sobre todo educarle en cómo ha de expresarse, «como sabio, con muchas sentencias y pocas palabras» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 318), de acuerdo con lo que se consideraba propio de un cortesano, según Castiglione, y que el Peregrino asume para un hidalgo:

> Lo que más importa y es más necesario al Cortesano para hablar y escribir bien, es saber mucho. Porque el que no sabe, ni en su espíritu tiene cosa que merezca ser entendida, mal puede decirla o escribirla. Tras esto cumple asentar con buena orden lo que se dice o se escribe, después exprimirlo distintamente con palabras que sean propias, escogidas, llenas, bien compuestas y sobre todo usadas hasta del vulgo, porque éstas son las que hacen la grandeza y la majestad del hablar, si quien habla tiene buen juicio y diligencia, y sabe tomar aquellas que más propiamente exprimen la significación de lo que se ha de decir, y es diestro

> en levantarlas, y dándoles a su placer forma como a cera, las pone en tal parte y con tal orden, que luego en representándose den a conocer su lustre y su autoridad, como las pinturas puestas a su proporcionada y natural claridad. (*El cortesano*, vol. I, cap. 6, págs. 97-98)

Igualmente, insiste en oponer la discreción a la necedad, propia de los soberbios, tal como el propio Don Quijote aconsejó a Sancho antes de hacerse cargo del gobierno de la ínsula (II, cap. XLIII). El Peregrino cierra su discurso con un poema en que resume la soberbia del necio frente a la prudencia del sabio (Villalba, *El Pelegrino*, págs. 320-321).

Hay dos ocasiones importantes en la obra donde puede verse que el Peregrino responde al modelo de cortesano. La primera, en el camino del Pardo, cuando se encuentra con unos caballeros que volvían a la corte, quienes, al ver su porte, entablaron conversación con él. El narrador apunta entonces que «es grande la dulzura del cortesano» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 160) y el personaje conversa acerca de lo que ocurre en la Corte, los vaivenes de la fortuna y las constantes mudanzas. Los caballeros alaban «la elocuencia y curiosidad» del peregrino ante sus primeras palabras y, tras contar la historia de Floriano, quedan admirados de su capacidad para contar un cuento, «la más delicadísima ciencia que se lee en París». La narración, en verso, la escuchan todos en un perfecto lugar ideal, que había elegido uno de ellos, el

doctor Carrillo[20]: «sentémonos en esta «amenidad donde sopla el viento, suena el cántico de las aves, oímos los arroyos y damos recreo a la vista, y así no faltará nada puesto que el Pelegrino le quiere dar al espíritu» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 161). El ambiente bucólico se completa con la armonía de la música de un «discantillo[21]» que comenzó a «tañer dulcísimamente» uno de los caballeros. Cuando acabó de contar su cuento, todos estaban «lagrimeando de ternura» y fue el capitán quien, dirigiéndose al Peregrino, afirmó: «A fe de caballero que si todos los peregrinos son como este, que sin razón los persiguen los corregidores» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 186).

La aventura pone de manifiesto la defensa de los cortesanos, su interés por la milicia y las letras (dualidad defendida también por Don Quijote) y la importancia de la música para un perfecto cortesano, tal como expresó Castiglione:

> Porque, si bien lo consideramos, ningún descanso ni remedio hay mayor ni más honesto para las fatigas del cuerpo y pasiones del alma que la música, en especial en las cortes de los príncipes, adonde no solamente es buena para desenfadar, más aún para que con ella sirváis y deis placer las damas, las cuales de tiernas y

[20] Aunque los protagonistas no tienen nombre, los personajes que van apareciendo sí son citados con su nombre y apellido (s), lo que parece una excusa más para mantenerse el Peregrino en el anonimato y a la vez mostrar que trata con personas auténticas, que podrían ser conocidas o, al menos, pueden dar verosimilitud a su relato.

[21] Una especie de guitarra pequeña.

> de blandas fácilmente se deleitan y enternecen con ella. Por eso no es maravilla que ellas en los tiempos pasados y en estos de agora hayan sido comúnmente inclinadas a hombres músicos, y holgado extrañamente con oír tañer y cantar bien. (*El cortesano*, vol. I, cap. 10, pág. 121)

No es el único momento en que aparece la música. Prácticamente, en todas las composiciones insertas hay referencias musicales. Casi siempre suena el sonido dulce de los rabeles, utilizados unas veces por un ermitaño (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 92) o por pastores (Villalba, *El Pelegrino*, págs. 333 y 349), o el de la guitarra (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 245), e incluso el conseguido con cascos de cántaros rotos (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 114) y, muchas veces sin concretar, se habla del tañer que acompaña al canto (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 288) y del gusto por la música en general.

La segunda ocasión donde se manifiesta su filiación noble, cortesana, es en el ambiente estudiantil de Salamanca, adonde quiso llegar para conversar con los doctores de todas las Facultades y, aunque por su hábito podría haber sido rechazado, los estudiantes se unieron a él y le acompañaron en sus visitas. Antes de nada, dedicó unos versos muy elogiosos a la «ciudad más ilustrada» y enseguida le llevaron a otro *locus amoenus*, en este caso, «la ribera del Tormes» en donde tuvo lugar un juego de pláticas y de ingenio. El Peregrino demuestra en todo momento su talento y deja admirados a

estudiantes y maestros. Su reflexión, al salir de la ciudad, constituye uno de los mejores elogios dedicados al estudio:

> Vio cuán célebres ingenios allí había, cuán esmerados, cuán prontos, sutiles, agudos y raros, y cómo los vía por el campo en aquella hora, a todos traía a la memoria su crianza, su elocuencia, la observación de la virtud, su mucho recogimiento. Ponía los ojos en que no se contentan los estudiantes con ser virtuosos, sino con expeler de sí los vicios. […] Ponderaba mucho el peregrino cuánto subliman a un hombre con habilidad, tanto que decía que los padres que tenían solo con qué criar bien los hijos, los habían de enviar a Salamanca, con tanta justicia como los antiguos los enviaban a Atenas, porque debe de haber muchos monasterios en el mundo que tengan menos observancia que aquí tienen generalmente todos los estudiantes. (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 295)

Incluso hay un recuerdo para la famosa cueva de Salamanca, en cuya pared dejó escrito un soneto donde recordaba su carácter mágico primero y su transformación en academia después, donde los doctos aprendían ciencias demasiado aventajadas. Sin embargo, el Peregrino no solo nos transmite la visión elogiosa de Salamanca, en la que su compañero coincide con él y, además de mostrar su admiración por haber conocido ese mundo, nos descubre el trato entre los estudiantes. Desde su mirada inocente, destaca la igualdad de todos, a pesar de proceder de ambientes muy distintos, y la perfecta convivencia y amistad entre hijos de nobles y de sastres, labradores o escuderos. Con la respues-

ta del Peregrino se expresa la superioridad de la cultura, capaz de igualar a ricos y pobres, en una nueva defensa del saber y del respeto que se debe tener a las personas formadas:

> La afabilidad de esos señores se muestra en honrar a los que por sus letras han procurado de adquirir y valer lo que no les dejaron los padres por el linaje, y de aquí colegirás la vanidad que hay entre gente ruin por dos dineros que tienen, pues en estos señorazos hay tanta benevolencia con todos. (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 324)

El hecho de que le abran sus puertas distintas dignidades solo se comprende por el linaje del personaje cuya evidencia no deja lugar a dudas cuando llega a Benavente, donde el conde de Mayorga y el de Luna, «como habían estado con su padre en Valencia recibieron al Peregrino bien benignamente» y otro noble, Don Diego Ladrón de Guevara, «fue su guía para ver las cosas notables» desde los rincones de su regio palacio hasta su fortificación (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 364). La prueba más directa y visible es cuando en tierras extremeñas reconoce en el escudo de don Pedro Bermúdez, las armas de su familia («las armas suyas conformaban con las que él ponía casa sus padres», Villalba, *El Pelegrino*, pág. 256).

El disfraz de peregrino para viajar en libertad por los caminos

Además de ser el primer libro de viaje por España realizado con el propósito de «saciar su ánimo de ver», sin ninguna otra obligación más que disfrutar y conocer las *grandezas de España*, es también muy original por esa la libertad que busca el autor. Para lograr esa libertad de ver, de conocer todos los ambientes, de penetrar en los lugares más distinguidos, no asequibles para la mayoría y de pasar inadvertido en los espacios más conflictivos (ventas, posadas, ciudades), el personaje utiliza el disfraz de peregrino y así justifica su salida de la casa paterna aunque en ningún momento manifiesta su deseo de llegar a Santiago y solo cuando entra en la ciudad santa da gracias «por verse ya al fin de su deseo» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 381). Más que ese objetivo religioso lo más importante parece ser para él el camino, el propio viaje, que defiende totalmente contra los «bisoños y mentecatos» que no saben salir de sus dos palmos de tierra: «Yerro era no salir a ver qué es lo que otras tierras tienen, porque después de la experiencia, más expertamente se puede hablar» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 216)[22]. La defensa

[22] El autor, al comienzo del Libro tercero, hace una encendida defensa de la importancia de viajar a pesar de las contrapartidas de todo viaje, como las ventas, suciedad de las mesoneras y otros peligros del camino (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 216).

corre también a cargo de su compañero, quien subraya la parte negativa de sus experiencias viajeras, cuando tan solo han recorrido una pequeña parte del camino:

> El gusto de caminar se paga por las setenas, con hallar venteras marcadas, mesoneras sucias, posadas infames, tanta cochambre y martin que el día bueno es víspera del malo; tanto latrocinio improbable como hacen: en cebada añadir el precio, menguar las onzas que dellos nadie se escapa, mientras que a nosotros en las aceitunas y queso, en el aceite y la ensalada, en nueces e higos añaden lo que falta. (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 217)

Al final de la obra, ya en Santiago, se pone en boca de otro peregrino la misma idea, incluso más extremada: «Yo no puedo ya soportar las calamidades de los que peregrinan, que es insufrible ver tanta cavilación, tanta bellaquería» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 409). La enumeración de tretas, engaños, falta de escrúpulos y el desaforado interés por el dinero de los mesoneros llenan varias páginas del libro (Villalba, *El Pelegrino*, págs. 215-217 y 409) y coinciden con las que se encuentran en el *Quijote*. Contrasta totalmente el refinamiento del Peregrino con el ambiente picaresco[23] por el que transita, donde un peregrino puede confundirse con un pícaro y el pícaro con el peregrino. Sin embargo, siempre se advierte que estas situaciones desagradables, e incluso peligros, constitu-

[23] Por influencia de Cervantes, este ambiente llega incluso al teatro sacramental de Calderón. Puede verse nuestro trabajo (Suárez, 2001).

yen el trabajo de los caminantes que tienen que alternar con gentes de toda clase y condición y pasar por hospitales sucios y sufrir las persecuciones de autoridades civiles y militares (alguaciles, corregidores, obispos y canónigos). El Peregrino es especialmente crítico con la corte, enemiga de todos los que no parecen religiosos: «porque en la propia patria, y en corte de rey, los hábitos de los que no son frailes no son respetados como es razón; quitome la ocasión de alguaciles de antuvión, de alcaldes de Corte, de motetes, de pajes, de juicios de cortesanas, que es gran prudencia, y no me quiero poner en contingencia con nadie, sino pasar de largo, pues el peregrinar no ha de ser en Corte sino penar y sacrificaros» (Villalba, *El Pelegrino*, págs. 158-159).

El libro nos proporciona toda una estampa del mundo de la marginación, reflejada, por ejemplo, en la historia de Clara, criada de Marcela. La criada acababa de perder a su madre quien por hacer caso a unos amigos quiso pasar muy buena vida utilizando «mañas y astucia». Ella engañaba a sus víctimas masculinas llevándolas a una cueva donde los amigos les robaban y les mataban. A los pocos días de disfrutar del negocio, la justicia dio con ellos y «después de haber confesado» fueron «asaeteados en sendos palos» y a su madre, por ser mujer, «le dieron primero un garrote», mientras era acusada de hechicera» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 203). La mala vida de muchas personas, los embustes, las persecuciones a los estafadores, los castigos en la plaza pú-

blica revelan la multiplicidad de formas de vivir en la España de la época, y no son pocos los ejemplos que Villalba va registrando en su libro.

También se recogen otras historias de lo que se podía denominar pícaros teológicos, por ir más allá de comportamientos siniestros. La más interesante, por tener como protagonista a una monja y por ser un hecho histórico, ocurrido en Córdoba unos treinta años antes de que escribiese Villalba, es el caso de la franciscana Magdalena de la Cruz. Su recuerdo debía estar vivo por el impacto que causó entre los católicos. Profesaba en el convento de Santa Isabel de los Ángeles (Córdoba) y estaba considerada santa por las visiones místicas y por los milagros realizados. En una ocasión en que enfermó confesó que todo había sido un engaño y atribuyó su comportamiento a estar poseída por el demonio. Fue juzgada por la Inquisición en 1546 y condenada a estar recluida en un convento de Andújar.

En el libro se ocupa de relatar el caso un sacerdote, Cilenio, y lo hace para enseñar a otra peregrina lo arriesgado de fiarse de las apariencias. Tras enumerar ejemplos de personas aparentemente santas pero diabólicas, cuenta su historia con todo detalle. Lo primero que hace es la descripción física de la monja, en cuyos rasgos se anticipa algo muy negativo, aunque se interpretase como consecuencia de su vida sacrificada («una mujer muy retraída, flaca de rostro, muy amarilla, siempre elevada», «enemiga de la luz, buscaba

las tinieblas, huía la campaña, buscaba la soledad, hablaba mesurado, comía poco, hacía ayunos insufribles»). Incluso llegó a decir, y ser creída por todos, que lograba «levantarse en el aire cuando oraba». Además de levitar ella, el pueblo afirmaba haber visto cómo lo hacía también la propia hostia, que salía del sagrario y «se le había puesto en la boca». Otros testificaban que había hablado con el Emperador y que adivinaba el futuro y lo que sucedía en lugares muy lejanos. Todo en ella era hipocresía y manejaba de tal manera sus gestos que salió del convento para predicar. El narrador apunta que su fama, consolidada durante veinte años, había llegado a «Asia, África y Europa» y fue requerida por reyes y cardenales. Solo pudo conocerse la verdad cuando una de las compañeras del convento decidió abrir un agujero en el tabique de su habitación, tapándolo con cera. Lo que vio «le erizó el cabello y no lo quería creer»: la carne, que siempre rechazaba en la comida estaba presente en su mesa («gallinas, capones, francolines, pavos, faisanes») y la castidad siempre defendida en público allí la profanaba «holgándose y abrazándose con un hombre negro, feo, espantable y que tenía acceso carnal y torpe», con quien «gozaba como enamorada». Tras los demás detalles de su unión con el «infernal dragón», la abadesa convocó a las monjas para decidir qué hacer, pero una inminente enfermedad contagiosa y mortal («bobilla de San Blas o landrezilla») la asustó, y pidió un confesor a quien declaró su relación con el diablo y a quien culpó

de los prodigios realizados por ella que le habían hecho parecer santa. Durante bastantes páginas (Villalba, *El Peregrino*, págs. 334-349) el relato se activa con formas dramáticas, seguramente con la intención de hacer vivo el escenario y el pecado para ejemplo de los oyentes.

Historias raras y semejantes a esta, que parece fue muy célebre, según anota el narrador, debían circular por España, pues casos semejantes están recogidos en las *Flores* de Torquemada (autor citado en el prólogo) y en el *Persiles* cervantino. De este modo, el autor nos ofrece las dos visiones de la devoción en la época[24] y la irracionalidad de muchos comportamientos frente al respeto que muestra ante determinadas advocaciones. A veces, ante sensacionalismos milagreros apunta su desconfianza aunque lo transmite una vez que se ha enterado, pero no lo juzga. El protagonista ni participa de las historias del hampa ni en las extrañas devocionales, pero penetra en su realidad y nos informa. Se mantiene así la dualidad entre el ambiente sórdido o ignorante de parte de la sociedad y el del mundo intelectual, razonador y noble del Peregrino. Sin renunciar a su cultura cortesana, trata de conocer también la popular gracias a su curiosidad, presente desde el título del libro, destacada en la presentación del narrador y constantemente recordada en el relato

[24] En los versos dedicados al ciego ya había advertido el Peregrino, entre otros aspectos del mundo al revés, las mofas que se hacían de las devociones («veréis mofar devociones»).

(Villalba, *El Pelegrino*, págs. 151, 301, 303, 304, 366, 369, 386). De ese modo nos proporciona un documento vivo de la realidad de su tiempo, con información precisa de los «usos, costumbres y patrañas de los caminos» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 84) y de «cosas extrañas y sucesos no pensados» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 108) que vio a lo largo del trayecto desde Valencia a Santiago.

La estampa del final de ese camino, cuando ya han llegado a la plaza de San Marcos y se unen a la marea humana con el resto de peregrinos, resulta modélica por su estilo plástico al describir la inquietud ante ese momento esperado. Si salieron solos y durante el trayecto viajaron igualmente, aunque se iban encontrando con gente para después seguir en solitario, ahora, desde la entrada de la ciudad, van acompañados hasta integrarse definitivamente en la ancha fila anónima. Entonces el narrador nos ofrece el ambiente variopinto del conjunto de peregrinos llegados de todas partes para besar al santo patrón de España. Toda la algazara del momento, los gritos, preguntas, comentarios, historias, devociones, están registrados en el texto. El Peregrino se admira de la organización impuesta por los bordoneros («que es costumbre de bordoneros mover tropel») y nos transmite un trozo de vida de ese centro universal, en un estilo totalmente realista. El narrador consigue modular su prosa de acuerdo con lo que describe y si para el templo da toda clase de detalles e incluso nombres de músicos, para transmitir el vitalismo de

las gentes reproduce preguntas y respuestas individuales dando la palabra a los protagonistas de la escena:

> Uno decía: ¿de dónde venía?, ¿adónde había de ir?; otro explicaba los mejores hospitales, otro los mejores mandatos; otro relataba las extraordinarias limosnas o loaba los caballeros y prelados que le habían dado algo; otro hacía demostraciones de las Asturias y mañas de que allí había usado. Decía otro de lo que devotas le habían dado; el uno mostraba la camisa, el otro el lienzo, el otro el jubón, el otro la capa. Otro decía las misas que traía a cargo de decir, y otro comparaba devoción a devoción, y otro le tomaba la contra. (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 382)

Recoge incluso unos versos correspondientes a canciones de los peregrinos, alabando al patrón de España y testimoniando el carácter cosmopolita de Santiago:

> ¡Oh ciudad visitada de insulanos
> de lombardos, franceses y gascones,
> latinos, valencianos, castellanos,
> flamencos y alemanes, dos naciones,
> poloneses, ingleses, escocianos,
> todos acuden con traerte dones;
> de provincias remotas y apartadas
> tus calles de contino están pobladas.
> (Villalba, *El Pelegrino*, págs. 382-383)

Hay toda una descripción del templo, de su estructura, de las gentes que viven del negocio de «vender candelas», «azabaches» y «plomos; de los guías que muestran la igle-

sia, sobre todo la sepultura del santo, de los intérpretes y de la costumbre de tocar la mano del apóstol y abrazarle.

Su mirada no se detiene ni en los grupos humanos como el de Santiago, ni en el exterior de casas laicas o religiosas, sino que penetra en esas estancias, cerradas para la mayoría de viajeros, y nos describe su riqueza, los materiales de su construcción, sus vistas e incluso la forma de vida de quienes las habitan. Siempre recuerda quién le ha proporcionado la entrada a esos recintos exclusivos, gracias a sus peticiones escritas y su trato correcto y educado. No olvida tampoco los pequeños detalles, como reseñar la comida de los lugares por los que pasa o las singularidades. Por ejemplo, de Cuenca destaca la calidad de sus alimentos (carnes, pan, vinos, dulces variados) y las labores de lana y paño (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 137), de Avellaneda (Toledo) la novedad de su método para pescar, «que llamaban tavaya, que es como manga, muy circuida de plomo, la cual al dar sobre el agua se hunde y cierra y cautiva el pescado que bajo de ella ha caído (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 236), los tocados de las mujeres en Castilla la Vieja («de dos o tres varas de lienzo revueltos a la cabeza», Villalba, *El Pelegrino*, pág. 272), los utilizados en Coca, tan extraños que les hacía parecer «barreñones de ordenar en el talle, con grande bulto», Villalba, *El Pelegrino*, pág. 283), o en la zamorana Villabrasa, «cocuruchados como corazas» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 368). La diversidad de gentes, de lenguas y, sobre todo de

trajes que encuentra en la entrada de Santiago queda manifiesta en su detallista descripción: «De lo que más se holgó nuestro peregrino fue de ver la multitud y diferencias de gente que acudía, que aunque iba a bulto, y no los podía conocer por las lenguas […], rastreábalo por las diversidades de trajes en los hombres y tocados de las mujeres». Le parece tan vistosa esa variedad que el narrador insiste en marcar que «no es donaire» suyo lo que cuenta sino la propia realidad:

> Unos como rodelas grandes, y luego otros como corazas altas, y otros al modo de las gitanas antiguas, aunque más costosos que aquello, porque se hacen de al pie de cincuenta varas de lienzo que está travellado, y como prensado, y el talle así mismo es como adargas más pequeñas y además tienen cuatro pomillos de plata, que rematan los cabos de los contornos. Este uso es de Pontevedra, hay otros como cubiletes en el talle, que son también grandes: otros tienen unas ruedas; otros retorcijados como tocado tunecino, sino que estos últimos son blancos. Otros a la morisca, llanos con dos vueltas el tocado solo; otros ya tocados en punta y otros con arrebozos. (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 386)

Aporta también interesantes testimonios sobre la vida de los monasterios, las devociones, leyendas y anécdotas en torno a ellos. Asistimos a la extrañeza que para el Peregrino, tan conocedor de hábitos, representa el de los carmelitas descalzos (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 138), que nunca había visto, pues todavía se estaban fundando conventos de esa

orden (le confirman que hay seis en ese momento y algunos femeninos). Hay que recordar que santa Teresa fundó el primero en 1562, apenas unos años antes de que el Peregrino se encontrase con el carmelita y le hablase de ellos.

Aunque se para en muchos monasterios y da noticias concretas, sobre todo de los madrileños y el de Guadalupe, lugar importante de peregrinación[25], en donde estaba el protagonista en 1577 (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 241), nos transmite una visión diferente de la vida en los conventos femeninos. Lejos de aparecer como lugares donde las mujeres permanecen encerradas, ajenas al mundo exterior, el protagonista nos descubre la vida y la alegría de su interior y el deseo de las monjas por conocer, hablar y opinar sobre diferentes asuntos religiosos y profanos con una persona que llega de fuera. Se nos muestra siempre un ambiente afable y obsequioso en medio de las animadas conversaciones. Hay varios ejemplos en los que el Peregrino escribe a una abadesa pidiendo licencia para visitar el convento y las monjas, a cambio, le ofrecen dulces y le enseñan sus tesoros más queridos y ocultos, como la bellísima imagen de la Virgen en el monasterio de San Benito (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 220).

[25] Da una amplia descripción de la Virgen, de la variedad de peregrinos y de los numerosos milagros que se suponía había realizado. Hay que recordar que Cervantes en el *Persiles* dedicó gran atención a este monasterio (Libro III), casi tan importante como el de Santiago de Compostela en la época. Villalba dedica varias páginas a la descripción de su humilladero, la diversidad de gentes que esperaban y, acompañado por el prior Juan del Corral, detalla la historia de la Virgen y la riqueza del templo.

El caso más interesante es el convento del que le informan en Salamanca, famoso por ser sus monjas «sutiles en ingenios, en linajes principales, en pláticas cursadas», y las más «raras en todas las cosas» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 301). Tras escribir a la abadesa, no solo pidiendo permiso para visitarla sino para «besar sus manos», es su compañero quien lleva la misiva y le corresponde al narrador describir el ambiente interior del convento. La superiora no decide sola. Enseña la carta a todas, y cada una da su opinión sobre el autor de acuerdo con lo escrito. Los comentarios, risas o burlas muestran la vitalidad existente en los conventos. Siempre que hablan con el Peregrino se entusiasman con su conversación, con los temas que trata y le piden información incluso de la Corte. El Peregrino no evita la crítica severa y en unos versos llenos de indignación pasa revista a todos los estamentos sociales, desde el propio rey («En Corte dejo al rey muy descontento»), los nobles («el negociar va todo por favores; / ya no veréis tratar verdad sencilla, / sino riñas dos mil entre señores») y destaca la situación injusta del pueblo, con tributos excesivos («Tributos, pechos nuevos en Castilla»), el interés desmedido en todos por el dinero («el interés allá dejo colmado»), el ascenso de los privados («y los privados son casi divinos») y el desprecio de todos por los plebeyos. Desde luego, muestra una corte podrida, pero lejos de asustar a la abadesa, lo que siente es que el peregrino no siguiese relatando sus impresiones.

En otro de los conventos femeninos, el de santa Clara, en Galicia, también es invitado por la abadesa para disfrutar con su conversación, que era «tan grata y apacible» que quedó admirada. Como agradecimiento, el Peregrino le recitó un «Padre nuestro glosado a lo divino» (Villalba, *El Pelegrino*, págs. 393-394) informando además que había muchos otros parecidos por España.

Más que la devoción, al personaje le guía su afán por conocer, tratar y conversar con las personas, intercambiar opiniones y sobre todo tomar nota de los innumerables edificios religiosos, de sus moradores, de las bellezas y sus curiosidades, alguna muy extraña, como la que conoce en Nuestra Señora de Cebrero (Galicia), cuyo prior le enseña el Santísimo Sacramento donde «se ve el cuerpo de Cristo dividido, sangre pura y carne vera» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 374) y ante cuyo misterio ni el propio emperador Carlos V se había atrevido a mirar por no parecer que dudaba del misterio católico[26].

Unas veces sabe lo que busca; otras, pregunta a los del lugar sobre obras interesantes de todo tipo, aunque como es natural predominan los templos. No solo selecciona los famosos, por el edificio o la devoción (algunos tan célebres, como el de Guadalupe y, por supuesto Santiago, y otros más

[26] De hechos como este hay constancia documental en varios lugares. Recordemos el testimonio de Calderón en su loa para *El cubo de la Almudena* (v. 222, de la edición preparada por mí y de próxima publicación).

humildes), sino que se fija en los más pequeños santuarios, nos da detalles de su estado de conservación, de la actividad popular en torno a ellos y de las leyendas o milagros cuando tienen interés, como los del santuario de Nuestra Señora de la Peña de Francia en Salamanca (Villalba, *El Pelegrino*, págs. 276-281).

Gracias al anonimato de su traje, las gentes sencillas le responden y las importantes le informan con más detenimiento tras comprobar que, bajo el traje de peregrino, hay una persona culta. En cualquier caso, siempre prevalece su propia opinión, lo que revela la modernidad de su crítica, que alcanza al retrato que nos transmite de las ciudades (de Valencia destaca su fertilidad y alegría; de Salamanca su ambiente de estudio y bullicio; de Toledo, su nobleza, y edificios; de Madrid, el ensanche de sus calles, la multitud de gentes y sus paseos, alamedas, fuentes y templos, y de Santiago, la suciedad y los espectáculos que contempla. Hay dos muy interesantes, por su relación con las fiestas y el teatro, además del documento histórico directo que transmite; uno corresponde a la jura del hijo de Felipe II, el príncipe Don Fernando como rey de Castilla en el templo de los Jerónimos en Madrid, y el otro, a la fiesta del Corpus en Toledo. Por el primero sabemos que el Peregrino estaba en Madrid en 1573 y pudo presenciar el acto, tal como nos cuenta el narrador, quien, además de informarnos del aprecio que tenía Felipe II por el templo, con dos palabras caracteriza su planta «muy

larga» y da noticia del escenario (con las tribunas para los Reyes) y de los participantes en la jura:

> Había infinidad de grandes; fue su padrino el excelentísimo duque de Segorbe, don Francisco, deudo suyo por línea masculina, descendiente de los reyes de Aragón; fue en el mes de junio, año mil quinientos setenta y tres[27]. La serenísima princesa de Portugal fue la primera que le juró, y luego, por su orden, los demás príncipes y señores; fue cosa de gran majestad, y no fue poco poderlo ver, según la multitud de gentes que allí acudió. (Villalba, *El Pelegrino*, págs. 150-151)

El narrador justifica que no pudiera acercarse a «besar los pies del príncipe» por su hábito humilde aunque, a cambio, «le habló por escrito» en un soneto que fijó en la puerta de la iglesia y en el que elogiaba a su abuelo, Carlos V, y le animaba a imitarle para alcanzar como él «fama eterna y muy gloriosa» (Villalba, *El Pelegrino*, págs. 150-151).

Si las coronaciones reales, juras o entradas triunfales constituían grandes festejos públicos en la época a los que acudía todo el pueblo, lo mismo podía decirse de las grandes fiestas religiosas, como la celebrada el día del Apóstol y cuya información nos ofrece el narrador con bastante detalle dejando testimonio hasta del nombre del organista:

[27] Realmente la jura se celebró el 31 de mayo de 1573.

> Celebrase el oficio divino tan bien que el Peregrino dudaba que si no es en la iglesia de San Pedro, en ninguna del mundo se haga en un día más solemne fiesta, porque es grande la autoridad de las mitras y báculos que salen, porque son trece o más; y porque ciertas dignidades llevan también insignias obispales. Los músicos son admirables, y muy buenas voces; muchos menestriles y un órgano lindísimo, el cual tenía entonces Pedro Ortiz de Valderrama, ciego, mas varón singularísimo en la tecla. (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 387)

Aún de mayor interés nos parecen los datos que aporta sobre la celebración del Corpus en Toledo adonde llega a tiempo para conocerla ya que «se lo habían significado por la cosa mejor y más de ver que hay en toda España» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 189). Lo primero que admira, en la víspera, son las maravillosas voces del coro de la catedral, muy superiores a las del resto de catedrales españolas. Subraya asimismo la riqueza de los ornamentos religiosos, realizados con «diamantes, zafiros, rubíes, esmeraldas y otros géneros de piedras preciosas» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 192). Al día siguiente acude a otra celebración previa del Corpus, la denominada *Muzarabe*, un oficio antiguo y cosa «digna de ser vista», y de la que ya había informado el doctor Illescas en *El Pontifical*. Parece que el Peregrino conocía muy bien esta obra[28] por las referencias que da sobre la historia de este

[28] La *Historia pontifical* fue escrita en su conjunto por varios autores. El primer tomo, publicado en 1572, se debió íntegramente al humanista erudito e historiador Gonzalo de Illescas, natural de Dueñas, de amplia forma-

oficio, muy celebrado en toda España aunque prohibido por el rey don Alonso[29]. Respecto al Corpus, «tan celebrado en Toledo», destaca las «representaciones como las mejores por contar con el «mejor pantomimo o representante que hay» y «la flor de la lengua en Toledo y de los farsantes». Aporta muy interesantes detalles para la historia del teatro:

> Van en unos carretones al representar, como mejor pueden, por ser Toledo en muchas partes áspero. Ya dado fin a esto, comenzó a gozar de las danzas y momos que el día y la víspera se habían hecho, y luego comenzose a ordenar la procesión del Santísimo Sacramento, que es notable cosa. Salen en ella unos gigantones de altísima estatura, de más de diez varas de alto, que es cosa apacible de ver; luego con copia de cera salen gran número de cruces muy ricas y muchos sacerdotes con capas de brocado y sus bordanes de mucho valor, y salen todas las religiones, aunque notó el Peregrino que salen sin orden y desmembrados unos de otros, porque por quitar este puntillo de precedencias, van de dos en dos entre los clérigos, de tal manera que no se pueda notar cuál religión va primera o postrera[30]. (Villalba, *El Pelegrino*, págs. 192-193)

ción, que viajó por Europa y tuvo correspondencia con Carlos V. La *Historia* de los papas, en el año que escribe Villalba, comprendía desde San Pedro a Pío V y fue una obra de gran éxito de la que se hicieron veinticinco ediciones desde su publicación hasta 1652 pero después fue silenciada y olvidada hasta ser utilizada por Menéndez Pelayo.

[29] Parece aludir al conquistador de Toledo, que hizo desaparecer oficialmente esta fiesta aunque siguió viva en el recuerdo popular, como evidencia el narrador.

[30] El Peregrino no aprueba esa organización por considerar más adecuado ordenar la salida según la antigüedad de las cofradías.

Destaca asimismo la costumbre de adornar las calles en toda Castilla ese día, poniéndolas «como una saya, cuajadas de paños y arambeles y aparadores» y recuerda cómo en Madrid el adorno se hacía con gran esplendor (Villalba, *El Pelegrino*, págs. 193-194).

A diferencia de otros lugares, en la capital se detiene más. Recorre las iglesias y edificios más conocidos, siguiendo la trayectoria siguiente: Nuestra Señora de Atocha («casa devotísima y muy insigne, y de muchos milagros, poblada de personas muy graves en las letras»), el monasterio de San Jerónimo («insignísimo, casa real y digna de ser visitada»), Nuestra Señora de la Victoria («de mucho concurso de cortesanos»), el hospital Real («suntuoso en las indulgencias y en la vigilancia que los católicos Reyes tienen para que se sirva bien a los pobres»), el hospital de Antón Martín (en la cual casa hay hoy una docena de hermanos de capote, que son grandes siervos de Dios y curan diligentemente las calenturas»), San Francisco, («Un convento de los calificadísimos que España posee y muy antiguo […] junto al Rastro y es casa de mucha veneración»), Santo Domingo el Real («ahora una casa puesta en lo alto de Madrid, muy grande y […] poblada de muchas damas que sirven a Dios haciendo una vida muy ejemplar»), y allí contempla y describe las sepulturas de

Pedro el Cruel o justiciero y la de su hijo; el monasterio de las Descalzas («uno de los más ejemplares que del hábito de San Francisco tiene la Cristiandad»), fundado por doña Juana de Austria, hija de Carlos V y madre del rey Don Sebastián de Portugal. El Peregrino, por vez primera en el relato, se enternece y muestra sus sentimientos al contemplar la tumba de la joven reina fundadora «a quien había conocido moza, hermosa sobre cuantas mujeres habían nacido en España, liberalísima, ejemplar y de pocos años». Su dolor por la muerte prematura le hace reflexionar sobre la propia muerte: «Causábale admiración no el morir, que es deuda de los que nacen, sino ver claramente que poco tiempo más o menos todos habemos de hacer lo mismo, pues su Alteza, jurado el príncipe, no vivió un año». De allí siguió a San Martín, «un priorato bueno de benitos», con poco que destacar, y continuó al monasterio de San Felipe, donde el rey Felipe II guardaba sus armas, y sobresaliente en la ciudad por ser «el ojo de toda la corte y está en el concurso mayor de todos»[31].

El narrador asegura que el Peregrino «había visto todos sus conventos, así el de la Trinidad como el de la Compañía de Jesús, que es mucho de ver», y pasó asimismo «por las grandezas de los reyes: por Santa María («la iglesia mayor de Madrid»), San Gil («parroquia de Palacio, que está en

[31] Recuérdese que allí estaban las «gradas de San Felipe» (lonja), convertidas en el mentidero de la villa porque era lugar de reunión de los madrileños (anécdota muy presente en las comedias) y centro donde se reclutaban soldados para las guerras de Flandes.

alto») y el alcázar, en cuya «grandísima plaza» descubre la Caballeriza Real, «obra insignísima». Alaba los magníficos caballos andaluces (doscientos regalados) y refiere como curiosidad la existencia de un caballo hermafrodita (yegua y caballo). Gracias a un criado del Rey, sube a la armería y puede conocer las armas existentes, su origen, emblemas, diversidad de petos, etc., pero lo que le impresionó más fue descubrir en un armario «las grandezas y joyas» de todo tipo. De allí se trasladó a Palacio, donde vio todo «muy despacio» y realiza una descripción de los patios, los Consejos allí instalados, los aposentos de la familia real, de las damas, los subterráneos, las ricas vidrieras de las ventanas, con vistas a la Casa de Campo. Incluso accede al terrero, especie de cava alrededor del Palacio, donde vivían escribanos cuya única misión era «escribir peticiones». Allí vio «particularmente cristales, ámbar, almizque, azabaches, taraceas, estuche, argenterías, muchas cosas de alquimia, granates, relojes, cuchillos, arquimesas, vidrios, libros, rosarios, botones» (Villalba, *El Pelegrino*, págs. 148-159).

Una primera crónica literaria sobre fuentes y jardines

Con ser muy interesantes los diversos contenidos del libro, y algunas de las narraciones[32] insertas (auténticos bo-

[32] José Fradejas (1985) incluyó en su antología de novela corta tres cuentos (1985: 455-484), con un estudio previo de los mismos (1985: 98-119).

cetos de tragedias), nos parece de extraordinario interés su mirada curiosa hacia el paisaje y sobre todo su sensibilidad ante los jardines. Su descripción, una actividad de gran importancia entre los poetas que buscaban el amparo de algún noble, resulta de un detallismo y minuciosidad pocas veces conseguida en la época. Se adelanta a la descripción de los jardines de El Escorial del padre Sigüenza (1604) por la minuciosidad de quien pretende no dejar olvidado nada. De hecho, iba anotando todo cuanto veía para no perder ningún dato. Villalba nos ofrece sobre todo una pintura excelente de los jardines de Aranjuez y de la Abadía de Cáceres, aunque se fija en otros más elementales de alguna ciudad, monasterio o casa noble. Su interés no es meramente superficial; alcanza hasta las obras hidráulicas previas para el diseño de los mismos jardines, y que en ese momento se realizaban en toda España.

Su novedad y modernidad consiste en describir la realidad sin ocultarla con metáforas, pero exponiendo todas sus cualidades sensoriales. En este sentido, también se puede considerar al autor uno de los primeros periodistas literarios y, a semejanza de los poetas pintores del paisaje con sensibilidad moderna[33] a quien se adelanta Villalba, describe libremente, sin aplicar el canon renacentista que ocultaba la

[33] Rodríguez-Moñino destacó «las excelentes descripciones de paisajes» del autor (las citas bibliográficas han sido recogidas por Campo, 1993: 250)

vitalidad los jardines, sobre todo los de Aranjuez, más conocidos que los de la Abadía.

Lo interesante de su obra es que podemos ver la realidad natural de cuanto contempla. De alguna manera, parte del principio de la admiración, como los místicos y ascéticos, y plasma su mirada de asombro ante lo sencillo o lo más suntuoso que va descubriendo. Esa mirada «curiosa» del Peregrino, podría considerarse el precedente inmediato de las descripciones de los jardines de El Escorial, realizadas por el Padre Sigüenza[34] y muy cercano al estilo azoriniano. Creemos que Villalba y Sigüenza coinciden en saber captar la realidad sin abandonar una voluntad de estilo. Sigüenza, en la segunda parte del libro *Historia primitiva y exacta del monasterio del Escorial*, los describió con todo detalle, al igual que hizo con las pinturas del monasterio. Para él jardines y

[34] El Padre Sigüenza (1544-1606), historiador de la Orden de San Jerónimo, realizó las más completas y detalladas descripciones de El Escorial. Este cronista, uno de los grandes humanistas, discípulo de Arias Montano, considerado uno de los primeros críticos de arte de la España moderna, no solo describió perfectamente la pinacoteca del monasterio sino sus jardines. Su sensibilidad y penetración en sus juicios se une a una prosa fluida, amena y detallista que le convierten en modelo de escritor y elocuente testimonio del gusto por el arte en la época de Felipe II. De su monumental obra *Historia de la orden de San Jerónimo*, organizada en tres partes, la tercera (dividida en cuatro libros) constituye la fuente más importante para conocer cómo fue la fundación del Monasterio, los gustos del rey, de la época y las piezas artísticas que albergaba la considerada mejor pinacoteca de la época. Prestó gran interés a los jardines y, como en el arte, su testimonio es fundamental para conocer el diseño de los mismos, la variedad de árboles y plantas cultivadas en los alrededores y la importancia que ya habían adquirido con Felipe II. La obra fue dirigida «al Rey Nuestro Señor, Don Felipe III» (Madrid, Imprenta Real, 1605).

pinturas eran auténticas obras de arte. Como destacó F. Calvo Serraller (1981: 114), sus descripciones constituyen uno de los testimonios documentales directos de uno de los períodos más conflictivos e interesantes de su historia. En cuanto a sus valores literarios, el crítico comparó su estilo al del Monasterio por su desnudez, sobriedad, clasicismo y por los períodos alternantes que, como las numerosas ventanas del edificio, rompen la monotonía de la prosa.

Villalba, por su parte, no solo se siente cronista sino creador pero no se deja llevar del canon propio de las descripciones del lugar, cuando todavía solo los jardines de la Isla estaban diseñados[35] aunque se reconocía la gran belleza natural del entorno. En Garcilaso, primer poeta que cantó el lugar, la naturaleza aparecía transmutada en un espacio amoroso «cerca del Tajo, en soledad amena» (*Égloga* III), y poco después Jorge de Montemayor[36], en un parecido *locus amoenus* situaba a sus pastores enamorados («el verde prado muy espacioso») pero añadiendo a la naturaleza el artificio del «suntuoso palacio», las «fuentes de mármol y jaspe» y caños en forma de ninfas, propio del modelo de *El sueño de Polífilo*. Estos jardines de ensueño habían abierto un nuevo canon de paisaje donde las alegorías mitológicas, el arte

[35] Sin embargo, se sabe que en 1548 esos jardines fueron el escenario de la boda de la hija de Carlos V, María, con Maximiliano, rey de Bohemia.

[36] En el Libro cuarto de *Los siete libros de la Diana* (1554).

simbólico y la fantasía trasmutaba en arte la realidad, como si se tratara escenografías fantásticas (coincidentes con las trazadas por Calderón en sus últimas obras). También Cervantes en *La Galatea* utilizó el lugar para reunir a sus pastores. Sin embargo, Villalba no utilizó ninguno de esos códigos paisajísticos.

La novedad del *Peregrino* reside en ofrecernos lo que podríamos considerar la primera fotografía de un espacio fundamental para la literatura del Siglo de Oro[37] como los jardines de Aranjuez y los de la Abadía. Los primeros representan el emblema de Madrid, sobre todo en la comedia de Lope, *La noche toledana*, y la de Calderón *Casa con dos puertas mala es de guardar*, además de ser el espacio escénico donde se representaron las primeras obras de espectáculo y constituir el ambiente más apropiado para festejar el amor y la fiesta, como se describe en *La gloria de Niquea* (1622). Villalba se adelantó a los mejores poetas al ensalzar esos jardines, algunos incluidos en la antología *Aranjuez del alma* (1589)[38] realizada por Juan de Tolosa, así como a las composiciones de Gómez de Tapia (*Égloga pastoril*, 1589) y de Luis Cabrera de Córdoba, *Laurentina* (1590). Todos estos

[37] En especial para el teatro como escenario y elemento dramático. Remitimos a nuestros trabajos sobre el tema (Suárez, 2006 y 2016).

[38] Lupercio Leonardo de Argensola también dedicó una extensa e interesante composición titulada como el libro de Tolosa.

poetas siguen la estela del peregrino al considerar los jardines como un paraíso en la tierra, idea, por otra parte, propia del Renacimiento y que Felipe II tuvo en cuenta para su diseño y enaltecimiento de su autoridad. Aranjuez formaba parte de la imagen del poder.

Hay que recordar que cuando el Peregrino visita Aranjuez aún quedaban detalles ornamentales por concluir, después de la rapidez con la que durante la década de los años 60 se realizaron las obras (hidráulicas, de diseño, acceso, plantaciones y de embellecimiento) para la transformación definitiva del Real Sitio[39]. Aunque los jardines ya prácticamente estaban concluidos en 1573, solo a falta de algunos detalles ornamentales que el propio rey Felipe II siguió muy de cerca (al igual que había hecho desde sus inicios cuando los heredó de su padre, según consta en los documentos del Archivo de Simancas y de Zabálburu[40]), el Peregrino elogia todas las obras, desde las realizadas para conducir el agua a los animales y plantas. Y no solo en las de Aranjuez.

En toda su obra muestra gran interés por las obras hidráulicas, necesarias para la transformación del paisaje, justo en un momento en que en la construcción de los jardines en España había favorecido la llegada de ingenieros, estanque-

[39] Para todo el proceso de construcción y diseño de los jardines puede verse Luengo Añón (2008: 19-208).

[40] Una parte importante de los documentos los ha recopilado Luengo Añón (2008: 380-388).

ros (especialistas en construir estanques), destiladores y albañiles de todas partes de España y Europa. La primera vez que señala la importancia de estas obras lo hace nada más salir de su casa, en Sagunto, y no por casualidad sino por destacar la enorme importancia que tenía su regulación para la riqueza y embellecimiento de la realidad valenciana. Incluso se aparta un día del camino que se había trazado para enseñar a su compañero la «antigualla» «digna de ser vista de los curiosos» y, tras registrar las medidas de los arcos, su altura y materiales utilizados, reflexiona sobre el esfuerzo de los constructores y reconoce su gran admiración ante semejante dispositivo para «llevar el agua del río que tomaban sobre Tuejar; que es cosa increíble por la asperidad de la tierra». Tan interesante les pareció la obra que se fueron a ver la Fuente de Castro», muy alabada por los moriscos de la zona al haber proporcionado a sus tierras una importante riqueza (Villalba, *El Pelegrino*, págs. 90-91).

Su entusiasmo es aún mayor al llegar a Toledo y ver detenidamente el acueducto sobre el Tajo, cuyo funcionamiento para subir el agua al Alcázar describe con todo detalle, terminando con un gran elogio al inventor de ese ingenio hidráulico, Juanelo[41], de quien afirma el narrador, «alababa y

[41] También nos cuenta el protagonista el invento del famoso reloj, conocido posteriormente con el nombre de *Cristalino*, que construyó para Carlos V, «fabricado de tal manera que se mueve el mismo artificio del reloj, de la manera que es el movimiento de todos los cielos y las influencias de los planetas, conforme a la opinión de Ptholomeo, y en él se hallan las propie-

eternizaba en su memoria a este célebre varón» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 196). Recordamos que el ingeniero Juanelo Turriano, a quien se atribuyen *Los veintún libros de los ingenios y las máquinas*, colaboró en las más importantes obras hidráulicas del momento y en las soluciones para subir el agua a Toledo. Sus inventos se utilizaron incluso para dotar de una mayor presión del agua, necesaria para mantener las fuentes ornamentales de Aranjuez en todas las estaciones del año. Sin este y otros ingenieros como Juan Bautista Toledo o Pedro de Esquivel, por ejemplo, no se podría haber realizado la magna obra de Aranjuez y el proyecto aún más importante de considerar al Tajo como vertebrador del territorio peninsular. El Real Sitio, anteriormente coto de caza de los Austrias, contó con la dirección del arquitecto humanista Juan Bautista de Toledo, con quien colaboró Turriano para dotar a estos jardines de todo el valor mítico de una naturaleza platónica, que tan modélicamente supo cantar Garcilaso y describir por vez primera en prosa Villalba.

El descubrimiento de los jardines acontece en el libro segundo y corresponde a la segunda salida de los personajes. Si la primera fue en la noche, en esta lo hacen al amanecer, y su visión está precedida de una atmósfera lírica llena de color y musicalidad que envuelve todo, desde las nubes al

dades de las estrellas, que es con tal modo fabricado que agota todo entendimiento» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 196).

suelo. Incluso utiliza un estilo retórico, diferente al suyo habitual, para anticipar la estética del lugar:

> Otro día, por la mañana, a la hora que las pomposas nubes descubrían su granadino color, y unas venían rojas, otras azules y otras blancas, que andaban esmaltando a las demás, y perfeccionaban sus cristalinos colores, y aseguraban el día de viento, y daban esperanzas de muy buen sol, que en semejante tiempo no falta; salió nuestro Peregrino de oír la misa del alba, y tomó su camino para que el sol no le ofendiese y del fresco de la mañana gozase, y de las mirlas, verderoles y xigueritos, su canto oyese y melodía, llevando su vía derecha a Aranjuez. (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 145)

El narrador justifica su visita al sitio porque, «aunque no era casa de devoción para visitar, era casa de admiración para notar» y «una de las joyas que nuestro pelegrino nos pudiera dar» (Villalba, *El Pelegrino*, págs. 145-146). Antes de describirlos ya adelanta lo que sabe de ellos: «ahora entramos a ver el modelo de los jardines del mundo»; «ahora entramos en el paraíso terrestre más deleitoso que en nuestra España tenemos» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 146). Tras ver y «pasear sus maravillas» disfrutando de la amenidad del lugar, el narrador recoge las anotaciones del Peregrino en una extensa enumeración de árboles, todos cortados a la misma altura, como si la naturaleza actuase «a gusto de

nuestro rey»[42] («olmos, sauces, álamos»), de frutales traídos de todas las naciones («naranjos, cidros, limones») y nos informa de la estructura de sus calles, abundancia de agua (mediante ríos, estanques, lagunas y originales fuentes), diversidad de flores odoríferas («rosas, jazmines, clavellinas, azucenas, violetas y otras sin número») y fauna (con miles de «corzos, gamos, ciervos, cabras montesas, conejos, perdices, francolines y otras mil maneras de aves»). Cuanto contempla le permite considerar «que sin duda creía que su Majestad había querido retratar y hacer de Aranjuez lo que nuestros padres perdieron en el Damasceno» (Villalba, *El Pelegrino*, págs. 146-147).

Como si las enumeraciones no bastaran para expresar toda la variedad de lo que contenían los jardines, el narrador recurre a las interrogativas para ponderar la magnífica visión y hacer partícipe al lector de su admiración:

> ¿Qué queréis pedir a aquellas calles tan curiosas, a aquellas carreras tan largas, a aquellos ríos que la cercan, tantos estanques y lagunas, invenciones de fuentes? ¿Quién os explicará tanta multitud de cosas, tanto millar de corzos, gamos, mofrones, cabiroles, ciervos, cabras montesas, conejos, perdices, francolines, y otras maneras mil aves? (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 146)

[42] Hay que recordar que el trazado de los jardines, como el de los edificios, especialmente el Escorial, respondía a las leyes de la geometría y de la perspectiva y era muy del gusto del monarca.

Recorrió la casa, no muy grande[43], la iglesia, pequeña, y tras obtener el permiso de los «hortelanos» fue mirando los nombres de las damas esculpidos en la corteza de los árboles[44], «costumbre de los galanes», y se fijó en un poema escrito en un álamo blanco muy alto donde se podía leer una síntesis de cuanto él había visto:

> El cielo no cubrió jardín como este
> después que el gran diluvio al suelo vino,
> ni recreo se halla que con él preste
> en el mundo jocundo y cristalino.
> No cumple ya, lector, que te moleste
> loando a Aranjuez alabastrino,
> que en huerta, ciervos, caza y arboleda,
> que es la mejor del mundo claro queda.
> Ríos y fuentes, lagos, regocijos,
> frutas, jardines, campos deleitosos
> placeres que podéis olvidar hijos,
> hallaréis muy continos y abundosos.
> Mas ¡oh qué versos largos y prolijos
> son querer emular los prodigiosos
> placeres del jardín que está en el suelo!
> que el que más quiera ver váyase al cielo.
> (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 147)

No es anecdótico el que el protagonista tilde el jardín de nuevo paraíso, después que el Diluvio acabase con el pri-

[43] Las casas, en relación con los jardines, eran pequeñas como símbolo de la importancia y superioridad de la Naturaleza.

[44] Motivo muy frecuente recogido en la literatura de la época.

mero, porque solo un monarca cristiano como Felipe II podía restaurar ese paraíso en la tierra perdido por el pecado. Incluso llega a más atrevimiento el protagonista (o es mejor conocedor del monarca) al considerar al rey capaz de organizar un territorio vacío y sobre él trazar un orden, disponer de seres vivos, agua y vegetales de toda clase, como hizo el Creador. A ello añade la insistencia en destacar la blancura, la luz, que, si bien procede del agua y del sol del momento, también representa el ideal neoplatónico expresado en los jardines. Y, por si fuera poco, la idea de gozar (tan propia del Renacimiento y muy utilizada en *El Cortesano*) adquiere aquí un significado natural y sobrenatural.

Por ello, aunque las octavas no son un modelo poético, sí resumen toda la belleza del lugar, solo comparable al cielo, y nos informan al mismo tiempo de los ideales de la monarquía. El Peregrino sintió «un gozo extraño» al leer los versos y, por su parte, para confirmar cuanto se decía en ellos, escribió debajo de las octavas un soneto en el que mostraba su entusiasmo ante la obra conseguida por Felipe II[45], y ante lo que significaba de idea universalizadora, trascendente y divina:

[45] Aunque heredó de su padre el lugar como coto de caza, fue este rey quien ajardinó Aranjuez y lo transformó, de acuerdo con la moda europea, en una Naturaleza privilegiada. A partir de 1560 se ejecutó un plan rector para la organización del real Sitio, con calles, trazado de plazas y puentes. Incluso años antes, su pasión por los jardines, le llevó a dictar órdenes de excarcelación de moriscos para que trabajasen en los jardines que se estaban construyendo (o reconstruyendo en el caso de la Alhambra) en

¿Quién terná atrevimiento tan osado,
que tu verjel sagrado y cristalino,
ose loar, Aranjuez tan divino,
sin que piense que mucho te ha agraviado?
Felipe, nuestro Rey, en ti ha cifrado
ser inmortal su intento y su designio,
que le tiene en grande, que no hay tino
que le pueda explicar sino es sumado.
Si con fuerzas humanas se pudiera
poner en ti lo que hubo en Damasceno,
paraíso eternal cierto te hiciera.
Ten esto por grandeza, que en tal seno
te hiciste, y te formaste en tal memoria,
que si pudiera en ti pusiera gloria.
(Villalba, *El Pelegrino*, pág. 148)

Si la descripción en prosa resulta un ejercicio de dinamismo, conseguido con las extensas enumeraciones, ponderaciones reiterativas e interrogativas retóricas que se alternan para mostrar la vitalidad y grandiosidad en número y diversidad de elementos, su intención al utilizar el verso no es otra que demostrar sus dotes de poeta y cerrar, con el soneto, su sentimiento de admiración por esa naturaleza y obra regia, que aún no estaba concluida en su totalidad.

toda España. En la década de los sesenta se trasladaron de Valencia muchas plantas (murtas, jazmines, mosquetas y otros árboles) para poblar Aranjuez. El rey dirigía todas las obras y estaba pendiente de todos los detalles y en contacto siempre con sus arquitectos (Juan Bautista de Toledo, Juanelo Turriano, Juan de Herrera) y diseñadores (Juan de Holbeque, Jerónimo de Algora, Pedro del Hoyo, los Boutelou, etc). El proceso de construcción y diseño puede verse en Ana Luengo (2008: 71-282).

Sin embargo, Aranjuez no es el único jardín en el que se fija, aunque sea el más importante. También se preocupa de otros, que en esos momentos también se estaban construyendo en Madrid[46]. Tras abandonar Aranjuez, «tomó el camino para Madrid, que son siete leguas», se dedicó a ver iglesias, empezando por la de Atocha, y jardines, destacando la belleza de sus alamedas, sus anchas calles y, sobre todo, sus fuentes y cuantas novedades se estaban haciendo, dándonos una breve información del cambio que se efectuaba en la capital, una de las cuales eran las numerosas fuentes[47] para lo cual era necesaria la conducción del agua. Asimismo ponderó los jardines de la Casa de Campo y los del Pardo. Respecto a la primera, la describe como «una fértil vega, con su río y un prado deleitoso, donde hay muchas invenciones de figuras que echan agua, ninfas desnudas, jardinería, y gran número de hierbecitas, hechas de diez mil maneras». Como en Aranjuez, se paró ante un epitafio en verso que elogiaba a Felipe II y el lugar:

> Si por tener grandezas es rey uno,
> y por tener deleites es nombrado,
> como Felipe no se halla ninguno
> que tenga el diezmo de lo que ha alcanzado.

[46] La organización de jardines en la ciudad se inició a partir de 1561 cuando Madrid se convirtió en la capital.

[47] A este tema hemos dedicado un trabajo en el que se puede ver cómo en unos años se efectuaron en Madrid unos cambios muy importantes que registró puntualmente el teatro (Suárez, 2013).

> Si hubiere trasteado el mundo alguno,
> Entre y verá lo que en él nunca ha hallado:
> Casa de campo, descanso en la tristura,
> deleite en ver, gozar tanta hermosura.
> (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 158)

Para acceder al bosque de El Pardo tuvo que escribir una nota al alcalde, quien tenía encomendada su protección. Recibió muy contento al peregrino y le enseñó toda la casa, «que es de las más curiosas casas que se pueden ver, y tiene curiosidades notables; particularmente mostrole las fuentes y contole algunas excelencias del Bosque, vio su delicadeza, que es muy grande, muy buen sitio: es casa grande mas delicada. De aposentos vio unos donde su Majestad tenía retratados algunos privados».

Si en el libro segundo de *El Peregrino* se recoge toda la información relativa a Aranjuez sin olvidar los demás jardines madrileños y algunos que encuentra a su paso, en el tercero, tras salir de Toledo llega a Extremadura. Allí descubre, primeramente, el Monasterio de Guadalupe, en donde se encuentra en 1577, y cuando ya no espera ninguna otra «cosa insigne que ver», un padre trinitario le informa de la existencia del coto del duque de Alba y de su maravilloso jardín y casa, «que dudo yo que hayáis visto jamás cosa tan curiosa, donde holgaréis de ver curiosidades y grandezas» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 261). El fraile le guió por el camino y le indicó que dicha posesión «casi real» se llamaba la Abadía.

Tuvieron que ir descalzos por la cantidad de ríos que pasaban por allí, augurio cierto del paraíso natural que después encontraron. Sin embargo, el Peregrino ya advierte que el jardín aún no estaba terminado, tal como le indicó el maestro jardinero flamenco, que amablemente le acompañó a verlo.

Solo por la descripción de estos jardines, el libro del Peregrino resulta de un interés extraordinario. A diferencia de Aranjuez, que enseguida se convirtió en tópico por los escritores, los del palacio de Sotoformoso no tuvieron en la época más cantor que Lope de Vega, pero sus versos ya no describían el jardín ducal sino que recreaban de forma culta la simbología del mismo. Hay que recordar que los jardines de la Abadía, propiedad del III duque de Alba en Cáceres, no se han conservado, pero los viajeros coincidieron en elogiar su gran belleza y artificio extraordinario.

Creemos que el primero en dar testimonio fue Villalba, y después Lope de Vega cifró su poema más en elogio de su dueño que en la propia obra. Sin duda, el duque de Alba hizo de su jardín un símbolo de poder y cultura. Considerado «como uno de los más bellos y refinados jardines que hayan existido jamás en España», capaz de competir con los jardines reales de Felipe II y no menos importante de «cuanto entonces se hacía en Flandes e Italia» (Navascués, 1993: 74), fue también un centro cultural por el que pasaron, entre otros, Boscán (preceptor del duque), Garcilaso (a quien elo-

gió[48] citando a su educador, el humanista Severo Varinis, y a todo el ambiente intelectual en torno al duque) y Lope de Vega en el periodo en que fue secretario del duque de Alba (1590-95). El poema de Lope, incluido en las *Rimas*, pudo escribirse hacia 1591, pero en torno a ese espacio trazó también algunas muy interesantes obras, como la comedia *La Arcadia*, trasposición de La Abadía[49] (y embrión de la novela homónima), *Las Batuecas del duque de Alba* o *Los amores de Albanio e Ismenia*, entre otras.

El artífice de estos jardines, Fernando Álvarez de Toledo, educado también en el humanismo y, por tanto, con estrechas relaciones con Italia, los diseñó de acuerdo con los recreados en la Academia de Ficino en Florencia (trasunto de la Academia de Platón). Unió en ellos imaginación, naturaleza y artificio, tal como los había concebido el autor de *El sueño de Polífilo*. Representaban, como en el caso de Aranjuez, el ideal renacentista de construir un paraíso en la tierra donde se diera cita también toda la mitología expresada en el arte de sus fuentes y esculturas. Bartolomé de Villalba interpreta perfectamente las alegorías que contempla, pero se comporta como un primer cronista interesado en la realidad. Como

48 Hay que recordar que también la *Elegía I* se la dedicó a don Fernando a raíz de la muerte de su hermano en 1535, y la *Égloga* I a don Pedro de Toledo, tío del Duque y virrey de Nápoles, con motivo de la muerte de su hermano Bernardino.

49 Esa transformación coincidió con el auge de las Academias literarias y la Abadía fue un centro cultural de enorme importancia. Véase Teijeiro (2003).

buen conocedor de la cultura renacentista, sabe interpretar el arte topiario de los jardines cacereños que, a diferencia de Aranjuez, eran más complejos, lo mismo en estatuas que en grupos escultóricos realizados con vegetales. Sus diseñadores utilizaron los recursos naturales para construir un espacio nuevo, totalmente artístico y alegórico, en completa fusión con los ideales humanistas, tan presentes en la Academia del duque o Parnaso, según Lope de Vega[50].

Lo primero que contempla el Peregrino es el siguiente epitafio donde se pondera la belleza del lugar y del jardín. Sus versos muestran su grandeza, solo comparable a los jardines de Felipe II[51], a la vez que recuerdan la influencia italiana y flamenca en la construcción de los jardines españoles[52]:

50 El nombre de Abadía se cambió después por el de *Arcadia*, por lo que Lope en las obras con ese título rindió homenaje a la posesión del duque (Teijeiro, 2003: 580).

51 Hay que recordar que, además de Aranjuez, por las mismas fechas, Felipe II estaba organizando los jardines de El Escorial, el Pardo, Valsaín, Casa de Campo y se estaban remodelando los ya existentes, como el de la Alhambra o los Reales Alcázares, y los nobles seguían su ejemplo en sus posesiones.

52 Los jardines de la Academia de Ficino en Florencia fueron modélicos para Europa, y de Italia y Flandes llegaron a España los más afamados jardineros, como Juan de Holbeque.

> El que viniere a ver esta Abadía,
> a este jardín y huerto[53] esclarecido,
> para notar y ver bien su valía,
> muy necesario es que haya corrido
> los que nuestro Felipe poseía,
> y los que en Flandes han más florecido;
> de Italia ha de tener mucha noticia,
> para su ser preciar, gala y pulicia.
> (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 262)

La alegría del Peregrino fue en aumento a medida que discurrió por él contemplando que todo estaba «extrañamente bien aseado»:

> con muchas calles de murta y arrayán, sus mesas de naranjos y de jardinería tan delicadísimamente hechas que las mismas yerbas parecían producir los personajes y bultos que de ellas estaban hechos de muchas maneras, como mochuelos, gavilanes, chiecas, ruiseñores, osos, tigres, leones, unicornios, caballos, damas, ninfas, armas, escudos, ballestas y otras mil maneras de invenciones apacibles y deleitosas a la vista, que aun lo de menos importante tendría mucho que notar; sobre todo aquellos suntuosísimos bultos que a nuestro peregrino parecían como si verísimamente fueran hombres que solo les faltaba el habla, porque la perfección y el artificio era tan extraño cuanto se puede imaginar. (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 262)

Si lo primero que le llama la atención es ese nuevo mundo de seres construido con vegetales, emulando una

[53] El Peregrino distingue perfectamente dos estancias, el huerto y el jardín. Las reconstrucciones posteriores atestiguan la diferencia entre ambos aunque con el tiempo se perdió esa diferencia.

nueva concepción artística y topiaria del espacio, después pasa a detallar, siguiendo un orden estructural, los elementos del jardín, comenzando por la huerta propiamente dicha, que reproducía la concepción del Universo en la decoración de la fuente:

> Hay en medio de la huerta una fuente[54] muy alta con los siete planetas y veinticinco personajes, mas todos de bultos muy perfeccionados, que además de su significación, que es admirable y al natural, hay tanto que ver en la sutilidad de cada cosa que a los hombres, para ser perfectísimos no les faltaría más que la lengua, ni a las mujeres para sujetar más que mirarlas; tan al vivo tienen las perfecciones que se os antoja os están mirando. (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 263)

El arte resulta tan perfecto que reconoce, entre las estatuas, a los duques de Alba, como si estuviesen «retratados al vivo, con tanta sutilidad y delicadeza» que el Peregrino dijo al maestro flamenco «yo os digo verdad, que si al duque le pusieran allí el palo mayor, que yo le hubiera saludado pensando que era él». Pero no solo eran estatuas sino fuentes que echaban agua por todas partes (ojos, cabellos, narices, dedos, oídos, ombligos, manos y piernas) y cuyo

[54] Lope de Vega denominó a esta fuente, «de los planetas», y el narrador, aunque aquí no lo diga, utiliza después el mismo nombre cuando nos dice que el Peregrino dejó escritos unos versos «en la fuente de los planetas» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 267). Según Navascués, esta fuente procedía de Florencia y era hermana de la que Don Luis de Toledo, hijo del virrey de Nápoles y primo del duque de Alba, tenía en su jardín florentino (Navascués, 1993: 78).

ruido y variedad de chorros no dejaba de admirar. Se fijó en lo que para él era muy importante, los «ingenios delicadísimos» precisos para hacer funcionar las fuentes, en la riqueza de los materiales y en otra obra hidráulica muy extraña y singular, un lago o estanque, que soportaba «diez gigantes de más de veinte palmos de altura, rarísimos de miembros, valerosísimos de espaldas» que parecían tan naturales que, al verlos «erizaban los cabellos» porque espantaba su perfección.

La grandiosidad de los gigantes se puede apreciar en la carga que llevaban a hombros: «un monte entero» lleno de animales (conejos, liebres, lagartos, culebras) y en los bastones utilizados para moverse, «de ñudos de treinta palmos de largo». Entre los gigantes, una gigantona les lanzaba una saeta y ella misma mostraba un cupidillo. El Peregrino manifestó su total admiración hacia el jardinero, diciéndole: «en verdad, que si Apeles mereció fama por su pintura, que por esas figuras la merecéis vos eterna». Todo el mundo mitológico parecía sintetizarse en esas figuras que también expulsaban agua, en «chorros delicados y tan altos como lanzas, tan delgados como hilos, que parecía cosa de encantamiento» (Villalba, *El Pelegrino*, págs. 264-265).

Su entusiasmo fue en aumento según iba conociendo todo. Lo siguiente fue una plaza cuadrangular, situada en medio del jardín, con las paredes cubiertas con hojas de naranjo, jazmines y otras flores. De la plaza salían cuatro calles

y en ellas había veinticuatro bustos, colocados cada uno de ellos en tabernáculos diferentes, de los más conocidos emperadores, cónsules y generales romanos. La propia plaza resultaba un cenador, adecuado para colocar muchas sillas, y las calles todas estaban cubiertas de las plantas más variadas, «traídas de Flandes y Alemania y de los remotos confines de la tierra». El narrador transmite la emoción del protagonista ante tanta belleza y variedad «son muchas más de las que jamás había visto ni pensado nuestro peregrino», entre las que destaca las más novedosas: «brótano, la cual tiene una flor amarilla que huele bien, que por otro nombre, en flamenco, se llama liprez»; «otra hay que llaman fraulas[55], es del tamaño de un garbanzo y su fruta tiene el sabor y color del madroño» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 265).

En su recorrido, por un camino extenso y ancho, llegó a una amplia galería, con seis ventanas o puertas que dan «sobre un río grande, cuyo ruido y aguas son cosa deleitosa», pero aún puede contemplar más elementos artísticos. Le deslumbra la fuente de las Uvas, así denominada por contener dentro de la concavidad una parra con sus racimos, tan perfectamente realizados que podrían pasar por naturales. Lo más curioso que detalla es el personaje que estaba esculpido en la fuente, Boscán, con las uvas en la mano y frente a él, el Cancerbero con tres cabezas. La presencia de Boscán, que a

55 Fresas, en valenciano.

Gayangos le parecía un error por Baco (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 266), no debe ser un malentendido del Peregrino, pues llevaba como guía al jardinero mayor de la casa, sino un homenaje de la Casa de Alba al humanista y poeta[56] que compartió con el duque muchas veladas intelectuales.

Más adelante descubre «en otro teatro», «una ninfa hermosísima, a toda manera, la cual con una citarra cantaba y tañía en compañía de una ternera y de un lobo». Las representaciones mitológicas se completan con sucesivas escenas que van apareciendo en distintas capillas. Primero, una diosa con un órgano que trataba de aplacar al dios Pan, en compañía de un jabalí y de un ciervo; después una escena de Orfeo llegando a las playas infernales y al reino de Plutón y Proserpina, donde estaban las almas condenadas; más adelante, otro grupo escultórico reproducía la Fortuna con la imagen de una dama tan triste como hermosa que, con una vihuela en la mano, se quejaba de la inconstancia de la diosa; cerca, un jardín lleno de naranjos y limones, trazado en una concavidad donde estaba enterrado un rey; y aún descubre otra más compleja, llena de símbolos que el Peregrino ya se sentía incapaz de descifrar, salvo figuras poéticas, y palmas y dátiles.

[56] Boscán estuvo en Alba de Tormes desde 1520 hasta su muerte, en 1542. No sería tan extraño ese homenaje pues también Lope de Vega vincula una de las fuentes con Garcilaso («Que el intento mayor del gran Fernando, / por quien su fama censo al tiempo niega / fue hacer este Parnaso, fabricando / sepulcro a Garcilaso de la Vega» (*Rimas*, pág. 205).

Sin embargo, no describe un grupo escultórico sobre Perseo y Andrómeda, del que tampoco da noticia Lope de Vega. Es posible que, siendo un grupo monumental en mármol (tal como describió Ponz y han corroborado los historiadores (Navascués, 1993: 81-82), no estuviese instalado en el momento que visitaron los jardines, pues es evidente que el Peregrino nos dice que los jardines no estaban terminados, aunque se sabe que el grupo estuvo allí desde el principio formando parte de un envío de esculturas hecho desde Florencia después de 1555, y cuyo número de orden figura en los pedestales (el 19 en el caso de Andrómeda). Sin embargo, el tema ovidiano ya estaba presente en España, en los frescos de una dependencia del palacio de El Pardo, y Felipe II había encargado su pintura a Becerra, entre 1563 y 1568, aunque el Peregrino tampoco da noticias de este motivo al visitar el palacio del Pardo, pero es cierto que él mismo confiesa haber visto algunos de los muchos aposentos de los que «habría larga materia que escribir» (Villalba, *El Pelegrino*, pág. 187), y solo deja constancia de su excelencia.

Su minuciosa descripción ha permitido reconstruir la estructura del jardín. Sus comentarios, más las alusiones de Lope y lo que llegó a ver Ponz[57], son los únicos vestigios de una obra artística y natural al parecer única en España. Pero

[57] En su *Viaje de España*, realizado tras contemplar la Abadía en 1777. Su precisa descripción es coincidente con la de Villalba (aunque este no llegara a ver el jardín terminado). Puede verse la descripción en uno de los tomos dedicados a Extremadura (Ponz, *Viaje*, págs. 18-30).

no termina en el jardín su admiración. Cuando llega al soto descubre miles de corzos, venados, gamos, jabalíes, conejos, y liebres para disfrute de los cazadores. No es poco importante esta noticia pues el coto de caza era fundamental para reyes y nobles; de ahí que, al visitar Aranjuez o el Pardo, el Peregrino también hubiese reparado en esa zona natural que, de alguna manera, era el símbolo de la Naturaleza en libertad y formaba parte de una misma concepción del mundo, reproducir el universo dentro de un espacio pequeño.

Tan bien le pareció todo al Peregrino que dejó escrito un poema en la fuente de los planetas. El poema, de escasa calidad, estructura, a modo de cierre, la belleza ya anunciada en el epitafio inicial. Ahora, tras la contemplación, identifica la grandeza del jardín con la Casa de Alba, y utiliza el nombre para justificar, en términos neoplatónicos, su belleza con la fama universal de su dueño. Incluso reconoce la superioridad de la Abadía sobre todos los demás jardines de España:

Jardín que tanto florece
en nuestra España famosa,
de quien tanto prevalece
ser suyo es muy justa cosa,
pues Alba a España esclarece.
[…]
Y ansí es mucha razón
que quien a España ha ilustrado,
que ella misma le haya dado
jardín tal, que por blasón
tan bueno al rey le ha negado.

Y ansí aquesta Abadía
pues de Felipe es dejada,
al de alba convenía,
pues es alba que tenía
tanta luz comunicada.
Y pues que voló su fama
por Roma y por todo el mundo,
tenga jardín sin segundo;
pues tanta fama derrama,
tenga un recreo jocundo.
(Villalba, *El Pelegrino*, pág. 268)

A diferencia de Aranjuez, cuya imagen mítica de nuevo paraíso en la tierra fue inventada por el Peregrino[58], y reiteradamente elaborada por poetas y dramaturgos posteriores, el jardín de la Abadía solo fue cantado, aunque extensa y complicadamente, por Lope de Vega, quien también lo definió como paraíso y, jugando con el nombre de la casa ducal, celebró igualmente la grandeza de su protector. Otra diferencia fundamental es que Aranjuez se hizo muy pronto un mito literario[59], y ha contado con un elevado número de trabajos interdisciplinares[60], mientras que los estudios sobre el jardín

58 Solo hay algunos testimonios muy breves anteriores a Villalba de viajeros nobles que al ver Aranjuez se extrañaron de su novedad y amenidad.

59 Hasta el punto de que Covarrubias en 1611 ya registra el término *aranjuez* como un sustantivo con el que se expresaba la calidad o deleite de algo.

60 Puede consultarse la excelente tesis doctoral de Magdalena Merlos, *Aranjuez, imagen de un mito romántico* (presentada en la UNED en 2014 en el Departamento de arte y dirigida por Victoria Soto), donde traza un completo panorama de su historia y de los múltiples ámbitos de estudio y recoge un amplio panorama bibliográfico.

ducal se han ceñido al arte y la arquitectura fundamentalmente[61]. Sin embargo, gracias a los testimonios literarios, aunque muy escasos, los estudiosos del arte han podido reconstruir el jardín de la Abadía, reducido desgraciadamente a ruinas[62]. Villalba, aunque no lo vio terminado, sí describió su grandeza, y Lope de Vega, al comienzo de su poema, coincidió con él en reconocer su magnificencia:

> Yace donde comienza Extremadura;
> al pie del monte que divide a España,
> un hermoso jardín, que en hermosura
> los pensiles hibleos acompaña.
> […]
> Dentro del cual, en un pequeño asiento,
> cifró Naturaleza un paraíso,
> donde la primavera el ornamento
> fundar de sus palacios verdes quiso;
> allí las fuentes en mayor aumento
> su hermosura mostraran a Narciso,
> y al mismo Albano, si creyera dellas
> lo menos bello que se mira en ellas.
> (*Rimas*, pág. 202).

61 Se puede citar a Sebastián Caballero González (1998), aunque es de justicia reseñar el trabajo previo de Mª del Mar Lozano Bartolozzi (1984) y los ya nombrados de Pedro Navascués Palacio (1993), estudios desde el punto de vista artístico, y el de Miguel Ángel Teijeiro, 2003), desde la perspectiva de la academia literaria que acogió la Abadía.

62 A pesar de haber sido declarado Monumento nacional en 1931, la situación del mismo es, en palabras de su gran estudioso, es «absolutamente terminal y difícilmente reversible» (Navascués, 1993: 71).

La mitificación de este jardín, comparado con Aranjuez se hace aún más literario con Lope de Vega, quien sigue el canon pastoril garcilasiano para cantar la grandeza:

> Náyades puras, que de rojo acanto,
> de lirios y retamas amarillas
> hacéis a Tormes espacioso manto,
> que del Tajo oscurece las orillas
> hoy, que ha de ser sujeto de mi canto
> la octava de las siete maravillas,
> quiero que atentas me escuchéis, si es justo
> que por nuevo pastor me oigáis con gusto. (*Rimas*, pág. 201)

Muy al contrario, la original visión de Villalba, extraída del natural contemplado, no sigue ningún canon de la época. Su prosa (e incluso sus versos, aunque no tengan tantos méritos literarios) manifiesta el interés por organizar, detallar los más pequeños elementos y justificar cuanto ve con lo que conoce por su preparación humanista y estancia en la Corte. De esa manera, nos ofrece unos jardines vivos, tanto los de Aranjuez como los de la Abadía, pero en los dos casos sublima con la luz la trascendencia de ambos, al tiempo que reconoce a sus creadores como artífices superiores tal como corresponde al rey Felipe II y a un noble tan importante en la guerra y en la cultura como el Duque de Alba. Los poetas que le siguieron y cantaron a Aranjuez, pasados unos años, recurrieron también, como Lope de Vega, al modelo pastoril (Gómez de Tapia, Lupercio Leonardo de Argensola y los inclui-

dos en la antología *Aranjuez del alma*, ya citada). En este sentido, si el cantar jardines se convirtió desde el Renacimiento al Barroco en una actividad poética para halagar a mecenas, también Villalba se adelantó con su propia personalidad.

Creemos que Villalba debía tener un puesto más representativo en la historia de la literatura aunque se apartase de los modelos anteriores para realizar su obra o precisamente por eso, por no ajustarse a los cánones de la época. Sus méritos son múltiples, pues nos ha ofrecido, en su deambular por España, unas páginas vivas, actuales, muy agradables de leer, y de gran interés para penetrar en el interior del país en último tercio del siglo XVI. No solo es original en cantar los jardines sin atender a tópicos bucólicos o en relatar fiestas parateatrales, sino en hacer una crítica profunda de las instituciones, de las gentes sin escrúpulos o de los soberbios e ignorantes a la vez que, en la cara opuesta, como gran humanista, sabe valorar la cultura, la igualdad por el esfuerzo (el cada uno es hijo de sus obras) y las bellezas y potencias del país. Igualmente, al abrir las puertas de los conventos femeninos rompe con muchos tópicos sobre el encierro y aislamiento de las monjas, y nos muestra un mundo más abierto y cercano a la sociedad. Por ello, aunque siga sin desvelarse el misterio de su autor, la obra que tenemos es una prueba suficiente para, al menos, sacar del olvido al valenciano Villalba y dedicarle un recuerdo por ese nuevo arte de mirar que

muestran sus páginas llenas de una actitud anticanónica evidente.

OBRAS CITADAS

AZORÍN, *La ruta de Don Quijote*, *Obras escogidas. Ensayos* II, Madrid, Espasa Calpe, 1998, págs. 405-483.

CABALLERO GONZÁLEZ, Sebastián, *La Abadía. Historia y leyenda*. Salamanca, Caja Duero, 1998.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.

CAMPO, Victoria, «De lectores y lecturas: la Respuesta de Fr. Tomás Quixada en *El pelegrino curioso* de Bartolomé de Villalba», *Studia Aurea*. *Actas Asociación Internacional Siglo de Oro*, 2, 1993, págs. 247-255.

—, «Acerca del itinerario de *El Pelegrino curioso* (1577) de Bartolomé de Villalba», en *Actas del II Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, coord. por Manuel Criado de Val, vol. 3, 1996, págs.197-204.

CASTIGLIONE, Baltasar de, *El Cortesano*, traducido por Juan Boscán, 2 vols., Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930.

COLONNA, Francesco, *Sueño de Polífilo*, ed. y trad. de Pilar Pedraza, Madrid, Acantilado, 1999.

FRADEJAS, José, *Novela corta en el siglo XVI*, Barcelona, Plaza&Janés, 1985, I, págs. 455-484.

GAYANGOS, Pascual de, ed., Bartholomé Villaba Estaña, *El Pelegrino curioso y grandezas de España*, vol. 1, Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, 1886

LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, «El Arca de Albano», *Periferia*, 1, 1984, págs. 78-89.

LUENGO AÑÓN, Ana, *Aranjuez, la construcción de un paisaje. Utopía y realidad*, Madrid, CSIC, Instituto de Estudios madrileños, Doce Calles, 2008.

MERLOS ROMERO, Magdalena, *Aranjuez, imagen de un mito romántico* (tesis doctoral presentada en la UNED, en el Departamento de Historia del Arte y dirigida por Victoria Soto, en 2014).

NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto, «España vista y visitada por los españoles del siglo XVI», *Dicenda*. Cuadernos de Filología Hispánica, UCM, 6, 1987, págs. 307-312.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, «La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UCM), 5, 1993, págs. 71-90.

PÉREZ Y MARTÍN, Jose Mª, *Cartas del «Doncel de Xérica» al rey Felipe II, con un estudio bio-bibliográfico*, Castellón, Sociedad castellonense de Cultura, 1922, págs. 243-359.

PONZ, Antonio, *Viaje de España*, vol. 8, Madrid, Ibarra, 1784, págs. 18-30.

SIGÜENZA, Fray José de, *Historia primitiva y exacta del Monasterio del Escorial* [Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1881], reeditado en Valladolid, Maxtor, 2003.

SUÁREZ, Ana, «Peregrinos y pícaros en los autos de Calderón», en *Actas de V Congreso de la AISO*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2001, págs. 1243-1253.

—, «El jardín en los autos sacramentales de Calderón», en *Actas del VII Congreso Internacional de Caminería hispánica*, ed. de Manuel Criado de Val, Madrid, Ministerio de Fomento, 2006, CD, págs. 1-20.

—, «El símbolo de la fuente y su trayectoria en el teatro calderoniano», en *Tras las huellas de Tirso.* Homenaje a Luis Vázquez Fernández, ed. de Stefano Defraia, Enrique Mora González y Berta Pallarés Garzón), Roma, Editiones Fratrum Editorum Ordinis de Mercede, 2013, págs. 283-307.

—, «El jardín, espacio escénico y simbólico en el teatro barroco», en *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Magis déficit manus et calamus quam eius hystoria*. Homenaje a Carlos Alvar, ed. de Carta Constance, Sarah Finci y Dora Mancheva, vol. 2, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, págs. 1731-1745.

TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, «La Abadía cacereña o la Academia literaria de los Alba», *Revista de Estudios extremeños*, 59, 2003, págs. 569-587.

VEGA, Lope de, «Descripción de la Abadía, jardín del duque de Alba», en *Rimas*, en *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, vol. 1, Barcelona, Planeta, 1969, págs. 201-213.

VILLALBA ESTAÑA, Bartholomé, *El Pelegrino curioso y grandezas de España*, vol. 1, edición de Pascual de Gayangos, Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, 1886.

IMPRENTA Y ORÍGENES DEL TEATRO COMERCIAL EN ESPAÑA (1560-1605)

GONZALO PONTÓN
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
gonzalo.ponton@uab.cat

Recibido: 20/1/2017
Aceptado: 17/2/2017

RESUMEN: En España, los años de emergencia del teatro comercial generaron pocas iniciativas de impresión. El presente artículo analiza, desde la bibliografía material y cultural, las estrategias comerciales e ideológicas de editores, impresores y autores en un contexto todavía no codificado, previo a la cristalización de una modalidad editorial hegemónica. El campo de estudio lo integran tres focos principales: la actividad de Juan Timoneda, las publicaciones de la llamada generación de los trágicos y las maniobras editoriales en torno a las comedias de Lope de Vega a principios del siglo XVII, con una coda sobre el teatro impreso de Virués y Cervantes. Lo que revelan esos libros y sus paratextos es menos una pauta de continuidad que una serie de estrategias determinadas por circunstancias y objetivos específicos. Con todo, pueden reconocerse dos líneas de legitimación fundamentales: sobre la autoridad literaria de los creadores y sus obras y sobre las diferencias de recepción entre el teatro representado y el teatro impreso.

PALABRAS CLAVE: teatro impreso; bibliografía cultural; imagen del autor; autoridad literaria; canon teatral; Juan Timoneda; generación de los trágicos; Lope de Vega; Miguel de Cervantes.

ABSTRACT: The period of emergence of commercial theatre in early modern Spain produced only a little amount of printed plays. The present article describes, from the perspective of textual and cultural bibliography, the ideological and commer-

cial strategies made by stationers and authors in a non-codified context, before the crystallization of an hegemonic editorial pattern. The analysis is constituted by three case-studies: the editorial agency of Juan Timoneda, the books of the so-called generation of the tragic poets, and the printing manoeuvres around Lope de Vega's plays in the first years of the 17th century, with a final analysis on Virues' and Cervantes' printed plays. Instead of a pattern of continuity, what these books and their paratexts reveal is a number of strategies oriented by specific circumstances and goals. Nonetheless, it is possible to recognize two main legitimization discourses: one on the creators' literary authority, and other on the relationship between staged and printed theatre.

KEYWORDS: printed plays; cultural bibliography; author's image; literary authority; theatrical canon; Juan Timoneda; tragic poets generation; Lope de Vega; Miguel de Cervantes.

En un conocido pasaje de *Los baños de Argel*, Miguel de Cervantes proclamó el indisoluble vínculo entre un autor de teatro y el responsable de haber puesto su obra en letras de molde: «Antes que más gente acuda, / el coloquio se comience, / que es del gran Lope de Rueda / —impreso por Timoneda—, / que en vejez al tiempo vence» (vv. 2084-2088)[1]. Parece que en la mente de Cervantes la evocación del nombre de Rueda implicara, como una coletilla, la del

[1] La obra a que se refiere podría ser cierta *Comedia de Antón de Écija* hoy perdida (Cátedra, 2006: 23; y véase abajo, nota 17) o, más probablemente, una pura invención cervantina, verosímil y sin un referente exacto.

editor que lo difundió en papel impreso y lo salvó del olvido[2]. Lope de Rueda es grande, pero no *sería* sin Juan Timoneda.

Tal asociación era poco menos que inevitable en quienes, como el autor del *Quijote*, hubiesen tenido en las manos los libros de teatro auspiciados por Timoneda, pues este se preocupó de que su nombre y propósitos figuraran, bien manifiestos, junto a los de los representantes que llevaba a las prensas. Así, en el soneto preliminar de Amador de Loaisa a los *Dos coloquios pastoriles* de Rueda se establece la alianza entre autor y editor, en elocuente metáfora vegetal: «de farsas y coloquios pastoriles / es Lope sembrador de las mejores, / en casa Timoneda cultivadas»[3]. La semilla del mejor teatro fructifica en brazos de la estampa. Y es el propio Timoneda, en el soneto preliminar de *El deleitoso*, quien une su destino al del cómico sevillano, al presentarse como «embajador humilde» de sus obras «por toda nuestra España». Ese teatro, palabra y gesto vivos que alguien como Rueda nunca se planteó imprimir (lo recuerda Timoneda en la «Epístola [...] al considerado lector» que precede a *Las segundas*

[2] Lo mismo ocurre, antepuesto esta vez el librero al cómico, y con elogio explícito del primero, en el *Viaje del Parnaso*: «Fue desto ejemplo Juan de Timoneda, / que, con solo imprimir, se hizo eterno, / las comedias del gran Lope de Rueda» (VIII, vv. 13-15).

[3] Dada la abundancia de citas textuales del presente estudio, para no sobrecargar el cuerpo del artículo con constantes remisiones bibliográficas solo se indica el segmento textual —portada, prólogo, epístola dedicatoria, soneto preliminar, tabla, etc.— en el que se encuentra el pasaje citado, siempre de fácil localización. Los ejemplares consultados en cada caso se indican en la lista de «Obras citadas».

dos comedias de aquel), pudo convertirse en algo distinto, mucho más perdurable, gracias al librero valenciano. En más de un sentido, Rueda carecía de potencial suficiente como *auctor*: fue Timoneda quien lo construyó como tal y, por esa vía, propició otras maniobras que en su conjunto granjearon a aquel un lugar en el canon literario, nada menos que como «padre del teatro español»[4]. Una posición harto contradictoria con la realidad inestable, colectiva y popular de su propuesta dramática[5].

Hacia una bibliografía cultural

«Today print is a semantic field, its materials and dispositions carrying a multitude of meanings that invite both analytical and critical interpretation» (Straznicky, 2013: 3). Esta impecable caracterización de la reciente *cultural bibliography* anglosajona ilumina el propósito de nuestras páginas,

[4] Para la fama de Lope Rueda en las siguientes generaciones de dramaturgos y su canonización sigue siendo indispensable Blecua (1978: 414-434), quien señala, entre otras cosas, la tendencia de los editores del siglo XVII de atribuir al cómico sevillano las piezas del teatro primitivo que les llegaban a las manos. Para la utilización de Rueda por parte de Lope de Vega, complétese con Oleza (2011).

[5] Como elemento de comparación puede sernos útil la siguiente afirmación —maximalista— sobre la condición autorial de William Shakespeare: el de Stradford es en buena medida una «entity —indeed an identity— created by and for the publisher» (Hooks, 2016: 26). Al respecto, véase en especial Erne (2003: 55-79).

que quieren ser una reflexión —en términos analíticos y críticos— sobre las relaciones entre la imprenta y el teatro comercial de la Edad Moderna en España durante su fase de emergencia.

Aunque no sea posible establecer una línea de delimitación precisa —se venía imprimiendo teatro en España desde el *Cancionero* de Juan del Encina de 1496—, podemos acotar a nuestros fines un período de algo menos de cincuenta años (1560-1605)[6]; de hecho, sus límites los marca el mercado del libro, que preservó una parte fundamental de aquellas escasas obras sobre las que se ha reconstruido, con no pocos interrogantes, la historia de los primeros decenios del teatro comercial, el que lleva de los autores-representantes a los primeros corrales estables y de ahí a la llamada *comedia nueva*, en una confluencia de dinámicas distintas que se resuelven en un modelo de éxito[7]. Nos moveremos, pues, de Lope a Lope, de Rueda a Vega; o, para ser más exactos, desde la actividad como editor de teatro de Timoneda en el decenio de 1560, en la que a Rueda, a título póstumo, le cabe un papel importante pero no exclusivo, hasta la apuesta del mercado editorial, en los primeros años del siglo XVII, por lle-

6 Para el curso del teatro impreso en España durante la primera mitad del siglo XVI puede verse ahora Cátedra (2016).

7 La hipótesis fundamental sobre este proceso es la que Joan Oleza ha expuesto en varios trabajos desde la década de 1980. Una excelente síntesis y puesta al día en Oleza (2013); véanse también Ojeda Calvo (2011) y Pontón (2013b).

var a las prensas al que era indiscutible monarca de los corrales de comedias.

Nuestro objetivo es analizar los gestos y estrategias de legitimación propios de los distintos agentes implicados en la producción y circulación de teatro impreso durante el período. Esas marcas intencionales están adheridas a los libros por todas partes: en los títulos, las portadas y portadillas, los preliminares legales, los textos proemiales de autores y editores (y de amigos de los unos o los otros), las tablas y listas finales, el mismo formato del volumen, la *mise en page* de los textos... Se trata, en efecto, de un campo semántico. La información que resulta es abundante y diversa, no siempre coherente y en ocasiones contradictoria, aunque pueden destacarse, como veremos, al menos dos ejes fundamentales, que se relacionan, compensan y a veces interfieren entre sí: la construcción de un discurso de autoridad sobre los creadores y la reflexión sobre las relaciones entre el teatro representado y el impreso.

No hace falta recordar que el teatro es un evento complejo y múltiple, y que su trasvase —su reducción— al papel impreso, al texto y su lectura, no es una operación obvia ni exenta de complicaciones. Imprimir teatro es transformarlo en otra cosa: aquello que denominamos literatura. De ahí que potenciar la figura del autor (sobre todo si se trata de un poeta-representante como Alonso de la Vega o Lope de Rueda) resulte una estrategia necesaria para conferir a sus

obras mayor dignidad y equipararlas a otras creaciones literarias. También los creadores de piezas cultas se refugiaron en ese tipo de marcas de autoridad (las propias de un *poeta dramático*) para justificar la excentricidad de publicar teatro. Mediante esas y otras maniobras trazadas en los impresos, el teatro deja de percibirse como una construcción colectiva y pasa a caracterizarse como el producto de un ingenio individual, y en consecuencia a ponderarse según parámetros poético-retóricos. Y ello, por descontado, facilita su canonización. Imprimir teatro supuso asimismo reconocer la existencia de dos circuitos comerciales para una misma entidad e indagar en las relaciones de complementariedad o sustitución que se establecían entre ellos. Lógicamente implicó percibir la grieta existente entre el acontecimiento escenificado sobre las tablas, pensado para ser visto y oído, y el tipo de experiencia que procuraba la lectura. No faltarán comentarios sobre las relaciones entre ambas formas de recepción.

Puede adelantarse que los hechos que describiremos, vistos en conjunto, no se dejan asimilar fácilmente a un proceso evolutivo, entendido como la progresiva articulación de un modelo a la postre definitivo. El fenómeno es abrupto, irregular, con muchos silencios, con intentos que no cuajan, trayectorias que no se encuentran; como el mismo teatro que pretendía capturar en las prensas. Lo que se revela no es una pauta de continuidad, sino distintas estrategias para problemas específicos. Habrá un momento en que cristalice una

modalidad editorial que resultará decisiva, y ello ocurrirá cuando converjan en muy poco tiempo una serie de factores e iniciativas —no todos dependientes de los editores— que en los casos anteriores no se dieron a la vez. En ese punto detendremos nuestro análisis, no sin alguna mirada parcial a los años inmediatamente posteriores.

«...sacadas a luz por Joan Timoneda»

Juan Timoneda fue mucho más que el editor de Lope de Rueda: fue el artífice de un proyecto coherente y sostenido para publicar el teatro que se iba afianzando en los cada vez más frecuentados escenarios de las ciudades, en particular de su Valencia natal. Su labor no tiene parangón en el despoblado panorama de la edición teatral de la segunda mitad del siglo XVI[8]. Nos vamos a centrar en las siete obras de teatro profano que publicó —y escribió, recopiló, ordenó o revisó— a lo largo del decenio de 1560, más exactamente entre 1559 y 1570, con un pico de actividad realmente notable en los años de 1565 a 1567, inequívoca señal de su apuesta por imprimir teatro y de su confianza en la empresa. Los títulos, casi todos ellos estampados en el obrador de Juan Mey, son

[8] Para una valoración de la labor editorial de Timoneda, Diago (1989); Farré (2009). Para sus vínculos con la imprenta de la familia Mey hay datos sueltos en Gregori Roig (2012).

los siguientes: *Las tres comedias del facundísimo poeta Juan Timoneda* (1559), *Turiana* (1564-1565), *Las tres famosísimas comedias del ilustre poeta y gracioso representante Alonso de la Vega* (1566), *Tres coloquios pastoriles, los dos del ilustre poeta Juan de Vergara y el tercero del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda* (1567), *Las cuatro comedias y dos coloquios pastoriles del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda* (1567), *El deleitoso* (1567) y *Registro de representantes* (1570)[9]. Antes y después de esta actividad, delimitándola, se cuentan dos volúmenes de autos sacramentales: el *Ternario espiritual* (1558) y el *Ternario sacramental* (1575), que contiene piezas escritas o reelaboradas por él, algunas en catalán. En esa serie editorial tuvo que pesar, además del sentido del negocio, el no disimulado amor de Timoneda por el teatro representado: en la dedicatoria de la *Turiana* confiesa «la afectación que tengo al representar», y de hecho empieza el ciclo de ediciones teatrales publicando obras propias.

A finales de los años sesenta del siglo XVI, los clientes que se acercaban a la librería de Timoneda en Valencia, cerca del convento de la Merced, encontraban allí un repertorio significativo de materias teatrales: comedias de raigambre latina e italiana, coloquios pastoriles, autos sacramentales,

[9] Cátedra, 2006: 396-398, sostiene, con argumentos dignos de atención, que *El deleitoso* podría haberse compuesto a la par que los *Tres coloquios* y ser por lo tanto anterior a las comedias y coloquios de Rueda.

farsas y piezas breves. Esos volúmenes eran de pequeño formato (en octavo, salvo la *Turiana*, en cuarto) y escasos pliegos, libros poco costosos de producir que podían venderse a precios muy asequibles, al alcance de cualquier lector[10]. Más todavía si tenemos en cuenta que, según apuntan varios indicios materiales, era posible adquirir solo una porción del volumen: por ejemplo, dos de las cuatro comedias de Lope de Rueda, o los dos coloquios pastoriles, de acuerdo con un sistema parecido al de los pliegos sueltos, característico de la literatura popular[11]. El catálogo teatral de Timoneda incluía a

[10] En el inventario de la librería realizado a la muerte de Timoneda, en octubre de 1583, se consigna un ejemplar encuadernado de la *Turiana*, que se tasa en tres sueldos, la misma cantidad, por ejemplo, que una *Diana* de Alonso Pérez, frente a los más de diez sueldos, y a veces hasta dieciséis, de los libros de caballerías, que solían ser infolios (Serrano Morales, 1898-1899: 551). El cálculo puede hacerse a la baja: téngase en cuenta —además del hecho de que la encuadernación subía el precio— que la *Turiana* era de formato mayor que el resto de obras que nos interesan, y en consecuencia más cara. Sobre las características del formato en octavo véase en general Infantes, 2006.

[11] Son claros indicios al respecto la existencia de portadas específicas para distintas secciones, siempre en primer folio de pliego y a veces con fechas diferentes en el pie de imprenta, la presencia de preliminares legales distintos —o repetidos— para esos segmentos, así como de epístolas dedicatorias o poemas preliminares, y la foliación independiente de cada bloque. En el inventario de 1583 consta que varias de esas obras se apilaban repartidas en secciones independientes: las comedias y coloquios de Rueda figuran como tres ítems distintos, a siete pliegos cada uno y en número dispar de ejemplares, o se registran treinta ejemplares de los *Menennos* frente a quince de *Anfitrión*, dos de las *Tres comedias* de 1559, de tres pliegos y medio cada uno (Serrano Morales, 1898-1899: 552-553). Es probable, así, que las portadas generales o las tablas finales de algunos títulos, que suelen formar pliego independiente, se añadieran únicamente al adquirir todo el volumen o si se completaba la serie (García-Bermejo Giner, 1996: 159, nº 17.6). Dado el escasísimo número de ejemplares conserva-

cuatro autores identificados, entre los que se contaba él mismo, junto con bastantes obras anónimas, y combinaba en casi todos los volúmenes distintas modalidades genéricas, o bien creadores distintos, y un número variable de piezas, siempre reducido y con cierta tendencia al trío[12].

Si nos acercamos a esos libros, los abrimos, hojeamos y leemos, comprobaremos que la voz de Timoneda asoma a la menor oportunidad y cruza todo el texto, de la portada a la tabla. Los volúmenes que concibió dejan traslucir, cuando no las confiesan abiertamente, numerosas decisiones previas y buscan una relación cómplice con los lectores. Merece la pena escrutar el caudal de información que

dos de estas obras, no se ha podido constatar la circulación parcial, y sigue siendo objeto de hipótesis si esta estrategia afectaba a la realización (se imprimiría por partes, sucesivamente) o solamente a la venta (se imprimiría el volumen de una vez pero sería posible adquirirlo entero o por partes), con preferencia entre los especialistas por la primera hipótesis (Canet, 1992: 18 y 95; García-Bermejo Giner, 1996:144, nº52; 154-155, nº 13.10; 158, nº 17.2; 196, nº 10).

[12] La composición tipográfica de estos libros suele utilizar letra gótica en el texto y letra romana en preliminares y epígrafes, salvo en las dos colecciones de pasos, compuestas solo en romana. Las «scenas» se marcan de forma patente, en gran cuerpo de letra, y en cada una se indican los interlocutores, según el esquema habitual en el teatro impreso anterior. Las acotaciones son raras, y por lo general se limitan a consignar la entrada de algún personaje. Rasgos característicos de la producción impresa popular son el empleo de figuritas de surtido en la *Turiana* y al inicio de cada pieza en las comedias y coloquios de Rueda, así como la inclusión de coplas ajenas para llenar blancos y completar pliegos en este último volumen y en *El deleitoso* (sobre los añadidos apócrifos véase Blecua, 1978: 403-413; para las figuras-factótum o babuines, véase en general Fernández Valladares, 2012). Cátedra (2006: 26) apunta que los volúmenes de Timoneda eran «homólogos a las colecciones de *commedie* que se venían publicando en Italia, y, más particularmente en Venecia».

Timoneda vertió en sus ediciones con fines legitimadores, pues afecta a una serie de instancias fundamentales: los autores, las obras, la historia misma del teatro, la consideración que merece el género, las decisiones editoriales, la serie de libros *in fieri* e incluso —quizá sobre todo— su propia figura como intermediario.

Podemos empezar por esta última. El gesto más conspicuo al respecto consiste en colocar su nombre en portadas y portadillas, integrado en el título e inseparable del autor (en *El deleitoso*, su nombre figura en cuerpo notablemente mayor que el de Lope de Rueda). Es raro que falte la coletilla de que tales o cuales piezas han sido «sacadas a luz» por el librero valenciano («recopilados», en el caso de los pasos de *El deleitoso*, o «registrados» en el del *Registro de representantes*). Con ello, además de pregonar la novedad —se muestra lo oculto— y de ofrecer su nombre como la mejor garantía de la empresa, un marchamo de continuidad y de calidad editorial, parece dar a entender que el paso de la actividad escénica al impreso no es un proceso necesario, sino que supone un trabajo, hasta cierto punto la construcción de una entidad que previamente no existía.

Si nos preguntamos en qué consiste ese «sacar a luz» las obras, apenas deberemos formular conjeturas, puesto que el propio librero nos lo explica. El caso más ostensible es el de los paratextos del volumen de comedias y coloquios de Rueda. En él, casi tan interesantes como los detalles de su

intervención son las estrategias retóricas que Timoneda emplea para contarla. Así, en la epístola que precede a *Las segundas dos comedias* enumera sus trabajos, que han sido «muy muchos y de harto quilate»: sacó dos copias del texto y se enfrentó a los «descuidos», que define como meras repeticiones que afectaban a «simples, negras o lacayos», es decir, a los pasos presentes en las comedias, de donde quitó las «gracias» que estaban reiteradas y puso «otros [*sic*] en su lugar». De ello se colige, dicho sea de paso, el estado confuso, textualmente contaminado, de los papeles de Rueda que llegaron a Timoneda. Además, encargó a un «teólogo» que «corrigiese» las comedias —para ello sería la segunda copia—, con el fin de evitar problemas a la hora de obtener la licencia de publicación. Esta información amplía la que había ofrecido algo antes, en la epístola previa a *Las primeras dos comedias*: ahí dice que tuvo que «ponellas en orden [...] con toda la vigilancia que fue posible» y hacerlas corregir por la iglesia, motivo por el cual «se han quitado algunas cosas no lícitas y malsonantes». Timoneda, así, buscó un censor propio para evitar la posibilidad de ser censurado en las instancias legales: no estaba dispuesto a que se malograra la posibilidad de publicar aquellas piezas. La afirmación, en apariencia tópica, de que busca ofrecer a sus lectores «honesto y apacible recreo» (en la epístola previa a *Las segundas dos comedias* de Lope de Rueda) resulta serlo menos de lo que parece, dadas las maniobras realizadas para pulir las

aristas morales del teatro de Rueda: no es lo mismo oír, con palabras que se lleva el viento, que leer y paladear en un impreso. Timoneda, consciente de esa diferencia y de los cambios introducidos, no solo los declara, sino que pide la indulgencia de sus lectores: es posible que esas «cosas» de no muy buen tono «algunos en vida de Lope habrán oído» —es decir, en sus representaciones en Valencia— y ruega que no lo culpen por su ausencia. Ahí se dibuja, aunque sea de forma borrosa, el gran efecto que debió de causar Rueda en el naciente público teatral, hasta el punto de que Timoneda temía que recordaran, si no la palabra literal, sí el tenor de sus representaciones, y notaran lo que faltaba y lo que se había modificado[13].

Menos conocido, y muy rico a nuestros propósitos, es el pasaje en que justifica su intervención en los dos coloquios de Juan de Vergara. En primer lugar, aquí no se dirige a los lectores, sino al autor, en una epístola que podemos calificar de expurgativa, puesto que se disculpa y busca justificar sus acciones. La estrategia tiene su interés: por una parte, ensalza hasta las nubes al poeta; por otra, se rebaja de acuerdo

[13] Canet Vallés (1992: 14-15) señala que Timoneda debía de tener muy presente la reiterada inclusión de obras dramáticas —la *Propalladia* entre ellas— en los sucesivos índices inquisitoriales, y atribuye al librero valenciano la ausencia en las obras de Rueda de clérigos ridículos, alcahuetas y prostitutas, así como de un lenguaje verdaderamente rufianesco, elementos que habrían formado parte de las piezas originales. González Ollé (1980) ha puesto de relieve la presencia de catalanismos en los textos de Rueda, huella de la intervención de Timoneda.

con los más manidos tópicos de humildad («Yo, un enano [...] puesto sobre sus hombros»). Toda la autoridad que Timoneda se atribuye proviene de la lectura de la obra de Vergara («a causa de haber leído sus tan esmerados coloquios y delicadas invenciones y abundantísimos y naturales vocablos pastoriles»), así como de su «celo» por la misma. Gracias a ello ha «alcanzado y visto algunos descuidillos» que la afean y que achaca a tres agentes distintos: «los malos escritores» ('copistas'), los «representantes», que añaden cosas sin autorización, y un grupo indefinido de gentes que, «por presumir de graciosos, con dichos de simples, pensando decir gracias, los han desgraciado». La caracterización de los distintos factores que alteran el texto dramático no puede ser más acertada y demuestra, como no podía ser menos, la familiaridad de Timoneda con estos fenómenos. La solución que adopta es poner «de mi pobre caudal algunos versillos, por quitar las simplicidades y poner apacibles fines en algunos dellos».

En este punto, el proceder de Timoneda resulta algo desconcertante para el lector moderno, porque aunque minimiza el alcance de sus intervenciones, que justifica debidamente, se conduce con una libertad que hoy juzgamos inaceptable y que no desfigura menos el texto original que aquellas intervenciones ajenas que ha querido borrar con las propias. Desde luego que Timoneda ni es ni pretende ser un filólogo. Es un editor, y algo más: un autor teatral, aquel —no lo olvidemos— «en quien toman lición representantes», se-

gún alaba Diego de la Cueva en el soneto laudatorio de las *Tres comedias*. Timoneda quiere mostrar su buen oficio, que consiste en eliminar de las obras las adherencias manifiestas ocasionadas por la vida teatral y en guardar respeto a la censura. En última instancia, advertimos un reconocimiento implícito del carácter lábil, colectivo, de las obras teatrales. Sobre este material inestable, manoseado por tantos, Timoneda levanta también, cuando dispone de un nombre, un monumento a la autoría, sin que debamos apreciar contradicción entre ambas tácticas.

Autoridad poética y entramado literario

Observemos a continuación, pues, su forma de modelar —y modular— las figuras autoriales. A Alonso de la Vega lo presenta como «ilustre poeta y gracioso representante»; a Juan de Vergara lo considera «ilustre poeta», y en la epístola proemial que le dirige lo trata de «muy noble señor y célebre poeta», así como de «escuela profundísima de la poesía española». Lope de Rueda es, con diferencia, el que merece un mayor caudal de calificativos: la fórmula más habitual es la de «excelente poeta y gracioso representante», con algunas variaciones en el segundo miembro de la cláusula («representante» a secas en las portadas interiores de cada par de comedias, «supremo representante» en la epístola preliminar

a los dos coloquios pastoriles); antes del coloquio de *Gila* pondera que fuese «muy apacible y facundísimo en los vocablos pastoriles» (de «facundísimo» se califica Timoneda a sí mismo en la portada de sus *Tres comedias*); en el soneto que antecede a *Las segundas dos comedias* lo nota de «gracioso» y «artificial» (esto es, 'ingenioso'); la nota más alta y más detallada la da en la epístola que precede a los dos coloquios pastoriles, donde lo califica de «padre de las sutiles invenciones, piélago de las honestísimas gracias y lindos descuidos», sin olvidarse de destacar sus cualidades escénicas, de «sublimada habilidad», cosa que también le vale como reclamo ante el lector: «único solo entre representantes, general en cualquier estraña figura, espejo y guía de dichos sayagos y estilo cabañero, luz y escuela de la lengua española».

Las variaciones demuestran que Timoneda ha elegido cuidadosamente qué adjetivos emplear en cada caso. En la epístola dedicatoria a Miguel Juan Gámiz de los *Tres coloquios* se refiere al «célebre poeta Juan de Vergara y Lope de Rueda», en lo que se antoja clara y deliberada distinción. A Vergara se lo presenta imbuido de una *auctoritas* más convencional (y por lo tanto menos necesitada de hipérbole), mientras que en los casos de Vega y Rueda, sin que se soslaye su condición de creadores, se apuesta por reflejar el lado escénico, profesional, de su desempeño. Así, en el soneto preliminar a las *Tres famosísimas comedias* de Vega, Timoneda echa mano del tópico de la laureola poética para soste-

ner que si bien muy pocos alcanzan las dos coronas de poeta y orador, Vega suma a estas dos una tercera, la de «recitante» («en esto vi asomar, puesto entre auctores / a Alonso, acompañado de cantores, / y a este tres coronas le asentaban»). En el soneto de Amador de Loaisa que precede a *Las primeras dos comedias* de Rueda, aunque se muestra a Petrarca, Horacio y Dante coronando a Lope con el laurel de Apolo, el «mote» que le otorgan proclama que «es Lope solo / poeta y orador, representante / gracioso en la retórica española», con la tríada de denominaciones que complacía a Timoneda, quien, por cierto, calificará a Rueda exactamente con los mismos términos que Loaisa en el soneto proemial de *El deleitoso*. Son gestos en una misma dirección.

La imagen de cada dramaturgo se completa con sendos retratos, que se reiteran tantas veces cuantas es posible en las diversas portadas y portadillas. Sin que podamos determinar el grado de fidelidad al que esos tacos aspiraban ni hasta qué punto Timoneda dirigió el trabajo del tallador, basta con observar la convención autorial que representan esas efigies para advertir su consonancia con lo visto hasta ahora. En los *Tres coloquios* de Vergara y Rueda se concede la portada general al retrato del primero, representado con una corona de laurel en las sienes y con su nombre en una orla, a la manera de una medalla clásica y en figuración convencional del «ilustre poeta». En claro contraste, la imagen de Rueda, relegada a la portadilla de su coloquio, remite inequívocamen-

te al «gracioso representante»: lleva un sombrero de poco precio, con el ala ondulada por el uso y ceñido por un cordón, gasta larga barba y sostiene en la mano un objeto no demasiado bien definido pero que podría ser el papel teatral que le toca decir. A Vega se lo representa con un sombrero de cierto precio, rematado por una pluma, ropas dignas y gorguera, en una caracterización a medio camino entre los otros dos, más próxima al «poeta» que al «representante» que también fue. Finalmente, en el vuelto de la portada del *Registro de representantes*, centrado, dominando la octava preliminar, hay un retrato bastante esmerado de Timoneda de perfil, con el que el librero valenciano se confiere, en su último proyecto de teatro profano, la mayor autoridad. El editor como autor.

La prolija caracterización —canonización también— de los autores se hace extensiva a sus obras, decoradas con términos que quieren exaltar su valor y despertar el interés de los posibles lectores. En el prólogo a sus propias *Tres comedias*, Timoneda las califica de «sentenciosas, dulces y regocijadas», y en la portada del *Anfitrión* señala que «Contiene muy altas sentencias y graciosos pasos». Lo útil, pues, parece cifrarse en lo sentencioso, y lo dulce en la comicidad de las escenas menores. A través de estas pinceladas se va dibujando un universo de términos técnicos —por cuanto editoriales— del ámbito de la recepción. La palabra que lo impregna todo es «gracioso» o la variante «regocijado»: el soneto laudatorio de Diego de la Cueva considera a las tres

comedias de Timoneda como «muy graciosas»; las obras reunidas en la *Turiana* son calificadas en la portada de «muy elegantes y graciosas»; las comedias de Alonso de la Vega merecen en conjunto el epíteto de «famosísimas» —no se dirá de las de Rueda— y la *Tolomea* de «muy apacible y graciosa»; las comedias y coloquios de Rueda siguen esa pauta, con leves variaciones con las que individualizar cada pieza, algo a lo que suele estar atento Timoneda: *Eufemia* es «muy ejemplar y graciosa», *Armelina* «muy poética y graciosa», *Los engañados* «muy graciosa y apacible», *Medora* «muy afable y regocijada», el coloquio *Camila* «muy apacible y gracioso», *Timbria* «muy elegante y gracioso»; en cambio, cada uno de los siete pasos de *El deleitoso* es calificado invariablemente en las portadillas de «muy gracioso», mientras que en el soneto preliminar de Timoneda se introduce con propiedad el adjetivo «faceto», de honda significación en la tradición humorística del Renacimiento, tanto culta como popular[14]; en los seis pasos del *Registro de representantes* cabe cierta variación: «muy apacible y gracioso» el primero, «muy agraciado y artificialmente compuesto» el segundo, «muy regocijado» el tercero y «muy gracioso» los tres restantes, acaso por falta de espacio en la portadilla, al tener que mencionar en estos el nombre del autor que los compuso, que no es otro que Lope de Rueda, mientras que la octava proemial, obra como casi

[14] Véanse al menos Luck (1958), y Chevalier (1978).

siempre de Timoneda, añade al convencional «graciosos» el reclamo publicitario de que son los «más modernos» que ha podido reunir. Los elogios de *La duquesa de la Rosa* de Vega exploran otras vías, pues se la considera «invención muy delicada y por muy gentil y delicado estilo compuesta»; de los dos coloquios de Rueda se dice en la portadilla que son «de muy agraciada y apacible prosa», mientras que en la epístola de Timoneda que los precede se los califica de «intrincados y amarañados», término este que, pese a su raigambre popular, suscita asociaciones con el teatro erudito de la época e incluso con la reflexión teórica, aunque lo más probable es que no guarde relación[15].

Timoneda no ignora que autores y obras no flotan en el vacío, sino que se dan en un contexto determinado y elaboran sus piezas en diálogo con la tradición. En este sentido descuella el brevísimo pero muy significativo prólogo «El autor a los letores» que precede a sus *Tres comedias*. Ahí caracteriza su propuesta (un teatro en prosa apto para ser representado) como la superación, por síntesis, de los dos modelos precedentes: si el «apacible [...] estilo cómico [...] puesto en prosa» de la *Celestina* y la *Tebaida* —esta última,

[15] Recordemos que *La maraña* es término clave —se ha sugerido que posible título— de la comedia de Sepúlveda, representada en Sevilla hacia 1565 (Alonso Asenjo, 1990: 26). Por otro lado, Pedro Juan Núñez, catedrático en Valencia, Zaragoza y Barcelona, utilizaba en el decenio de 1570 el vocablo *maranya* para traducir el concepto aristotélico de fábula trágica (Alcina Rovira, 1991: 24; Solervicens, 2015: 364-365).

recordémoslo, impresa en Valencia en 1521— era solamente «para leer», y en consecuencia «faltábales a estas obras para ser consumadas poderse representar», y si Torres Naharro «y otros» lograron acceder a las tablas con sus comedias «en metro», él ha sabido combinar el atractivo de la prosa con la potencialidad escénica mediante obras «breves y representables»[16]. No afirma en ningún momento que esta combinación sea una invención suya, pero la recurrente mención a la prosa en todos los preliminares de ese volumen nos certifica de su novedad, o cuando menos de su carácter excepcional: lo hace el propio Timoneda en la dedicatoria a don Jimén Pérez de Calatayú y Villarragut («hallé tres comedias hechas en prosa que penaban por verse ya en la emprenta»), lo reitera Diego de la Cueva en su soneto laudatorio («en prosa castellana van hablando / sentencias salutíferas famosas»), insiste Felipe Arcayna en el suyo («Si éstos [Homero, Virgilio, los poetas en general] justamente merescieron / tantos grados de gloria por su verso, / tu prosa, Timoneda, ¿qué meresce?») y se remacha, con otras palabras, en la portada de *Anfitrión*: «puesta en estilo que se puede representar». Timoneda repetirá la idea en el soneto preliminar a *Las segundas dos comedias* de Rueda: «El uno, en metro, fue Torres Naharro; / el otro, en prosa puesta ya en la cumbre, / gracioso, artificial Lope de Rueda». Volveremos a encontrar el elogio de la pro-

[16] Véase el comentario de Couderc (2014).

sa de Rueda en el «Aviso para los cómicos y representantes» que cierra los *Tres coloquios pastoriles* de este y Vergara, donde las obras «en casa Lope nacidas» se exaltan como «buenas, / de gracias, sentencias llenas, / invenciones excelentes, / en prosa, muy elocuentes», según el repertorio de tópicos —ya podemos calificarlos de comerciales— que el editor venía empleando desde las *Tres comedias* de 1559.

Un circuito de ida y vuelta

Otra maniobra de gran interés en la producción editorial de Timoneda consiste en tender puentes entre obras distintas. En el muy productivo año de 1567, el valenciano no solo editó mucho teatro, sino que procuró pregonarlo por todos los medios a su alcance. Al final de los *Tres coloquios pastoriles* de Vergara y Rueda hay un «Aviso para los cómicos y representantes» en el que se anuncian las obras de este último que está a punto de imprimir[17]. Lo que esa lista

[17] La lista incluye los dos coloquios y cuatro comedias, aunque entre estas no se menciona la *Armelina* y en su lugar figura una *Comedia de Antón de Écija* de la que nada sabemos. Las licencias posteriores incluidas en la edición de Rueda hablan de «tres comedias», no de cuatro. Hay que inferir, así, que cuando Timoneda redactó el «Aviso» los materiales no le habían llegado en su totalidad, o bien que *Antón de Écija*, por las razones que fuesen —de estado del texto, de censura— era inviable, de modo que presentó solamente tres comedias a la consideración eclesiástica, aunque tuvo tiempo de añadir una cuarta y cumplir, al menos en la cantidad, con la promesa realizada a sus lectores. Veáse Cátedra (2006: 392-394).

nos dice —por si quedaran dudas a estas alturas— es que Timoneda tenía entre manos un proyecto editorial para el que esperaba fidelidad por parte de los lectores y en el que Lope de Rueda era pieza fundamental (recordemos que hay obras del representante sevillano en los tres títulos publicados en 1567 y en el de 1570). Muy llamativa es la estrategia empleada en *El patrañuelo*, de ese mismo año, donde hasta en cuatro ocasiones (*patrañas* primera, séptima, catorcena y quincena) se introduce la coda «Deste cuento pasado hay hecha (una) comedia, que se llama (llamada)...», siendo dos de Alonso de la Vega y otra de Lope de Rueda, evidentemente recién publicadas por Timoneda[18]. Advirtamos que no se detiene a consignar el nombre del autor, sino que le basta con la referencia a la obra. Podemos inferir de ello que se pone el acento, de cara a los lectores, en el atractivo que supone un cambio de molde genérico: si han apreciado el relato pueden degustarlo por segunda vez en una manifestación distinta, con sus propios atractivos. Como autor, como editor y como

[18] La cuarta, al final de la *patraña* catorcena, remite a cierta comedia *Feliciana* de la que hasta el momento nada se sabe, pero que podría formar parte de otra iniciativa editorial del valenciano hoy perdida. En sentido inverso, existe una referencia al *Patrañuelo* en una obra teatral en principio ajena a Timoneda: sucede en *La marquesa de Saluzia* de Navarro, un octavo de tres pliegos sin referencias de impresión pero con colofón de 1603. Esa edición, conservada en ejemplar único, podría ser una reimpresión de un proyecto previo de Timoneda, realizado después de 1567, del que no hubiesen sobrevivido ejemplares. Parece confirmar esta posibilidad el inventario de la librería del valenciano, donde hay un ítem que reza «Tres representaciones: *Marquesa*, *Noguera*, *Cayados*» (Serrano Morales, 1898-1899: 552-553; García-Bermejo Giner, 1996: 164, nº 29, y 195, nº 5-7).

librero, Timoneda era consciente de la perenne circulación de obras, temas y argumentos por distintos cauces, que si bien en origen podían solicitar condiciones de recepción distintas, se igualan hasta cierto punto —o se perciben como cercanos— al haberse convertido en páginas impresas de un mismo tipo de libros de entretenimiento.

Esta circunstancia debe llevarnos a considerar también el fenómeno inverso, de acuerdo con una dinámica —no tanto contradictoria como multifocal— que venimos observando en las acciones de Timoneda. Se trata de las referencias, explícitas o implícitas, a la condición espectacular, performativa, del teatro. Ahí parece dibujarse una especie de ciclo que, desde los tablados, lleva a las prensas y vuelve a los escenarios. En el prólogo a las *Tres comedias*, junto al tópico de la petición ajena («rogáronme muy encarecidamente...»), Timoneda se cuida de señalar que sus obras gustaron tanto a «representantes» como a «auditores». La razón de que se transfieran esas comedias a la plana de un libro se debe a la satisfacción generada por la representación, placer que quiere hacer extensible a la mayor cantidad de gente, «porque todos gozasen de obras tan sentenciosas, dulces y regocijadas». El soneto de Diego de la Cueva recoge esa distinción, pero para devolverla al territorio de la realización escénica: «verás si son, cual yo digo, gustosas / leyéndolas; mejor representando», es decir, que exhorta al lector a poner en acción la obra que ha adquirido. Y no olvidemos que en el

caso del *Anfitrión* ha añadido en la portada que va «puesta en estilo que se puede representar».

El flujo de ida y vuelta entre el escenario y la imprenta se declara de forma expresa en paratextos posteriores, como el soneto dedicado a Rueda en *El deleitoso*: ahí Timoneda brinda la colección de pasos a «representantes»; lo mismo sucede en la octava preliminar del *Registro*: «De aquí el representante que presuma / hacer que sus coloquios sean gustosos / puede tomar lo que le conviniere / y el paso que mejor hacer supiere». Recordemos, además, que el anuncio que cierra los *Tres coloquios* con noticias de las obras de Rueda que se van a imprimir en breve lleva por título «Aviso para los cómicos y representantes», apuntando directamente al interés de los profesionales por sus productos. Esa estrategia se advierte también, en el volumen de las comedias y coloquios de Rueda, cuyas tablas finales enumeran, por un lado, las seis obras, y por otro ofrecen la lista de los «pasos» contenidos en ellas, vistos como entidades perfectamente desgajables de las obras que los contienen: «se pueden sacar de las presentes comedias y coloquios y poner en otras obras». Y en la portada de *El deleitoso* se aclara que los pasos son «para poner en principios y entremedias de coloquios y comedias».

Ante la realidad teatral de su tiempo, en la que efectivamente se daba un engarce entre los segmentos de mayor

extensión y las piezas cortas, cómicas e intercambiables[19], Timoneda, en pos de un público nuevo, introduce la posibilidad de adquirir el libro como repertorio de uso. ¿Piensa realmente en esa función como la dominante? ¿Es una invitación, como la de Diego de la Cueva, a que el lector privado haga lo propio? Es posible que mimetizara en algunos de sus productos editoriales lo que había visto que ocurría en el tráfico manuscrito de materiales entre las compañías, pero es difícil que creyera, por mucho que estuviera creciendo el teatro en esos años, que esa clase de comprador profesional podía colmar sus aspiraciones comerciales[20]. Timoneda debía de saber el riesgo que asumía al publicar una colección de pasos: aun siendo tan amenos, a duras penas iban a ser percibidos como una *obra*, por su misma naturaleza subordinada. Frente a la imposibilidad de borrar las huellas de su carácter ancilar, y dispuesto a publicar hasta el último material de Rueda que

[19] El inicio del paso de la comedia *Armelina* y el conocido desde Moratín como *Las aceitunas*, incluido en *El deleitoso*, son prácticamente iguales, lo que confirma hasta qué punto se trata de textos creados con independencia de las comedias a las que quedan asimilados. A este respecto es interesante advertir que los pasos de *El deleitoso* carecen de título y solo tienen referencia a las figuras que actúan en ellos; véase también García-Bermejo Giner, 1996:160: nº 18.6. En el caso del *Registro de representantes*, solo tienen título los tres que no van atribuidos a Lope.

[20] En ocasiones, las líneas de fuerza —un teatro representable, un teatro para leer— se cruzan: así, el «Aviso para los cómicos y representantes» que cierra los *Tres coloquios* empieza con unos versos dirigidos a los «lectores prudentes». Más que en contradicciones, debemos pensar en estrategias simultáneas en pos de definir un público, lo más amplio posible, para el teatro impreso.

tuviera a disposición, optó por darle la vuelta a la situación y convertir ese aspecto en un factor de reclamo, orientado a un público específico, sin descartar necesariamente otros. Podemos aplaudir la capacidad de Timoneda de ver algo más en esos fragmentos humildes, sobre los que hoy descansa, mucho más que sobre las comedias, el prestigio canónico de Lope de Rueda y del poco teatro conservado de su generación[21]. En *El deleitoso* y el *Registro*, Timoneda propone un teatro *ad usum scaenae*, sancionado por una doble autoridad: la del «poeta» que lo compuso y la que reporta la «provechosa y artificial emprenta» («Epístola satisfactoria [...] al prudente lector», en *Las cuatro comedias y dos coloquios*).

Es posible que en todo ello hubiese un error de cálculo. Timoneda buscó un público, y lo hizo apuntando en varias direcciones, pero no encontró —no pudo crear— el que necesitaba: una comunidad abundante de personas dispuestas a aceptar el teatro como lectura, al margen del espectáculo. El inventario de los fondos de su librería realizado el 24 de octubre de 1583, poco después de su muerte (el testamento es del 30 de julio), nos permite comprobar que quince años des-

[21] Esa visión ha determinado conductas editoriales modernas: es el caso —y no el primero— de la excelente edición de José Luis Canet, que reúne en un solo volumen los pasos ruedescos de *El Deleitoso*, el *Registro de representantes*, las cuatro comedias y los dos coloquios pastoriles, anteponiendo la condición autónoma de esos textos afirmada por Timoneda a la realidad bibliográfica, también obra de Timoneda, con que nos fueron legados. En contraste, la traducción al italiano de esas piezas, a cargo de Enrica Cancelliere, se limita a los *pasos* incluidos en las dos obras que Timoneda consagró al subgénero.

pués de su momento de mayor dedicación al teatro impreso aún quedaban muchos ejemplares en reserva[22]. La reimpresión de las comedias y coloquios de Rueda (en su Sevilla natal, a cargo de Alonso de la Barrera, en 1576), así como del *Deleitoso* (en Logroño, por Matías Mares, en 1588) denotan un interés superior por la figura de Lope, debido acaso a la fama que el representante había alcanzado en vida, pero son impresiones en las que Timoneda nada tuvo que ver y que se produjeron en otros reinos peninsulares tiempo después[23]. Son iniciativas que se deben al acceso, por parte de otros editores-impresores, a ejemplares de las ediciones de Timoneda, cuyas características se preservan con notable fidelidad[24]. En todo caso, quedan al margen de los procesos

[22] Se consignan 30 ejemplares de la comedia de los *Menennos* y 15 del *Anfitrión*, 200 *Turianas*, 128 ejemplares de las comedias de Alonso de la Vega, 199 de los coloquios de Vergara y Rueda, entre 150 y 180 de cada una de las tres partes en que figuran repartidos las comedias y coloquios de Rueda, 122 del *Deleitoso* y 123 del *Registro de representantes*; del *Patrañuelo* se computan 186 ejemplares (Serrano Morales, 1898-1899: 551-553).

[23] Mares, impresor itinerante recién instalado en la capital riojana, donde permanecería durante un breve lapso de cuatro años, venía de Bilbao, donde había estampado una reedición del *Patrañuelo* en 1580, a costa de Juan Ruelle; véase Rodríguez Pelaz (1995-1997: 169, 189). Para el éxito del *Patrañuelo*, que alcanzó cinco ediciones en un cuarto de siglo, Guarino (1993: 58-59).

[24] La reedición sevillana de las comedias y coloquios presenta las distintas portadillas y tablas de su modelo, incluidos el espurio *Diálogo sobre las calzas* y la canción «Quien no estuviere en presencia», con glosa que se declara de Rueda. La reedición logroñesa, por su parte, incluye el coloquio *Prendas de amor*, tan falsamente atribuido a Lope como el de las calzas y

de colaboración —en vida o a través de papeles póstumos—, reelaboración y divulgación que el librero valenciano había sostenido con algunas figuras de la incipiente escena teatral de su tiempo. La forma de trabajar de Timoneda, como puente entre un teatro cada vez más vital y el mundo del libro, no parece haber hallado al público que buscaba ni caló en los hábitos de otros libreros; no logró, pese a sus evidentes esfuerzos, convertirse en *agent of change* (por decirlo con el título del libro de Elizabeth M. Eisenstein). Sirvió, lo cual no es poco, para arrancar las figuras de Vergara, Vega y sobre todo Rueda de la oscuridad y el olvido, impidiendo así que hoy sean nombres oscuros en las evocaciones de Rufo, Rojas, Cervantes o Lope.

El resto de obras teatrales impresas en España en lo que queda del Quinientos obedece sin excepción a iniciativas aisladas, a veces de los mismos ingenios y con una presentación y consideración de los materiales ofrecidos más próxima a la recopilación poética que a esos pequeños libros de uso que Timoneda había intentando imponer, homogéneos en formatos y producción pero tan variados en subgéneros y propuestas teatrales como era posible

que no procede de *El deleitoso*, sino del *Registro de representantes*, libro que por lo tanto también tuvo a mano el impresor. El motivo por el que se añade es que el texto de los pasos se acaba en el folio Eii y hay que llenar las blancas del pliego.

entonces[25]. El tiempo demostraría que no era la diversificación, sino la determinación de un modelo lo suficientemente sólido, aquello que el mercado editorial del teatro necesitaba. Así, los veinte primeros años de actividad teatral comercial sostenida (1580-1600), años cruciales para la forja de la *comedia nueva*, testigos de una proliferación sin precedentes de propuestas, nombres y obras, carecen de correlato contemporáneo en las prensas. El mercado del libro, tan sensible por lo general a los nuevos vientos culturales, apenas si se hizo eco de la emergencia del teatro de corral en sus dos primeras décadas de existencia. Los editores arriesgan menos de lo que se creería, y en este caso no se decidieron hasta que tuvieron una baza ganadora. Pensemos simplemente en lo sencillas, lo poco aventureras que serían las opciones, medio siglo más tarde, de otro gran librero de la Corona de Aragón, el barcelonés Sebastián de Cormellas, quien a partir de 1611 reimprimió y vendió las *partes* de comedias de Lope de Vega a medida que se iban publicando en Madrid, según una pauta de negocio asentada y próspera,

[25] Caso aparte es el último eco de la *Propalladia*, en edición expurgada de Juan López de Velasco e impresa en el taller madrileño de Pierres Cosín en 1573. Su reunión en un volumen con el *Lazarillo de Tormes*, así como el hecho de que López de Velasco incluyera en la misma operación editorial la poesía de Cristóbal de Castillejo, parece indicar que fueron los elementos jocosos de las tres obras, y no otras consideraciones, lo que lo llevó a invertir en ellas; véase Rico, 2011: 203. En la librería de Timoneda quedaban en 1583 dos ejemplares de la *Propalladia* (Serrano Morales, 1898-1899: 551), probablemente de esta edición, puesto que las anteriores eran de los años 40, antes de que entrara en el *Índice* de Valdés.

o al menos lo suficientemente rentable para que se sostuviera a buen ritmo durante toda una década[26]. Pero esos serían, desde luego, otro tiempo, otro autor, otro teatro y otro mercado.

Poetas dramáticos, teatro erudito

Después de la actividad de Timoneda, tan intensa y significativa como falta de continuadores, el teatro impreso del último tercio del siglo XVI ofrece un reducido número de iniciativas independientes (en su conjunto, menos obras que las que impulsó el librero valenciano por sí solo), relacionadas todas ellas con la llamada «generación de los trágicos», de efímera hegemonía y discreto pasar por los corrales recién construidos[27]. No era, como en los casos vistos hasta ahora, un teatro de raigambre popular que llegara a las prensas arropado por cierto grado de éxito y por una decisión comercial ajena a sus autores, sino una serie de tragedias eminentemente librescas, de horizontes clásicos (senequistas y giraldianos principalmente), pensadas desde el bufete y no a pie de tablado, cuyo paso al impreso, en el que toman parte

[26] Puede verse al respecto Pontón, 2014: 37.

[27] Para una caracterización de la corta primavera del teatro trágico en el decenio de 1580, Hermenegildo (1973); Giuliani (2009); Pontón (2013b: 594-629).

los mismos autores, se percibe como una forma adecuada de dar a conocer entre un público lector escogido una serie de obras de alta dignidad, según muestran los argumentos esgrimidos.

Abren el fuego las *Primeras tragedias españolas de Antonio de Silva*, un libro en octavo cuyos preliminares son del verano de 1575 y que se publicó en Madrid en 1577, en las prensas de Francisco Sánchez. Bajo el nombre de Silva, como es sabido, se oculta el de Jerónimo Bermúdez, según no tarda en desvelar el soneto preliminar de Diego González Durán. El volumen afirma desde el título su carácter inaugural, al tiempo que sus vínculos con la más alta tradición dramática: es un díptico trágico —no desglosable— de hechuras clásicas, pero, por vez primera, de tema nacional: la historia de Inés de Castro[28]. Así lo señala el padre Alonso Higuera en su censura: «paréceme que es obra digna que se imprima, como la primera que yo haya visto que sale a nuestro vulgar en este estilo y género de versos, en que el autor ha imitado a los antiguos griegos Sófocles y Eurípides, y de los latinos a nuestro Séneca». Esa imitación, siempre según Higuera, ha superado a los modelos en dos aspectos: primero, en «la verdad del argumento», puesto que las obras clásicas eran mayormente «fabulosas»; segundo, en «la majestad del estilo, variedad de figuras, gravedad de

[28] Para la elaboración histórica y literaria de esta figura en las letras hispánicas, particularmente en las de los Siglos de Oro, véase Botta (1999).

sentencias y muchedumbre de afectos», términos todos que remiten a un marco retórico y poético en el que la práctica teatral brilla por su ausencia. El censor concluye señalando que deja la apreciación de todo ello «al docto y prudente lector», en donde el primer adjetivo empleado —en marcado contraste con los que utilizaba Timoneda— deja claro el tipo de experiencia que el libro procura y el tipo de juicio al que aspira.

Si el padre Higuera resulta elocuente en sus valoraciones, también Bermúdez lo es, pero por omisión: no hay prólogo al lector, sino solo una dedicatoria («Carta del Autor») a don Fernando Ruiz de Castro, primogénito del condado de Lemos, cuyo nombre y heredades campean en la portada. El contexto polémico que se dibuja en esas líneas, aunque tópico (se elogia el trabajo propio mediante el vituperio de los malos «poetas de hogaño» que «se nos quieren vender por Apolos» siendo ignorantes), es, una vez más, estrictamente poético. Fuera de esas consideraciones, a Bermúdez solo le interesa el elogio dinástico de los Castro, descendientes de doña Inés y a quienes, por lo tanto, queda ligado el proyecto, como confirman los dos sonetos preliminares del autor —uno ante cada tragedia—, dirigidos igualmente a don Fernando. Las marcas teatrales del impreso se reducen a sendos argumentos generales, una lista de «interlocutores» al principio de cada acto primero y otras listas específicas en los actos restantes, según era habitual en los modelos impresos prece-

dentes. No hay, por supuesto, rastro alguno de indicaciones escénicas. En cambio, tras las *dramatis personae* se enumeran pedantescamente los metros empleados, en una mezcolanza de versos clásicos y estrofas italianas.

De todas las iniciativas que vamos a considerar, las *Primeras tragedias españolas* es la que trasluce una concepción de la actividad teatral más restrictiva, entendida exclusivamente como escritura poética. Se potencian la figura del «Autor» —así presentado— y su condición de poeta mediante la proclamación de la originalidad del proyecto, las referencias vagamente polémicas a otros poetas innominados y la constatación de las habilidades de Silva-Bermúdez como versificador culto. El empleo del pseudónimo y su inmediata revelación puede que apunten en esa misma dirección; en todo caso, centran la atención del lector en la identidad de la figura autorial. Algo parecido puede decirse de la focalización en un solo receptor, joven miembro de la estirpe en cuyo origen se halla el argumento de las dos tragedias y a la que se honra de este modo. Si alguna imagen evoca el acto de comunicación así propuesto es la de creador y lector en sus respectivas cámaras, sin nada que invite a pensar en un espacio de encuentro entre la escritura y la palabra ni en una pluralidad de espectadores.

Andrés Rey de Artieda tuvo en sus manos el volumen de Bermúdez, puesto que lo menciona en la dedicatoria de *Los amantes* (Valencia, viuda de Pedro de Huete, 1581), un

librito de cuatro pliegos y medio en octavo que contiene una sola pieza, circunstancia que lo singulariza en el panorama de su tiempo. En los tercetos dirigidos a Tomás de Vilanova, Rey de Artieda trae a colación el libro de Bermúdez como una rareza desconectada de la realidad teatral, puesto que mantiene los antiguos coros: «Ya de los coros ni hay rastro ni sombra, / aunque impresos los vi, no ha muchos meses, / en dos *Nises*, que así el autor las nombra». Consciente de la transformación que se está produciendo en el mundo teatral de la época, no se limita a demostrar su conocimiento de las principales características escénicas y estructurales del teatro clásico, en particular la tragedia («la cual ni sufre estado humilde o chico / ni habla jamás de cosa que no sea / verdad, o no lo llegue a ser tantico»), sino que les contrapone «el uso y plática española», acreditados por «mil ejemplos», con los que alinea sus *Amantes*, cuyas pequeñas novedades, que se cifran en el distanciamiento de ciertas normas clásicas, quiere justificar.

Tampoco nos confundamos: la de Rey de Artieda no es la voz de un hombre de teatro, sino la de un poeta, pero de uno que no da la espalda a la realidad de la escena contemporánea. Sabe que su aportación supone una novedad, de un orden muy distinto a la de Bermúdez: si este se alineaba con las formas más conservadoras y ofrecía la primera tragedia española *more antiquo*, el militar y abogado valenciano ensaya —tímidamente, desde luego— nuevos caminos, adecua-

dos a la revolución teatral moderna. Así, se cuida de aclarar que los protagonistas de la tragedia no son de sangre real, sino «dos hidalgos», «un caballero y una dama», como corresponde a la realidad sociológica de su ciudad. La dedicatoria contiene también una breve referencia a los simplicísimos espacios de representación de su tiempo, que se resuelven con «diez tablas, dos tapices y una alhombra», en imagen no muy distinta de la que transmitirían algunos años después Agustín de Rojas o Cervantes[29]. Nada se dice sobre si la obra llegó o no a representarse. Las marcas escénicas siguen siendo tan escasas como en la tradición editorial anterior, o más si cabe, puesto que no hay argumento —ni general ni parciales—, de modo que la dinámica de algunas de las acciones resulta difícil de deducir en la mera lectura. En contrapartida, cada uno de los cuatro *autos* va dividido en escenas, caso único en el teatro impreso de la época, y cada una de estas lleva su propia lista de personajes[30].

El libro más importante de cuantos están relacionados con la generación de los trágicos es sin lugar a dudas la *Primera parte de las tragedias y comedias de Juan de la*

[29] Téngase en cuenta que el corral de la Olivera, primer coliseo estable de la ciudad del Turia, empezó a levantarse un año más tarde de la publicación del libro de Rey de Artieda. Este volvería a escribir sobre la vida de los representantes y su actividad en las tablas en la estupenda y satírica epístola en verso al marqués de Cuéllar, incluida en los *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro* (1605).

[30] Cf. Giuliani (2009: xlviii-xlix), con amplia contextualización y referentes italianos.

Cueva, dirigidas a Momo, impresa en Sevilla en 1583, en las prensas de Andrea Pescioni, a costa de Jácome López y de Antonio de Acosta[31]. Se trata de un volumen extenso, de formato mayor que los anteriores —es en cuarto, como lo será casi todo el teatro del siglo XVII—, que reúne nada menos que catorce piezas de un mismo autor pertenecientes a los dos grandes macrogéneros dramáticos y representadas poco antes, entre 1579 y 1581, en los principales espacios teatrales existentes en la Sevilla de aquel entonces. Nos hallamos ante un proyecto editorial coherente y ambicioso[32], promovido por un autor consciente de las dimensiones cuantitativas y cualitativas de su empeño teatral, sometido al juicio del vulgo en los teatros y que recoge en un volumen al que es difícil rastrear antecedentes en España; si ampliamos la mirada a Europa, vemos que viene a coincidir con otras iniciativas, como la publicación de las *Tragedie* completas de Giovan Battista Giraldi (1583), edición póstuma de un teatro senequista de gran repercusión cuya pieza más conocida, la *Orbecche*, se había venido imprimiendo con regularidad desde 1543, o como las *Tragédies* de Robert Garnier, reunidas seis de ellas en

[31] Hay que señalar que un año antes las mismas prensas sevillanas (a costa de Francisco Rodríguez) habían publicado las *Obras* de Joaquín Romero de Cepeda, en donde, sin brindarles un trato diferenciado, se incluyen las comedias *Metamorfosea* y *Salvaje*, de temática pastoril y celestinesca respectivamente, y que miran hacia una tradición ya periclitada (García-Bermejo Giner, 1996: 194-195, nº 3).

[32] Véanse al respecto las consideraciones de Presotto (2013: 65-68).

1580, después de haberse publicado sueltas en el decenio anterior. (En Inglaterra no habrá un volumen equiparable a estos hasta la *Folio Edition* de Ben Jonson, en 1616.) Nótese que el título de *Primera parte* expresa el deseo de continuar publicando y categoriza lo editado como parte de una obra en curso. Sabemos que Cueva solicitó en 1595 el privilegio para un segundo volumen de comedias y tragedias que no llegaría a materializarse, posiblemente porque la hora de su teatro ya había pasado.

En la epístola en prosa dirigida a Momo, un patente ejercicio defensivo, Cueva se hace cargo de las dos vías existentes de difusión del teatro: si por un lado se refiere al número y excelencia de los que escribieron obras dramáticas, «Sin desdeñarse de sacarlas a los teatros a ser representadas en sus nombres», por otro defiende «el provecho que en la república resulta de su letura». A la hora de valorar sus propias piezas, Cueva escoge la variedad y el gusto y señala los esquemas principales de su teatro, así como el modelo moral que propugna: «[hallarás tanto] hechos heroicos de esclarecidos varones como castísimos amores de constantes mujeres, sin otros muchos ejemplos que dinamente lo pueden ser de nuestra vida». Por su parte, el poema laudatorio de Miguel Díaz de Alarcón asimila al autor con los dramaturgos clásicos, encabezados por Terencio, Plauto y Eurípides: no cabía otro canon al que adscribirse ni otros referentes que traer a colación.

La *Primera parte* tuvo el suficiente éxito para reimprimirse en 1588 (igualmente en Sevilla, por Juan de León y a costa de Fernando de Medina Campo), hecho insólito en el panorama editorial que venimos revisando[33]. La nueva tirada, también en cuarto, no supone cambios en las obras y solo correcciones menores en el texto, pero se añade un par de elementos de interés: la portada pregona que la reedición incluye un extracto general de cada obra y argumentos específicos para cada una de las cuatro jornadas en que se segmentan las tragedias y comedias; junto con ello se consignan, después del argumento general, el tiempo y lugar de representación (la Huerta de doña Elvira, las Atarazanas, el corral de don Juan) y el nombre del representante que estrenó cada pieza (Alonso Rodríguez, Pedro de Saldaña, Alonso de Capilla, Alonso de Cisneros). Estos añadidos son los que otorgaron *a posteriori* carta de naturaleza como teatro verdaderamente representado a las piezas reunidas, mientras que la presencia de argumentos subraya su condición de texto impreso —y texto culto—, que se presenta y consume de acuerdo con unas determinadas convenciones, que remiten a las ediciones de los cómicos latinos y los trágicos italianos

[33] Existe además, en fechas bastante posteriores (1603), una suelta de la *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón* impresa por Sebastián de Cormellas en Barcelona, en un contexto editorial que empezaba a cambiar, según se verá más abajo, pero con el que esta iniciativa aislada no parece haber tenido especial conexión. Anticipa, eso sí, el interés del impresor y mercader barcelonés por imprimir teatro, una de sus actividades destacadas en el decenio siguiente.

(sin olvidar la tradición editorial de *La Celestina*)[34]. Son dos adiciones de signo contrario, pero que deben entenderse en el contexto de una reedición que quiere ofrecer el mayor número posible de aditamentos a los lectores[35].

Con la obra de Cueva podríamos dar por concluido el recuento del teatro publicado en el siglo. No obstante añadiremos, aun a sabiendas de su carácter mixto, la *Primera parte del romancero y tragedias* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1587), un volumen en octavo impreso en Alcalá de Henares por Juan Gracián, a costa de Juan de Montoya. Que se trata eminentemente de un libro de poesía con el aditamento de dos tragedias —*La honra de Dido restaurada* y *La destruición de Constantinopla*— no solo nos lo confirma la ubicación de las piezas teatrales al final del volumen, después de los romances, sino el hecho de que Montoya publique en torno a esos años una cierta cantidad de poesía contemporánea, principalmente épica: obras de Rufo, Ercilla, Espinel o la traducción del *Orlando* de Vázquez de Contreras[36]. Ese es el contexto en el que debemos entender el vo-

[34] Presotto (2013: 67-68) apunta también a la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Encina.

[35] Si los datos sobre la puesta en escena cabe pensar que se deben a Cueva, los argumentos generales y parciales, que parecen redactados de oficio y pueden elaborarse en todos los casos a partir de la lectura de las obras, podrían ser de la pluma del corrector de la imprenta.

[36] Los datos en Moll (1995: 214).

lumen. Los preliminares de Lobo, con un prólogo de tópica humildad y una dedicatoria al futuro Felipe III, que entonces contaba nueve años, así como la media docena de sonetos laudatorios que siguen, no tienen nada que decir sobre las piezas teatrales. Lo que podemos señalar es que las dos tragedias van precedidas de un prolijo argumento en prosa, con ribetes pedantescos, que incrementa si cabe la percepción erudita del empeño dramático. Les siguen sendos introitos en verso, más sueltos y divertidos, a la manera de loas, que tienen en común el desprecio de la mala poesía y la reivindicación de la calidad y elevación estilística de las dos tragedias. En el de *La destruición de Constantinopla* Lobo afirma lo siguiente: «Yo soy quien, generoso ayuntamiento, / con sabrosos bocados os convida / sacados del cuidoso entendimiento / y de mi voluntad a la medida. / Si [a] alguien faltare aquí el conocimiento, / siéndole la vianda desabrida, / calle» (vv. 25-31). Nos las habemos, pues, con la voz de un poeta que se ha calzado el coturno y ofrece, también en el terreno teatral, los más altos frutos de que su ingenio es capaz.

Tiempo de silencio

Los libros teatrales de finales de los setenta y los ochenta tuvieron en común el ofrecer obras trágicas y una consideración elevada de la escritura dramática, conectada a

los modelos clásicos y renacentistas, pero sin perder de vista la actividad teatral del momento, cuya vanguardia literaria constituían. Estas iniciativas no lograron —ni siquiera la de Cueva, la más visible, coherente y ambiciosa de todas— atraer la atención del sector editorial hacia la producción teatral de entonces. Es evidente que en el decenio de 1580 el teatro no se bastaba a sí mismo para abrirse camino en las prensas, y solo empeños muy concretos, amparados de formas diversas en la dignidad de la tragedia y en los que los propios autores estaban implicados, lograron traspasar los umbrales de las imprentas. Nada hay que haga pensar en un circuito editorial.

Lo que sigue a continuación es un silencio absoluto, una tierra de nadie desde el punto de vista de la edición: en todo el decenio de 1590 no hay teatro impreso en España. Ya hemos visto que el empeño de Cueva por publicar una *Segunda parte* resultó vano. Ese silencio total de las prensas contrasta fuertemente con el bullicio teatral que henchía las principales ciudades de la Península, en las que se había producido la normalización y generalización de los espectáculos, de acuerdo con un patrón más o menos definido (fusión de elementos cortesanos, eruditos y populistas), en el que la tragedia había cedido su lugar a la comedia y el drama histórico, y en el que un joven y prolífico Lope de Vega se había erigido en dueño de los afectos del público. El silencio de los años noventa constata que los caminos ensayados hasta

entonces no eran una pauta válida para el sector editorial, porque no se percibía una continuidad ni había suficiente negocio en ellos. En términos editoriales, los inicios de la *comedia nueva* nos devuelven a la situación de Timoneda frente a Rueda o Vega: lo que podía publicarse era el teatro que había alcanzado fama en las tablas, pero también el que ya había completado su recorrido en ellas y quedaba libre, disponible para un nuevo uso. El cambio de siglo dio lugar a ese escenario, y a partir de entonces veremos encadenarse los acontecimientos a un ritmo acelerado[37].

Pero antes de abandonar el siglo XVI conviene que nos detengamos siquiera de forma sumaria en un importantísimo núcleo de obras teatrales de la época inaugural de los corrales, copiadas en los primeros años del decenio de 1590 para la lectura privada de un joven noble, Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar. Se trata de una sesentena de piezas profanas y sacras, de cuatro y de tres jornadas, entre ellas un número significativo de comedias del primer Lope, todas copiadas en notable proximidad a su vida en los tablados. No es este el lugar para considerar la importancia histó-

[37] Es interesante contrastar esta situación con la del teatro impreso en Inglaterra, ya floreciente en el decenio de 1590 y basado sobre todo en la publicación de volúmenes en cuarto con una sola obra, a no excesiva distancia temporal de los estrenos en los teatros. Véase Murphy, 2003, así como Erne, 2003 y Erne, 2013, que dedica gran parte de su atención a las hipotéticas relaciones de Shakespeare con los *stationers* de Londres. Para una presentación comparada de las circunstancias materiales del teatro inglés y el español en esas fechas, sin entrar en consideraciones sobre la cultura impresa, véase ahora Oleza (2017).

rica de ese fondo, inmensa y en buena medida aún por escrutar[38], pero sí para recordar que se trata de copias muy pulcras y con una *mise en page* unificada, distinta de la de los impresos precedentes: a doble columna, con marcas marginales para señalar las estrofas, sin argumentos —ni generales ni parciales—, con una sola lista de personajes al principio de la obra y, sobre todo, con abundantes acotaciones de entrada y salida de los personajes, así como otras indicaciones escénicas sobre vestimenta, aparato y movimiento. Este último dato debe interpretarse con precaución: una mayor cantidad de marcas escénicas no deja traslucir, como supondríamos intuitivamente, una mayor proximidad a las tablas, sino, bien al contrario, la preparación de ese texto para ser leído[39]. No debemos confundirnos: los manuscritos de la colección Gondomar son objetos literarios, no teatrales. Lo que nos interesa apuntar aquí es que dichos manuscritos presentan una configuración sustancialmente idéntica a la que será característica de los impresos teatrales del siglo XVII. Ello no quita que esos textos tuviesen su origen en el mundo de los representantes, pero habían sido dispuestos, en mayor o menor grado, para

[38] Para la descripción bibliográfica y valoración de la colección, conservada fundamentalmente en la Real Biblioteca de Madrid, véase Arata (1989 y 1996); para el estudio de los géneros dramáticos presentes en ella, Badía Herrera (2014); sobre uno de los copistas de los manuscritos, con hipótesis acerca de los orígenes del fondo, Labrador Herraiz y Di Franco (2015).

[39] La crítica anglosajona ha estudiado minuciosamente la cuestión: véase, por ejemplo, el análisis de las marcas escénicas de *Anthony and Cleopatra* en la edición *Folio* de Shakespeare (Erne, 2003: 137-138).

un uso distinto, en la consciencia de que no iban a ser dichos ni vistos.

Para el salto definitivo de las tablas a las prensas fue necesario, como decíamos, que se produjera una conjunción de factores. Ello ocurrió en los años 1602-1604, cuando de forma prácticamente simultánea, desde varios frentes y por obra de distintos actores, tuvieron lugar una serie de hechos que supusieron un cambio decisivo: la creación —ahora sí y de una vez por todas— de un circuito editorial. Esos hechos, aun debidos a distintos agentes, tienen todos en común un nombre: el de Lope de Vega, el comediógrafo que se hallaba en la cúspide del éxito popular y era por ello el único que podía considerarse garante de que el teatro —o, mejor, su teatro— tuviese una segunda vida lejos de las tablas. No hay que subestimar en este proceso la concurrencia del perfil de Lope como poeta, esto es, como *autor* embarcado en una pionera, prolongada y exitosa empresa de legitimación de su figura de escritor[40]. Ampararse en el nombre de un comediógrafo que además era una poderosa figura en el mundo literario permitía, en un solo gesto, dignificar el género teatral sin necesidad de camuflarlo tras la obra poética ni de insuflarle mayor elevación de la necesaria (como había sido el caso de Lobo Lasso de la Vega). Ya que no la modalidad, como en los tiempos de la tragedia, serían el nombre del autor y su presti-

[40] Resulta fundamental el caudal informativo reunido y analizado por García Reidy (2013).

gio —suma de popularidad y de dignidad literaria— los que apuntalarían la empresa.

«...de Lope de Vega Carpio»

En la primavera de 1602, en Lisboa, el librero Francisco López pidió licencia de impresión para un libro de comedias de varios ingenios. El privilegio real se le concedió a finales de noviembre de ese año y obtuvo la licencia y el *imprimatur* inquisitoriales —necesarios en el reino de Portugal— en el mes de junio de 1603. El libro, un octavo impreso en el obrador de Pedro Crasbeeck, se puso a la venta ese verano con el engañoso título de *Seis comedias de Lope de Vega Carpio*. Era la segunda vez que López y Crasbeeck se asociaban para editar un libro de teatro: poco antes, en 1601, habían realizado las cuatro *Comedias portuguesas* —pero esencialmente bilingües— de Simão Machado, en cuarto[41]. El volumen de 1603 reincidía, pues, en la publicación de un puñado de obras de un autor dramático de prestigio. O por lo menos así, como producto exclusivo de un solo creador, se ofrece en dos de los seis ejemplares conocidos; en los otros cuatro, el título se ha ampliado a *Seis comedias de Lope de Vega y otros autores*, más ajustado a la verdad, puesto que

[41] Sobre esta edición véanse las observaciones de Gómez Sánchez-Ferrer (2015: 134).

solo *El perseguido*, la comedia que cierra la serie, es obra del ingenio madrileño[42]. Gracias al asedio bibliográfico, hoy sabemos también que esa edición tuvo al menos tres emisiones, dos lisboetas y una con portada madrileña de Pedro Madrigal, prueba de que la publicación se concibió como una operación comercial para Portugal y Castilla[43].

Fuese ese título mendaz un hecho deliberado, percibido de inmediato como una arriesgada exageración y corregido en consecuencia, o fuese un error del impresor cometido en las primeras portadas que tiró[44], no es la única circunstancia que invita a la sospecha. Si este Francisco López es el editor y librero afincado en Madrid (por más que en el privilegio de las *Seis comedias* se diga que es «morador nesta ci-

[42] En cuanto a las demás piezas, *La destruición de Constantinopla* es de Lobo Lasso de la Vega y *La libertad de Castilla* se ha atribuido a Alfonso Hurtado de Velarde, mientras que para las tres restantes (véanse sus títulos más abajo, en el cuerpo del artículo) no hay hipótesis de atribución consistentes.

[43] Véanse Moll (1995: 218), Vega García-Luengos (2010: 57-58), Gómez Sánchez-Ferrer (2015: 129-140) y sobre todo Iglesias Feijoo (2013), que ha revisado seis ejemplares y ha establecido la existencia de los distintos estados. El título más corto está en la primera emisión lisboeta, que lleva, como la segunda, el nombre de López en la portada; la de Madrid, en cambio, solo menciona al impresor y ha eliminado los preliminares con las licencias y el privilegio para Portugal.

[44] Hay otros errores: la lista de comedias no se corresponde exactamente con el orden de las piezas que contiene el volumen, como se explicará más abajo; la primera emisión escribe «dez años» en lugar de «diez», corregido ya en la segunda emisión de Lisboa; el «Anno» que campea en las portadas lisboetas se troca en «Año» en la emisión madrileña. Iglesias Feijoo (2013: 732-733) atribuye el primer título a Crasbeeck.

dade [de Lisboa]»), habremos de recordar que en 1601 había estado envuelto en una edición clandestina del *Guzmán de Alfarache* promovida por el propio Alemán, como siempre falto de dinero[45]. Se trata, pues, de un editor que no era ajeno a maniobras extralegales. Es lógico pensar que López quería el volumen para su librería de Madrid, pero quizá dudó de obtener licencia del Consejo de Castilla o temió una posible reacción de Lope —veremos que en esto último no andaba muy desencaminado— y prefirió obtener los permisos legales e imprimir en Portugal, de donde recibió una remesa de ejemplares a los que mandó poner una portada nueva, impresa en casa de Pedro Madrigal y sin que figurara su nombre, cosa que naturalizaba la impresión como madrileña al tiempo que silenciaba su responsabilidad en la maniobra. En rigor, la emisión madrileña era clandestina, puesto que carecía de las aprobaciones necesarias para venderse en Castilla.

La evocación del nombre del principal dramaturgo de la época confería una pátina de interés y éxito a la totalidad de las piezas: Lope, su fama, era el mejor reclamo editorial posible. Recordemos que en ese momento —aunque no desde mucho atrás— era un autor con abundante obra impresa: habían visto la luz la *Dragontea* (1598), la *Arcadia* (1598), el

[45] Sobre esta edición (Madrid, por Juan Martínez, 1601), que también era un octavo, véase Gómez Canseco (2012: 882-885); sobre López, que se encontraba ya al final de su carrera (había empezado hacia 1580 y murió en 1608), véase Péligry (1976), así como Gómez Sánchez-Ferrer (2015: 140-142); sobre los Craesbeeck, Alves Dias (1996).

Isidro (1599) y *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas* (1602). El año de 1604 fue el de *El peregrino en su patria* y de una edición de las *Rimas* reconfigurada con respecto a la de 1602, con muchos poemas de nuevo cuño[46]. Semejante productividad editorial, coronada además por el éxito de público (todas las obras mencionadas se reimprimieron), forma parte del contexto en que nos movemos y explica que Francisco López se cobijara, en su arriesgado proyecto, bajo el sol que calentaba más que ningún otro. Aunque se trata de una colección multiautorial, el principio rector del volumen es la autoría, pero de uno solo, ya que no se menciona ningún otro nombre ni en portada ni en el cuerpo de la obra[47].

Por lo que respecta a la disposición del texto en la plana, los octosílabos se componen a dos columnas, separadas por un filete vertical, y los endecasílabos a plana y en cursiva. En uno y otro caso se intenta marcar tipográficamente la cadencia estrófica, por ejemplo dejando una blanca cada dos redondillas o desplazando ligeramente hacia la izquierda el primer verso de una octava. Las abundantes acotaciones indican sistemáticamente la entrada y salida de personajes y otra información de dinámica escénica. Para diferenciarlas del texto que interrumpen van centradas, en cursiva si están en-

[46] Para la estrategia editorial de Lope véase en general Profeti (1998).

[47] A decir verdad, ni siquiera en *El perseguido* se indica quién es su autor. El volumen parece jugar a la confusión, o al menos deja en el aire la información sobre cuántas y cuáles de las comedias son de Lope.

tre octosílabos y en redonda si siguen o preceden a endecasílabos. La primera página de la comedia —no necesariamente el recto de folio— lleva el título y el reparto («Figuras della»), en cursiva, mientras que el inicio de cada jornada apenas merece énfasis tipográfico. Son rasgos ya presentes en la edición de Simão Machado de 1601. Con algunas variaciones, simplificaciones y ajustes, este será el modelo de composición de todo el teatro impreso posterior[48].

Se ha sugerido que la agrupación en seis comedias remite a las ediciones de Terencio, tanto a las latinas como a las traducciones al castellano, reimpresas con relativa frecuencia en los decenios anteriores y por lo tanto habituales en las tiendas de los mercaderes de libros[49]. Es de notar que las obras no se relacionan en una tabla, sino que presentan en la misma portada (*Seis comedias* [...] *cuyos nombres dellas son estos*), en un intento de seducir al posible comprador con la resonancia de los títulos, quizá de modo parecido a como reaccionaba el posible espectador al leer en un cartel el nombre de la obra que ese día se representaba en el corral de comedias. Los títulos son los siguientes: *La destruición de Constantinopla*, *La fundación de la Alhambra de Granada*, *La libertad de Castilla*, *Las hazañas del Cid*, *Los amigos enoja-*

[48] Debo a Luigi Giuliani la pista sobre Machado, que sin duda merece mayor detenimiento.

[49] Campana, Giuliani, Morrás y Pontón (1997: 15 y n. 13); la hipótesis es de Giuliani.

dos y *El perseguido*. Salta a la vista que hay un vector unificador de orden temático, o al menos una tendencia predominante hacia los contenidos históricos, patente en cuatro de las cinco obras que no son de Lope. Si se quiere hilar más fino, podrían establecerse incluso parejas: las dos primeras piezas pueden considerarse de asunto morisco o bizantino[50], siguen dos sobre los orígenes heroicos de Castilla y por último hay una pareja de comedias urbanas o palatinas. Podemos preguntarnos si estas similitudes se deben a la voluntad del recopilador, que pudo seleccionar de entre un material más amplio, a la especialidad de la compañía cuyo repertorio se adquirió o a mero azar (algo abultado, hay que reconocerlo). Fuera por la razón que fuese, el volumen presenta unas líneas temáticas dominantes sobre hechos de la historia nacional y acontecimientos de interés político, como la caída de Constantinopla y la pujanza del Turco[51]. Resulta irónico que, desde este punto de vista, la comedia de Lope sea la menos

[50] Sobre esta pequeña región del teatro áureo véase ahora D. Fernández Rodríguez (2016).

[51] El orden real de las comedias en el volumen, que es el que hemos indicado, aparece alterado tanto en la portada como en la licencia, donde *Los amigos enojados* se cuela entre las comedias dedicadas a la Alhambra y la libertad de Castilla. La coincidencia induce a pensar que el orden reflejado en los preliminares se modificó en el proceso de composición, mientras que el operario que compuso la portada tomó la lista de la licencia, que estaba componiendo al mismo tiempo. Al no tratarse de una tabla con paginación, no hubo necesidad de echar mano a los pliegos del cuerpo del volumen y el error quedó registrado en la portada, sin que se advirtiera en las emisiones posteriores.

representativa de toda la serie. Pero era la única indispensable, la única que concedía veracidad a la empresa. En resumen, la recopilación lisboeta se amparó en un modelo editorial, en un nombre de prestigio, en el atractivo de la variedad de ingenios —por más que no se identificaran— y en un vector temático más afín a la tragicomedia o al drama historial que a la comedia de enredo que ya triunfaba en aquellos años.

Y mientras tanto, ¿qué hacía Lope? Justo remataba el *Peregrino en su patria* cuando llegó a su conocimiento la existencia del volumen de comedias. En la dedicatoria de la novela, fechada a 31 de diciembre de 1603, se despacha contra las *Seis comedias* y no se le pasa por alto la intención que anida en el uso de su nombre para una colección que apenas le pertenece: «Ya para mí [son enemigos] los que con mi nombre imprimen ajenas obras. Agora han salido algunas comedias que, impresas en Castilla, dicen que en Lisboa, y así quiero advertir a los que leen mis escritos con afición [...] que no crean que aquellas son mis comedias, aunque tengan mi nombre» (408), a lo que sigue la célebre lista de sus comedias[52]. A ojos del lector de esa dedicatoria, el gesto de autoridad —y de autoría— que implica la lista es la respuesta de Lope a la publicación de las *Seis comedias*, y muestra la

[52] Sobre esa lista y la de la reedición de 1618, fundamentales para la reconstrucción de múltiples aspectos de la obra dramática de Lope, son básicos Wilder (1952); Giuliani (2004); D. Fernández Rodríguez (2014).

inquietud que le producía que adjudicaran a su musa, y en letras de molde, obras que no eran suyas.

Hay algo más en ese momento, algo relacionado con las prensas en lo que quizá no se haya reparado lo suficiente: las últimas páginas del *Peregrino* contienen un proyecto editorial. En el marco de la acción novelesca, pero una vez acabada esta, Lope menciona hasta diez comedias suyas (primero una serie de ocho, a la que añade luego otras dos) que abarcan más de un decenio de actividad, desde 1590 (*El perseguido*) hasta fechas casi contemporáneas (*Los amantes sin amor*, de mediados de 1601, y *El amante agradecido*, de 1602). Son obras que muy posiblemente habían cosechado el aplauso en las tablas y que habían sido representadas por diez agrupaciones distintas, los nombres de cuyos directores también se indican. Se trata, pues, de un canon personal con lo que consideraba más relevante de su producción dramática, indisociable de las compañías que se disputaban el privilegio de adquirir sus originales. Nos importa destacar el hecho de que diga que esas comedias «saldrán impresas en otra parte, por no hacer aquí mayor volumen». Esas palabras, que cierran la novela, quizá las escribió Lope en el otoño de 1603 (la aprobación es del 25 de noviembre y el privilegio del 6 de diciembre), puede que en el contexto de la desagradable sorpresa que supusieron las *Seis comedias*. Es posible que fuese un proyecto previo, algo que acariciara desde algún

tiempo atrás[53]. En cualquier caso, si alguna vez Lope llegó a pensar seriamente en imprimir las diez piezas mencionadas en *El peregrino*, los acontecimientos ajenos a su voluntad que ocurrieron en los meses inmediatos fueron desvirtuando esa posibilidad. Habrían de transcurrir más de diez años hasta que Lope asumiera la iniciativa en la publicación de sus comedias[54].

Un modelo triunfal

Mientras Lope daba fin a su novela bizantina y los ejemplares de las *Seis comedias* se difundían por los reinos de Portugal y Castilla, alguien de quien nada sabemos llamado Bernardo Grassa había recopilado un núcleo significativo

[53] Así lo cree Dixon (1996: 47), y apunta la posible complicidad de Juan de Arguijo, protector de Lope en aquel momento; véase también Pontón (2013a: 189, n. 2).

[54] En la reedición del *Peregrino* en 1618, Lope incrementó y actualizó la lista inicial de comedias auténticas pero no tocó la referencia al proyecto de las diez comedias. Quedó, así, preservada una promesa que en esas fechas estaba por completo fuera de lugar, no solo porque el panorama de publicación de su teatro se había transformado radicalmente, sino porque seis de las comedias seleccionadas en 1603 habían pasado a las prensas: *El perseguido* en las *Seis comedias* y en la que con el tiempo conoceríamos como *Parte I*, *La amistad pagada* también en este último volumen, *La fuerza lastimosa* y *La bella malmaridada* en la *Parte II* (1609), *Laura perseguida* en la *Parte IV* (1614) y *El amante agradecido* en la *Parte X* (1618). Ya en 1608, la edición bruselense del *Peregrino* realizada por Roger Velpius había suprimido por su propia cuenta y riesgo el pasaje sobre el proyecto editorial.

de comedias tempranas de Lope de Vega, y en 1603 las dio a imprimir, en Zaragoza, al veneciano Angelo Tavanno, o bien este se interesó por ellas y se animó a estamparlas. Se trata de *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, *recopiladas por Bernardo Grassa*, en cuarto, que muy probablemente estuvieron listas a finales de año, tal como revela el colofón, aunque en la portada figura ya 1604, para prolongar el efecto de novedad. La información que arroja la portada es notablemente distinta de la de la edición de Lisboa. En el título, el nombre de Lope se acompaña del epíteto «famoso poeta», al tiempo que se concede importancia al recopilador, de forma parecida a como Timoneda se había registrado a sí mismo en sus ediciones de Rueda, Vega o Vergara. Frente a la austeridad tipográfica de la portada de las *Seis comedias*, aquí domina la plana el escudo de Gabriel Blasco de Alagón, conde de Sástago y camarlengo de Felipe III, bajo cuya protección se coloca el volumen[55]. La lista de doce comedias, entre las que se encuentran algunas de las más tempranas conservadas (como *Los donaires de Matico*, *El molino* o *El hijo de Reduán*), junto con otras de los años noventa, incluye *El perseguido*, en coincidencia cabe pensar que fortuita con las *Seis comedias* (el texto empleado es distinto), indicio de la circulación y quizá de la celebridad de esa comedia: dos ini-

[55] El honor sería póstumo, puesto que don Gabriel murió a finales de 1603, circunstancia de la que no se hace eco Tavanno en su dedicatoria, lo que lleva a suponer que fue compuesta con anterioridad.

ciativas independientes en dos puntos muy alejados de la Península se habían topado con la misma obra[56].

La edición incluye, además de los preliminares legales, dos prólogos. La dedicatoria a don Gabriel, que firma Tavanno, es tópica y apenas si arroja información, más allá de recalcar que el nombre de Lope justifica por sí solo una empresa como aquella: «Habiendo recogido estas doce comedias de Lope de Vega, tan conocido —y con razón— por sus obras, y queriéndolas sacar a luz...». En positivo contraste, los poco más de diez renglones del «Prólogo al lector», que va sin firmar pero que parece lógico adjudicar también a Tavanno, son una extraordinaria fuente informativa. En él se presenta un panorama nuevo, de favor y fervor por el teatro («Anda en nuestros tiempos tan valida el arte cómica y son tan recebidas las comedias»), circunstancia que explica que haya querido «sacar a luz» —el mismo giro que Timoneda, ya empleado en la dedicatoria— y «comunicar» las doce comedias de Lope que han llegado a sus manos[57]. El prólogo arriesga a sugerir quiénes podrían estar interesados en leer lo que fue concebido para verse y escucharse: «los que por

[56] Sobre esta circunstancia y la fama de *El perseguido*, véanse Iriso Ariz y Morrás (1997), y sobre todo Pontón (2013a).

[57] Es de notar el contraste entre el verbo *recoger* empleado en la dedicatoria, que implica determinación y acción, y el «habiendo llegado a mis manos», pasivo y azaroso. Parece que Tavanno, al dirigirse al conde de Sástago, se arrogó un mérito que era de Grassa, cosa que no hizo al redactar el prólogo a los lectores.

ocupaciones o por dificultad de no llegar a sus pueblos los representantes dejan de oírlas [las comedias] en los públicos teatros». La lectura no se concibe aquí como una forma distinta de recepción de la obra teatral, según será habitual más adelante, sino como una vía alternativa. Tavanno dispone de más comedias —parece que no de Lope— y espera que su empresa se vea coronada por el éxito y pueda ofrecer al menos otro volumen con «todos los más graves autores que en esta materia han escrito».

Si regresamos a la portada, advertimos en ella la siguiente indicación: «Las [comedias] que en este libro se contienen van a la vuelta desta hoja», y en el vuelto de ese folio se ofrecen, en efecto, los nombres de las doce piezas. Es difícil ignorar la semejanza de esa frase con la expresión «cujos nomes vão na volta desta folha» que aparece en la portada de las *Comedias portuguesas* de Machado, e igualmente es inevitable pensar en las *Seis comedias*, que también reclaman, de forma más ostensible incluso, la atención del lector hacia la lista de piezas reunidas[58]. Parece asimismo un reconocimiento al volumen lisboeta de 1603 el que la lista de obras se divida en dos bloques de seis piezas. En consonancia con ello, el libro presenta dos series de paginación y doble juego de signaturas, uno para las seis primeras comedias y

[58] Cierto que doce comedias como las de Zaragoza mal caben en una portada, sobre todo en una cuyo espacio central devora el escudo de armas de Gabriel Blasco de Alagón, pero la coincidencia no parece casual.

otro para las seis últimas. Aunque no sea un volumen desglosable, parece que Tavanno se impuso cierta fidelidad a la senda abierta por López y Crasbeeck. El número de doce piezas por *parte*, que se convertiría en canónico, bien puede haberse debido al azar (esas, y no más, serían las comedias de Lope reunidas por Grassa), pero no es menos cierto que a nuestros ojos mantiene un diálogo con el trabajo previo realizado en Lisboa. Ese diálogo se hace extensible a la disposición de los textos en la página, con los octosílabos a doble columna, los endecasílabos a plana (pero sin cursiva), el mismo estilo de acotaciones y la lista única de personajes. La edición, con todo, es más pobre y desaliñada tipográficamente que la lisboeta[59].

Rasgo sobresaliente del volumen de Zaragoza es la presencia de once loas antes de la primera comedia. Es coherente con lo declarado en el prólogo: el libro se ofrece como una forma sustitutiva del acceso a los corrales, y por consiguiente se emulan, hasta donde resulta posible, las características del espectáculo teatral, con su variedad genérica[60]. Siguiendo y ampliando esta pauta, algunas reediciones

[59] Véase al respecto Campana, Giuliani, Morrás y Pontón, 1997: 15-16.

[60] La razón de que no se anteponga una loa a cada comedia, sino que se presenten todas reunidas al principio, puede obedecer a más de un factor, aunque lo más probable es que se deba a que solo se disponía de once piezas cortas, lo que descuadraba la correspondencia; por otro lado, agrupar los textos en bloques simplificaba la cuenta del original. En cualquier caso, la configuración que presenta el volumen parece invitar al lector, de

del volumen añadirán entremeses: la de Valencia, 1605, coloca cinco al principio del libro y desplaza las loas al final, posiblemente para dar mayor relieve a la novedad, que se pregona en la portada; la de Valladolid, 1609, presenta esos cinco entremeses más otros siete de nueva cosecha, y establece así una patente simetría entre comedias y piezas cortas.

La primera reedición de *Las comedias del famoso poeta...* se llevó a cabo en Valladolid medio año después de la salida de la *princeps* (la tasa es del 8 de julio de 1604 y el libro se publicaría probablemente dentro de ese mes), en las por entonces muy activas prensas de Luis Sánchez. Costeó el libro Alonso Pérez, figura editorial de primera magnitud y llamado a convertirse en el principal editor de Lope, con quien sostuvo un duradero vínculo económico y de amistad[61]. En la portada de la nueva edición sigue figurando la referencia a Bernardo Grassa, pero después del título se introduce la coletilla «agora nuevamente impresas y emendadas», como si se tratara de una primera edición; es difícil no asociar ese *emendadas*, en algún grado, al enfado de Lope por la edición

algún modo, a que combine las loas, a menudo piezas autónomas e intercambiables, en remedo de lo que sucedía en los corrales. Téngase en cuenta además que en la ya citada colección manuscrita del conde de Gondomar las veintiocho loas que figuran suelen aparecer agrupadas en los folios finales de los cuadernillos en que se ha copiado una determinada comedia (Antonucci y Arata, 1995: 18-23). Es otra concomitancia entre esas copias manuscritas de los años noventa y los primeros impresos teatrales del decenio siguiente.

[61] Para su figura véase la monografía de Cayuela (2005).

de Tavanno. Pérez se tomó, dentro de su radio de acción, notables libertades: buscó un nuevo dedicatario —Alonso Ramírez de Prado, miembro del Consejo real—, eliminó el prólogo al lector de su modelo y sobre todo redactó una nueva dedicatoria, con unas líneas iniciales que no tienen desperdicio: «Habiendo llegado a mis manos algunas obras de Lope de Vega y hecho elección destas doce comedias por haber sido las más aceptas y bien recebidas de todas, de mejor verso y más sentencias, me resolví a imprimillas». Se trata de un ejercicio de ocultación en toda regla, y aun de suplantación, con el agravante de copiar en el arranque, casi a la letra, una línea del prólogo zaragozano. A pesar de lo que se afirma, y aunque el texto de las piezas ha sido enmendado con pericia en bastantes ocasiones, su modelo para las comedias no es otro que el de Zaragoza[62]. No se trata, ni mucho menos, de una nueva iniciativa. Al dar a entender que ha llevado a cabo una selección de los materiales proporcionados por Grassa (extremo que por supuesto no explica), Pérez se arroga mayor autoridad en la cadena editorial e intenta conferir a la colección un valor superior: el de obra escogida.

Interesa subrayar los tres criterios que, según dice, han guiado la hipotética selección: el primero, el del favor del público, se refiere a la vida de las comedias en los escena-

[62] Sobre las particularidades textuales de esta edición véase Campana, Giuliani, Morrás y Pontón (1997: 16-17 y 29).

rios; los otros dos, la calidad del verso y el valor sentencioso de muchos pasajes, apuntan a la realidad de la lectura, aun sin dejar de señalar aquello que podía llevarse a casa, en su memoria, el gentío que atestaba los corrales. La dulzura ornamental y la utilidad moral son, desde luego, los dos elementos básicos que tópicamente le cuadran a la poesía, y como poesía son percibidas estas comedias en su paso al libro. A las claras lo dice en la parte final de la dedicatoria: ofrece ese volumen «por serle a vuestra merced tan propio favorecer a los hombres de ingenio aun en cosas tan diferentes de su profesión y letras como la poesía». Poner el acento, como se hace, en las «sentencias» implica convertir la unidad de la pieza teatral, su trama y coherencia escénicas, en una serie de retazos poéticos de interés aleccionador. La categoría *poesía* es, pues, la que se impone, y por esa vía seguirá, en los años sucesivos, la percepción habitual del interés que podía tener la extraña operación de leer teatro[63]. Así sucede, por ejemplo, en la dedicatoria de la *Parte XI* (1618) a don Bernabé de Vivanco y Velasco, donde es el mismo Lope quien dice: «En tantas ocupaciones llega mejor este libro que los de materias altas, pues se puede abrir acaso y leer sin

[63] Entre las maniobras legitimadoras que tienen lugar en 1604, no estará de más recordar que en la *Elocuencia española en arte* Bartolomé Jiménez Patón convierte a Lope en máxima *auctoritas* mediante el acopio de versos suyos con los que ejemplificar recursos retóricos y poéticos, e incluye algunos versos tomados de las comedias, entre ellas, precisamente, *El perseguido* (Pontón, 2013a).

cuidado: tal vez hablarán una dama y su amante, tal un villano y su familia, tal un mozo desvanecido y su padre considerado, y aun alguna vez un rey con sus criados, materias de consideración y advertimiento». La lectura de comedias se presenta ahí, y en muchos otros lugares, como una actividad discontinua, selectiva, casi caprichosa, menos atenta al conjunto que a los detalles. Es toda una apología del fragmento dialogado, en su variedad de situaciones convencionales y ocasional atractivo moral[64].

Por estas vías y a causa de estas razones, *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio* encontraron a sus lectores, que se revelaron mucho más numerosos de lo que cabía imaginar: es el volumen teatral reimpreso más veces y durante un lapso mayor de tiempo, con diez ediciones en veinte años, ocho de ellas en los cinco primeros (1604-1609), y con pies de imprenta lisboetas, antuerpinos y milaneses, los principales centros editoriales europeos de la monarquía hispánica. Pasado menos de un lustro llegaron las emulaciones, señal de hasta qué punto el ejemplo había calado en el sector: primero, las *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia*, impresas por Aurelio Mey en 1608, para Jusepe

[64] Para el prólogo de la *Parte XI* véase Fernández y Pontón (2012: I, 10).

Ferrer y Filipo Pincinali[65]; luego, la *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, impresa en Madrid por Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, que certificaba el éxito de la propuesta iniciada en Zaragoza en 1603 y generaba un modelo de difusión del teatro que sería hegemónico en los decenios siguientes y se mantendría en vigor a lo largo del siglo[66]. La última edición de la *Parte I* nos devuelve a Zaragoza, en 1626, pero con un panorama radicalmente distinto al de su primera salida: se había alcanzado nada menos que la *Parte Veinte* de comedias de Lope (1625)[67].

[65] El volumen, un cuarto desglosable, contiene seis comedias de Francisco Agustín Tárrega, tres de Gaspar de Aguilar, dos de Guillén de Castro y una de Miguel Beneito, con loas y un entremés de cierre, en la estela de las *Comedias* de Lope (verosímilmente de la reedición valenciana de 1605, la primera que incorpora entremeses). Se reeditó dos veces en 1609: una por el mismo taller y otra por el barcelonés Cormellas, con una parte de la tirada destinada a Zaragoza, para Jaime Gotart (Profeti, 1988; Moll, 1990: 67-68; Gómez Sánchez-Ferrer, 2015: 166-171).

[66] La aparición de una nueva *parte* suponía el final de la vida comercial de la anterior, según un modelo acelerado basado en la novedad y la fidelización de los lectores. La edición de las *Comedias del famoso poeta...* impresa en Valladolid, 1609, salió con la *Segunda parte* pisándole los talones: tiene tasa de 24 de julio de ese año y se publicaría a finales de ese mes o principios de agosto, mientras que la *princeps* de la *Segunda parte* estuvo en las librerías solo cuatro meses después, puesto que la tasa es del 18 de noviembre (Iriso Ariz y Laplana Gil, 1998). Para una presentación general de la historia de las *partes* de comedias de Lope de Vega, véase Giuliani (2002a: 11-17); para su posteridad y transformación, Moll (1992), y Gómez Sánchez-Ferrer (2015: 142-161).

[67] La edición zaragozana de 1626 debe entenderse en el contexto de la paralización, por parte del Consejo de Castilla, del otorgamiento de licencias para imprimir comedias y novelas, situación que se prolongaría de 1625 a 1635 durante diez años. Véase al respecto el clásico estudio de Moll (1974).

«Los versos pervertidos son perversos»

Retrocedamos de nuevo hasta 1604, para centrarnos ahora en el discurso defensivo y ofensivo de Lope. La inesperada salida de *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio* después de las *Seis comedias* tuvo que ser como añadir más sal a la herida abierta. Así lo muestran unos versos contemporáneos a los hechos, contenidos en la epístola en verso que Lope escribe, desde Sevilla, a su amigo Gaspar de Barrionuevo, contador de la Armada[68]. Son, de nuevo, líneas muy conocidas, pero no por ello menos relevantes, en las que se lamenta de ver a sus musas literalmente descuartizadas: «Veréis en mis comedias —por lo menos / en unas que han salido en Zaragoza— / a seis ringlones míos ciento ajenos» (vv. 184-186); luego insiste más cómicamente: «...mis comedias son salchichas, / embutidas de carnes diferentes» (vv. 229-230). Lope, siempre proclive a imaginarse enemigos (cuando no a creárselos), atribuye semejante deturpación a una acción deliberada de personas movidas por la envidia y el rencor: «porque al representante que los goza, / el otro que le envidia y a quien dañan / los hurta, los compone y los destroza» (vv. 187-189). Ni se le pasa por la cabeza la

[68] Sobre Barrionuevo y su relación con Lope, Madroñal (1993).

posibilidad de que las compañías teatrales puedan tener algo que ver: son otros que les roban sus originales quienes después los deshacen. Por su parte, los editores se le antojan cómplices del crimen, pues se aprovechan de la reputación que se ha labrado como poeta y autor dramático: «No sé con qué conciencia los ponían / en la estampa estos hombres, que en España / de mi opinión sus ignorancias fían» (vv. 199-201). El resultado es grave: «Los versos pervertidos son perversos; / así veréis algunos que solían / escucharse por cándidos y tersos» (vv. 196-198), con oportuna distinción entre *ver* (sobre el papel) y *escuchar* (en el corral de comedias). En un determinado momento, su preocupación adquiere visos de pánico, pues llega a decir: «Si pasa a Italia este librazo nuevo, / decildes la verdad, Gaspar amigo; / desengañad a Italia, Barrionuevo» (vv. 220-222).

Como poeta preocupado por su fama, Lope estaba sufriendo agravios de lesa autoría por la difusión incontrolada —y sobre todo defectuosa— de su teatro. Es de notar que su línea de argumentación al respecto se mantendrá inmutable a lo largo de los años. Así, no le molesta que se imprima su teatro (aunque lamente los *robos* a los representantes), sino el que esas ediciones puedan dañar su imagen autorial, aquella que con tanto esmero se ocupaba de construir desde los últimos años del siglo XVI. No acepta que pase por suyo lo que no lo es o por ajeno lo que salió de su pluma, como las quejas aducidas y la lista del *Peregrino* nos muestran, ni tam-

poco que lo propio se presente estragado a causa de los traslados y manoseos consustanciales a la vida en las tablas y la malevolencia ajena. Su visión sobre este asunto es la del poeta y a ella se atendrá. Incluso muchos años más tarde, después de haber tomado cartas en el asunto y haberse convertido (a partir de 1617, con la *Parte IX*) en editor de su propio teatro y proveedor —o pesquisidor— de textos para las prensas, recuperados de los autógrafos coleccionados por el duque de Sessa o de sus gestiones en el entorno de los *autores de comedias*[69], su queja pública seguirá siendo, en lo esencial, la misma. En fecha tan avanzada como 1621, en el prólogo a la *Parte XV* («El teatro a los letores»), Lope lamenta el deficiente estado en que le volvían a las manos, cuando hacía gestiones para recuperarlas e imprimirlas, las comedias que había escrito y entregado a la suerte de las tablas años atrás:

> [El autor] hace lo que puede por ellas, mas puede poco, que las ocupaciones de otras cosas no le dan lugar a corregirlas como quisiera, que reducirlas a su primera forma es imposible; pero tiene por menos mal que salgan de su casa que no de las ajenas, por no las ver como las primeras en tal desdicha, ya con loas y entremeses que él no imaginó en su vida, ya escritas con

[69] Para las *partes* IX a XII, que integran lo que ahora se percibe como un ciclo editorial, el primero de los controlados por Lope, véanse Presotto (2007); Valdés y Morrás (2010); Fernández y Pontón (2012); Laplana Gil (2013). Sobre la *Parte IV* (1614) como indirectamente autorizada por Lope o su entorno, véase Giuliani (2002b: 12-14).

> otros versos y por autores no conocidos no solo de las Musas, pero ni de las tierras en que nacen. Estas son suyas, en la lengua que los poetas de este año llaman antigua... (75-76)[70]

De forma prácticamente simultánea, en el «Prólogo al lector» de la *Parte XVII* (1621)[71] vuelve a insistir en ello, tal que si el asunto nunca dejara de martillearle en los oídos. Ahora recurre a un plural genérico que no puede disimular que las heridas son en carne propia: se refiere al «disgusto que les daba a sus dueños ver tantos versos rotos, tantas coplas ajenas y tantos disparates», recuerda, sin precisar detalles, su derrota en el pleito por su teatro contra Francisco de Ávila[72] y señala la nueva estrategia utilizada: «se determinaron a pedirles [a los mercaderes de libros] que se las dejasen corregir y que, habiendo de imprimirse, no fuese sin avisarlos. Esto se ha hecho, y las comedias salen mejores, como muestra la experiencia». Y se introduce un último giro, en esta ocasión contra las quejas de los *autores de comedias* ante la impresión de las piezas teatrales: las que se dan a las prensas no les arruinan el negocio, puesto que «la mayor

[70] En ese mismo prólogo, más adelante, pide disculpas por «los yerros, que, por haber corrido por tantas manos, serán forzosos» (79).

[71] Sobre las *partes* XVI a XVIII como otro ciclo editorial, véase ahora Sánchez Laílla (2016: 9-10).

[72] Sobre el particular, que afecta a las veinticuatro comedias que integraron las *partes* VII y VIII, véanse Di Pastena (2008); Ramos (2009).

parte son comedias de muchos años», y les pide —tras acusarlos, y no veladamente, de competencia desleal entre ellos— que «guarden sus papeles ['copias y refundiciones de compañía, traslados de partes de actor'] que manuscritos se venden en tiendas públicas [...], que los poetas no imprimen lo que les puede hacer daño, sino lo que anda perdido, roto y con mil defetos por causa suya».

En todos estos años, la evolución de Lope ha sido sensible, pero no incoherente. En el mudarse de azote de los que dan sus comedias a las prensas a defensor de la impresión del teatro frente a su difusión manuscrita y no regulada, el criterio ha sido el mismo: la autenticidad y autoridad de los textos que se ponen en circulación, siempre supeditados a la imagen de Poeta que Lope se ha construido. El hecho de añadir, desde la *Parte XIII*, dedicatorias particulares a cada una de las doce comedias, junto con la mención de quién había sido el representante que había llevado cada pieza a las tablas, en una concesión a quienes, con contadas excepciones, había visto siempre como aliados[73], son pasos de una estrategia para reforzar su posición en el sistema literario, incluido el servicio que a ello pueda prestarle la impresión de sus comedias, algo impensable veinte años antes, cuando ya era la principal estrella del firmamento escénico.

[73] Sobre la inserción de dedicatorias véase N. Fernández Rodríguez (2014).

Lo que había cambiado desde entonces era una fracción significativa del sistema editorial de la época, en el que, gracias a una actividad colectiva, con varios focos iniciales, distintos nombres implicados e intenciones diversas, se había hecho sitio al teatro, con el resultado de un modelo que resultaría decisivo para la preservación de tantas piezas; y también, como salta a la vista en el caso de Lope, para la categorización del teatro como poesía, esto es, como literatura, elemento indisociable de su canonización (y posterior patrimonialización). Un teatro, pues, sometido ahora a la «censura de los aposentos», del que se apreciaba tal o cual verso, esta o aquella sentencia, este personaje o el de más allá. La progresiva —e invasiva, podríamos decir— presencia del autor Lope de Vega en las *partes de comedias*, no exentas de prólogos que el ingenio aprovecha para ventilar disputas literarias que en ese momento le interesa, va reforzando de forma cada vez más patente la *autoridad* del dramaturgo individual, su relevancia en el proceso.

Cuando abrimos cualquiera de estas *partes*, Lope, a diferencia de lo que ocurría con las *Seis comedias* o *Las comedias del famoso poeta...*, no es una instancia al principio de la cadena que lleva al libro, el autor que vendió su obra a unos representantes y cuyo vínculo con el volumen que el lector tiene en las manos es remoto, sino que se manifiesta repetidamente: como garante de la calidad del texto ofrecido

a las prensas —fuese o no cierto—[74], como voz del teatro y polemista activo en el prólogo general a cada *parte*, como actualizador del mismo mediante una dedicatoria a un contemporáneo. A partir del control del producto impreso, Lope —la autoría— se propaga por todos los eslabones de la cadena, en un ejercicio de omnipresencia muy de su gusto. Resulta sintomático en este sentido que no pueda detectarse nunca la menor voluntad de ordenar las piezas según un criterio cronológico: las comedias de Lope, impresas, son *presente*, el del acto de lectura, algo distinto a cuanto fueron en el momento de su puesta en escena[75]. La única concesión a ese pasado es la especificación de cuál fue el cómico que las representó por vez primera. Pero se trata de una certificación que otorga también el dramaturgo, amo y señor de su texto en un grado en que no lo había sido cuando lo escribió y lo vendió a un representante veinticinco, diez o cinco años atrás[76].

[74] Así se afirmaba publicitariamente en la portada de las *partes* IX, X y XI (Fernández y Pontón, 2012: 1).

[75] Sobre los posibles criterios, siempre laxos, de ordenación de las comedias en las *partes* de Lope véanse D'Artois (2009), y D'Artois y Ramos (2010), así como los sucesivos estudios generales a cada una de las *partes* en las ediciones del grupo Prolope publicadas hasta la fecha.

[76] Para consideraciones afines sobre el circuito de transmisión del teatro inglés de la época y su regreso a manos de los autores véase Ioppolo (2004).

Viejas obras en moldes nuevos

En los últimos párrafos hemos aventurado la mirada bastante más allá de los años de 1603 y 1604, capitales en la historia del teatro impreso en España. Antes de concluir conviene que consideremos, aunque sea brevemente, la tardía publicación del teatro de dos ingenios del período fundacional: se trata, por supuesto, de Cristóbal de Virués y Miguel de Cervantes. Aunque a primera vista podamos tener la tentación de asimilar ambas iniciativas, por el hecho de que los dos escritores pertenecían a una misma generación literaria y porque con la salida a estampa hicieron visible a los lectores una trayectoria teatral que presentaban como concluida y cosa de antiguo, el contexto editorial nos impone considerarlas en sus específicas circunstancias, bastante distintas.

Virués, o quien por él mediara, obtuvo licencia de impresión en junio de 1604 en Milán, donde residía. Reparemos en que es una fecha temprana en la historia del teatro impreso: antes de que se publicara la reedición para el reino de Castilla de *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*. ¿Fue el eco inmediato generado por este libro, más el antecedente lisboeta-madrileño, lo que decidió a Virués a publicar sus viejas tragedias, o nos hallamos ante iniciativas paralelas, no necesariamente conectadas, y en tal caso su gesto está más próximo al de Cueva o Lasso de la Vega que

al de los primeros recopiladores de Lope? Lo segundo parece más verosímil, aunque algunos rasgos de la nueva era editorial se le acabarían contagiando al volumen. Por razones que cabe achacar a las ocupaciones del autor[77], la impresión se demoró cuatro años: las preceptivas aprobaciones del Consejo de Castilla nos llevan al verano de 1608. El libro, un volumen pequeño, que nos devuelve al formato en octavo, costeado por el mercader Esteban Bogía e impreso en Madrid por Alonso Martín, salió publicado a finales de febrero de 1609 (la tasa es del día 18 de ese mes) con el título de *Obras trágicas y líricas del capitán Cristóbal de Virués*. De forma simultánea, la misma pareja imprimió la tercera edición, aumentada y mejorada, de *El Monserrate*, en un año en que, por otra parte, la oficina tipográfica de Martín dedicó también tiempo a Lope de Vega: ahí se estamparon la edición de las *Rimas* que incorpora el *Arte nuevo* y la *princeps* de la *Parte II*, a la que ya nos hemos referido.

En el caso de Virués, la recuperación del teatro, recopilado junto a su obra lírica y al tiempo que ofrecía una revisión de su poema épico de 1587, forma parte del intento de devolver el conjunto de su obra a la actualidad literaria. A pesar del retraso con que se publicó, cuando el contexto editorial estaba ya en vías de transformación, sus tragedias distan de presentarse como un producto parangonable a los de

[77] Los datos principales sobre su actividad están recogidos en Ferrer Valls (2009: 1020-1021).

Lope: Virués no brinda sin más su teatro —que, por otra parte, se reduce a cinco piezas—, como había hecho Cueva, sino que lo acompaña, como Lobo Lasso de la Vega, de obra poética, aunque aquí las composiciones dramáticas se anteponen a los poemas. Es señal de la importancia concedida a las tragedias, en cuyos prólogos no faltan referencias a la novedad que alguna de ellas supuso, en especial la que abre la serie, *La gran Semíramis*, la primera en que redujo las cuatro jornadas entonces preceptivas a solo tres, y la que la cierra, *Elisa Dido*, de la que se afirma en epígrafe que es «Tragedia conforme al arte antigo», en cinco jornadas y con coro. La invención de Virués —si es que fue el primero—, aunque tuvo un impacto decisivo en la escena áurea, se describe exclusivamente en términos de escritura poética, por completo desvinculada de las tablas.

Se echa de menos en el volumen algún texto proemial del autor: el prólogo al «Discreto lector» no parece suyo, pues se lo trata en tercera persona, y aunque en él solo se habla de teatro, cosa que confirma la importancia concedida a este frente a la producción lírica, únicamente se señalan aspectos técnicos: cuatro tragedias juntan «lo mejor del arte antiguo y de la moderna costumbre», mientras que la última «va escrita toda por el estilo de griegos y latinos, con cuidado y estudio», y todas ellas contienen «heroicos y graves ejemplos morales». Es una información que puede derivarse de la simple observación y de una lectura de los prólogos en verso a las

distintas tragedias. Del orden de las piezas no hay mucho que decir: abre la que sin duda es la más antigua de las escritas en tres jornadas y cierra la más clásica. A diferencia de Cervantes, nada nos dice Virués sobre sus motivos e intenciones. En cambio, podemos constatar que el mercado del libro, incluso en terrenos inaugurales, impone pronto sus convenciones: en la portada se lee la advertencia «Las tragedias que en este libro se contienen se verán en la hoja siguiente», indicación que con toda probabilidad deriva de la que aparece en las sucesivas ediciones de la *Parte I*.

Desde el punto de vista editorial, los libros de Virués y Cervantes tienen en común el haberse compuesto en un mismo taller y en la omnipresente compañía de las *partes de comedias* de Lope. Las prensas de Alonso Martín (ya regentadas por su viuda, Francisca de Medina) habían publicado en abril de 1615 la *Parte VI*, y en 1616 vendrían las *partes VII* y *VIII*. Pero esa similitud es también una de las principales diferencias: en el otoño de 1615 —la tasa es del 22 de septiembre—, cuando se publica el teatro de Cervantes, el mercado editorial del género es completamente otro. La impresión del teatro de Lope había creado la pauta, y sobre esta hay que proyectar las maniobras de Cervantes. Las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*

tienen, desde su título[78], varias particularidades. La primera y más evidente, el número de piezas reunidas, transgresión del precepto duodecimal. Con toda probabilidad, Cervantes no disponía de más obras e hizo de la necesidad virtud: el no salir con doce piezas, sino con ocho, individualizaba su propuesta en la oferta de entonces[79]. Por otra parte, con el giro «sus entremeses» se establece un vínculo entre piezas largas y cortas que Cervantes está lejos de confirmar, pero que sostiene la simetría del conjunto. Señalemos también, sin la menor sorpresa a estas alturas, que la portada mantiene, con las variaciones que son del caso, la fórmula sobre la lista de obras: «Los títulos destas ocho comedias y sus entremeses van en la cuarta hoja».

Lo que atrae más nuestra atención es ese «nunca representados», que parece referirse solamente a los entremeses, pero que en todo caso inaugura en portada un nuevo

[78] Para una caracterización no solo material sino también ideológica de la *princeps* cervantina, véase ahora Presotto (2015: 195-203). Ténganse también en cuenta las consideraciones de O'Neill (2015) sobre la actividad editorial de Cervantes en 1615.

[79] Un año antes de publicar el libro, en la *Adjunta al Parnaso* (cuya fecha de remate es 22 de julio de 1614), dice Cervantes que dispone de seis comedias y otros tantos entremeses. El número, obviamente, suma doce. ¿Acaso intentó, con el añadido de algunas piezas más, y sin romper la simetría entre teatro extenso y breve, distanciarse lo más posible del número asociado al triunfo de Lope? Si tuvo que escribir obras nuevas para incrementar el volumen, lo más probable es que lo hiciera en los primeros meses de 1615, difícilmente antes, porque entre julio de 1614 y febrero de 1615 estaba enfrascado en rematar *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, cuya aprobación es del 27 de febrero.

contexto de recepción: ya no se trata de dar una segunda oportunidad a obras que tuvieron su momento en las tablas, o de acercarlas a quienes no pueden llegarse a los corrales, sino de presentar por primera vez, directamente a los ojos de los lectores, una creación realizada con el objetivo puesto en la escena, pero que no había logrado subir a ella. El mayor demérito desde el punto de vista de la actividad teatral llega incluso a revertir en un valor cuando comedias y entremeses se han convertido en un libro: se proponen al lector como piezas inéditas a las que el extraordinario incremento de la fama de su autor —no importa que sea como prosista— puede ahora avalar.

La historia que cuenta Cervantes al respecto en su famoso prólogo, como todas las suyas, es digna de atención. En un característico juego a medias entre verdad y literatura, refiere que sus comedias, arrumbadas en un cofre, acabaron en manos de un librero —Juan de Villarroel, el que las imprimió a su costa— que se interesó por ellas, aunque con ciertas reticencias por culpa de los comentarios de un director de compañía cuyo nombre calla. Lo único que parece interesarle destacar de este asunto es el trato comercial: el librero «me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero con suavidad», con la ventaja de que este proceder le evita enfrentarse al mundo teatral, «sin tener cuenta con dimes ni diretes de recitantes». Insiste en ello en la dedicatoria al conde de Lemos: «Y, si alguna cosa llevan razonable, es que no van manosea-

dos ni han salido al teatro merced a los farsantes». Entre el creador para la escena, consciente de que el teatro no existe sin los cómicos, y el creador para la imprenta, que puede permitirse el desdén, se ha impuesto en Cervantes, con toda lógica, este último. Su teatro es ahora para el que lo lee, ese «lector mío» que parece dibujarse en su mente como sustancialmente el mismo que ha gozado de su *Quijote* desde 1605 y que acaba de celebrar la salida de la Segunda parte. En la *Adjunta al Parnaso* dice que piensa imprimir sus comedias «para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan». Con ello sitúa la lectura de teatro en un modo de recepción no ya distinto, sino opuesto, del de la representación (y diferente también, dicho sea de paso, del picoteo sentencioso que destacaba Lope). Un libro, bien lo sabía Cervantes, no pide prisa.

Junto con los aspectos reseñados, el prólogo a las *Ocho comedias* se interna, como es sabido, por los derroteros de la historia literaria, para ganar la batalla teatral del pasado casi a título póstumo —la del presente estaba perdida— y reclamar para Cervantes un lugar entre los pioneros del teatro nacional, entendido como un proceso colectivo que, en todo caso, Lope de Vega habría transformado y engrandecido, pero no creado, puesto que «todos estos [autores mencionados] y otros algunos han ayudado a llevar esta gran máquina al gran Lope». Cervantes, siempre historiador de la literatura por cuenta e interés propios, brinda a la posteridad

un incipiente canon teatral, una lista de doce nombres que encabeza Lope de Rueda y cierra Gaspar de Ávila, en la que desde luego no faltan él mismo ni el «gran Lope» y en la que se reparten adjetivos y logros. Casi podríamos considerarla un contracanon, puesto que la esgrime en oposición a una (supuesta) versión de los hechos que singulariza a Lope como el creador solitario y genial que carga sobre sus hombros todo el peso —y el mérito— del esplendor teatral presente[80]. Es de notar asimismo que cuando se viste los ropajes del historiador, Cervantes transmite una imagen del teatro como creación en la que el espacio escénico, la música y el canto, la indumentaria, la habilidad actoral o los tipos representados son o han sido, sobre todo en la fase de gestación, tan importantes como la escritura poética. En 1615, aunque los corrales estén llenos a rebosar, el teatro ha escalado posiciones en la jerarquía literaria: ahora se imprime y ha dibujado un espacio editorial definido, un territorio en el que caben maniobras de afirmación o legitimación como las que acabamos de ver. Quede ahí, para acabar, la ironía: Cervantes logra ajustar cuentas con la historia del teatro gracias a que este se había impuesto como espectáculo y a que se imprimía desde diez años atrás, circunstancias ambas que se debieron a Lope de

[80] «...la monarquía ejercida por Lope se nos aparece, bajo la pluma de Cervantes, como la de un sujeto que ha conseguido adueñarse de un negocio, poniendo a su servicio un complejo sistema de producción y difusión, en perfecta adecuación con el gusto reinante» (Canavaggio, 2010: 136).

Vega antes que a ningún otro factor. Siempre *Lupus*, y más que nunca *in fabula*.

OBRAS CITADAS

ALCINA ROVIRA, Juan F., «El comentario a la *Poética* de Aristóteles de Pedro Juan Núñez», *Excerpta Philologica*, 1, 1991, págs. 19-34.

ALONSO ASENJO, Julio, *La «comedia» erudita de Sepúlveda. Estudio y texto paleográfico-crítico*, Londres, Tamesis, 1990.

ALVES DIAS, João José, *Craesbeeck: uma dinastia de impressores em Portugal. Elementos para o seu estudo*, Lisboa, Livreiros Alfarribistas, 1996.

ANTONUCCI, Fausta, y Stefano ARATA, *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra*, s.l., UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1995.

ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini, 1989.

—, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, págs. 7-23.

BADÍA HERRERA, Josefa, *Los primeros pasos en la «comedia nueva»: textos y géneros en la colección teatral del*

conde de Gondomar, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014.

BERMÚDEZ, Jerónimo, *Primeras tragedias españolas de Antonio de Silva*, Madrid, Francisco Sánchez, 1577 (ejemplar consultado: Madrid, BNE, R/10230). [Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra/primeras-tragedias-espanolas-de-antonio-de-silua--0/]

BLECUA, Alberto, «De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda», *Boletín de la Real Academia Española*, 58, 1978, págs. 403-434.

—, «Cervantes, historiador de la literatura», en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, coord. de Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, 2001, págs. 87-97. [Reimpreso en *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica, 2006, págs. 327-340.]

BOTTA, Patrizia, ed., *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Ravenna, Longo, 1999.

CAMPANA, Patrizia, Luigi GIULIANI, María MORRÁS y Gonzalo PONTÓN, «Introducción», en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, ed. de Prolope, coord. de P. Campana, L. Giuliani, M. Morrás y G. Pontón, vol. 1, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, págs. 11-40.

CANAVAGGIO, Jean, «El prólogo a las *Ocho comedias* de Cervantes desde el mirador de la práctica autorial lopesca», *Criticón*, 108, 2010, págs. 133-142.

CANET VALLÉS, José Luis, «Introducción biográfica y crítica», en Lope de Rueda, *Pasos*, Madrid, Castalia, 1992, págs. 9-93.

CÁTEDRA, Pedro M., *«Tres colloquios pastoriles» de Juan de Vergara y Lope de Rueda (Valencia, 1567)*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2006.

—, *El texto en el teatro y el teatro en el texto*, Salamanca, SEMYR, 2016.

CAYUELA, Anne, *Alonso Pérez de Montalbán, un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005.

CHEVALIER, Maxime, *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1978.

CERVANTES, Miguel de, *Comedias y tragedias*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, 2 vols., Madrid, RAE, 2015.

COUDERC, Christophe, presentación y notas de «El autor a los lectores», prólogo de Juan Timoneda a *Las tres comedias*, en *Les idées du théâtre*, dir. de Marc Vuillermoz, 2014. [Disponible en: http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=400]

CUEVA, Juan de la, *Primera parte de las tragedias y comedias*, Sevilla, Juan de León, 1588 (ejemplar consultado: Madrid, BNE, R/12349). [Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra/primera-parte-de-las-comedias-y-tragedias-de-ioan-de-la-cueua-dirigidas-a-momo-van-anadidos-en-esta-segunda-impression-en-las-comedias-y-tragedias-argumentos-y-en-todas-la-

iornadas-enmendado-muchos-yerros-y-faltas-de-la-primera-impression--0/]

D'ARTOIS, Florence, «Hacia un patrón de lectura genérico de las *Partes* de comedias: tragedias y tragicomedias en las *Partes XVI* y *XX* de Lope de Vega», en *«Aún no dejó la pluma». Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. de Xavier Tubau, Bellaterra, Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, págs. 285-322.

—, y Rafael RAMOS, «Dos ejemplos de composición para las *partes* de Lope: las VII y XVIII (no autorizadas) y las XVI y XX (autorizadas)», *Criticón*, 108, 2010, págs. 37-55.

DI PASTENA, Enrico, «La *Séptima parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, ed. de Prolope, coord. de E. Di Pastena, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2008: vol. 1, págs. 9-59.

DIAGO, Nel, «Timoneda i el públic lector a la València del Cinc-cents», en *Miscel.lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*, vol. 1, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1989, págs. 153-166.

DIXON, Victor, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, págs. 45-63.

Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia, Barcelona, Sebastián de Cormellas, a costa de Jaime Gotart, 1609; ejemplar consultado: Madrid, BNE, R/10644.

ERNE, Lukas, *Shakespeare as Literary Dramatist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

—, *Shakespeare and the Book Trade*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

FARRÉ VIDAL, Judith, «Timoneda, Juan de», en *Diccionario filológico de la literatura española. Siglo* XVI, dir. de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2009, págs. 920-927.

FERNÁNDEZ, Laura, y PONTÓN, Gonzalo, «La *Oncena parte*: historia editorial», en Lope de Vega, *Comedias. Parte XI*, ed. de Prolope, coord. de L. Fernández y G. Pontón, vol. 1, Madrid, Gredos, 2012, págs. 1-37.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*», *Studia Aurea*, 8, 2014, págs. 277-314.

—, *Las comedias bizantinas de Lope de Vega: caracterización genérica, tradición y trascendencia*, tesis doctoral, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, «La *Trecena parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, ed. de Prolope, coord. de N. Fernández Rodríguez, vol. 1, Madrid, Gredos, 2014, págs. 1-37.

FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, "Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos

sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)", *eHumanista*, 21, 2012, págs. 87-131.

FERRER VALLS, Teresa, «Virués, Cristóbal de», en *Diccionario filológico de la literatura española. Siglo XVI*, dir. de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2009, págs. 1020-1027.

GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013.

GIULIANI, Luigi, «La *Tercera parte*: historia editorial», en Lope de Vega, *Comedias. Parte III*, ed. de Prolope, coord. de L. Giuliani, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2002a, págs. 11-49.

—, «La *Cuarta parte*: historia editorial», en Lope de Vega, *Comedias. Parte IV*, ed. de Prolope, coord. de L. Giuliani y R. Valdés, vol. 1, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2002b, págs. 7-30.

—, «El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*», en *Lope en 1604*, coord. de Xavier Tubau, Lérida, Prolope / Milenio, 2004, págs. 123-136.

—, «Las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola», en Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, ed. de L. Giuliani, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, págs. IX-CCXXXV.

—, «La *Parte de comedias* como género editorial», *Criticón*, 108, 2010, págs. 25-36.

GÓMEZ CANSECO, Luis, «Historia del texto», en Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, RAE, 2012, págs. 873-919.

GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo, *Del corral al papel: estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2015.

GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando, «Valencianismos en las comedias de Lope de Rueda: un indicio de la intervención de Timoneda», *Segismundo*, 27-32, 1980, págs. 9-26.

GREGORI ROIG, Rosa M., *La impressora Jerònima Galés i els Mey (València, segle XVI)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2012.

GUARINO, Augusto, *La narrativa di Joan Timoneda*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1993.

HERMENEGILDO, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.

HOOKS, Adam G., *Selling Shakespeare: Biography, Bibliography, and the Book Trade*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

IGLESIAS FEIJOO, Luis, «La única edición de las *Seis comedias de Lope de Vega* (Lisboa, 1603)», en *Golden-Age Essays in Honour of Don W. Cruickshank*, ed. de Martin Cunnigham, Grace Magnier y Aengus Ward, *Bulletin of Spanish Studies*, 90.4, 2013, págs. 719-734.

INFANTES, Víctor, «En octavo», en *Del libro áureo*, Madrid, Calambur, 2006, págs. 137-145.

IOPPOLO, Grace, «The Transmission of a English Renaissance Play-Text», en *A Companion to Renaissance Drama*, ed. de Arthur F. Kinney, Oxford, Blackwell, 2004, págs. 163-179.

IRISO ARIZ, Silvia, y LAPLANA GIL, José Enrique, «La *Segunda parte*: historia editorial», en Lope de Vega, *Comedias. Parte II*, ed. de Prolope, coord. de S. Iriso, vol. 1, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, págs. 11-48.

—, y María MORRÁS, «Prólogo» a Lope de Vega, *El perseguido*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, ed. de Prolope, coord. de P. Campana, L. Giuliani, M. Morrás y G. Pontón, vol. 1, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, págs. 257-271.

LABRADOR HERRAIZ, José J., y Ralph A. DI FRANCO, «Introducción», en *Cartapacio de Pedro de Penagos*, Madrid, Moalde, 2014, págs. 15-71.

LAPLANA GIL, José Enrique, «La *Docena parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, ed. de Prolope, coord. de J.E. Laplana Gil, vol. 1, Madrid, Gredos, 2013, págs. 1-43.

LOBO LASSO DE LA VEGA, Gabriel, *Tragedia de la destruyción de Constantinopla*, ed. de Alfredo Hermenegildo, Kassel, Reichenberger, 1983.

—, *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, ed. de Alfredo Hermenegildo, Kassel, Reichenberger, 1986.

LUCK, Georg, «*Vir facetus*. A Renaissance Ideal», *Studies in Philology*, 55, 1958, págs. 107-121.

MADROÑAL, Abraham, «El contador Gaspar de Barrionuevo (1562-c. 1624?), poeta y dramaturgo toledano amigo de Lope de Vega», *Voz y Letra*, 4.2, 1993, págs. 105-127.

MOLL, Jaime, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 1974, págs. 97-103. [Reimpreso en *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2011, págs. 177-183.]

—, «Aproximaciones a la sociología de la edición literaria», en *La edición de textos*, ed. de P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey, Londres, Tamesis, 1990, págs. 61-68.

—, «De la continuación de las partes de comedias de Lope de Vega a las partes colectivas», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. III: Literatura española de los siglos XV-XVII*, vol. 2, Madrid, Castalia, 1992, págs. 199-211. [Reimpreso y ampliado en *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2011, págs. 219-242.]

—, «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 14, 1995, págs. 213-222. [Reimpreso en *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2011, págs. 283-295.]

MURPHY, Andrew, *Shakespeare in Print*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

OJEDA CALVO, María del Valle, «Perspectivas de estudios del teatro del último tercio del siglo XVI», *Edad de Oro*, 30, 2011, págs. 207-243.

OLEZA, Joan, «De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego», *Rilce*, 27.1, 2011, págs. 144-160.

—, «De la práctica escénica popular a la comedia nueva. Historia de un proceso conflictivo», en *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, ed. de María del Valle Ojeda Calvo y Marco Presotto, Valencia, Universitat de València, 2013, págs. 65-82.

—, «Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII», *Anuario Lope de Vega*, 23, 2017, págs. 6-33.

O'NEILL, John, «The Printing of the Second Part of *Don Quijote* and *Ocho comedias*: Evidence of a Late Change in Cervantes's Attitude to Print and of Concurrent Production as Practised by both Author and Printers», *The Library*, 16.1, 2015, págs. 3-23.

PÉLIGRY, Christian, «Un libraire madrilène du Siècle d'Or. Francisco López le Jeune (1545-1608)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 12, 1976, págs. 219-250.

PONTÓN, Gonzalo, «Fortuna de unos versos de *El perseguido*», *Anuario Lope de Vega*, 19, 2013a, págs. 188-203.

—, «Hacia el primer espectáculo comercial de masas de la era moderna», en Jorge García López, Eugenia Fosalba y Gonzalo Pontón, *Historia de la literatura española. 2: La conquista del clasicismo (1500-1598)*, dir. de José-Carlos Mainer, Barcelona, Crítica, 2013b, págs. 509-654.

—, «Sebastián de Cormellas, mercader de libros», en *La comedia española en la imprenta catalana (Coloquio internacional. Barcelona, 11 y 12 de abril de 2013)*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, s.l., Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, págs. 11-29.

PRESOTTO, Marco, «La *Novena parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, ed. de Prolope, coord. de M. Presotto, vol. 1, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, págs. 7-32.

—, «Introducción», en Juan de la Cueva, *Tragedias*, Valencia, Universitat de València, 2013, págs. 65-87.

—, «Historia del texto», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Madrid, RAE, 2015: vol. 2, págs. 195-217.

PROFETI, Maria Grazia, «I *Poetas Valencianos*: due raccolte teatrali», en *Varia bibliographica: homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, págs. 561-567.

—, «Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega», en *Nell'officina di Lope*, Firenze, Alinea, 1998, págs. 11-44.

RAMOS, Rafael, «La *Octava parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, ed. de Prolope, coord. de R. Ramos, vol. 1, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, págs. 9-55.

REY DE ARTIEDA, Andrés, *Los amantes*, Valencia, Viuda de Pedro de Huete, 1581 (ejemplar consultado: Madrid, BNE, R/8707).

RICO, Francisco, «Introducción al *Lazarillo de Tormes*», en *Lazarillo de Tormes*, ed. de F. Rico, Madrid, RAE, 2011, págs. 91-217.

RODRÍGUEZ PELAZ, Celia, «La ilustración en los libros de Mathias Mares, primer impresor de Bizkaia», *KOBIE (Serie Bellas Artes)*, 11, 1995-1997, págs. 167-190.

RUEDA, Lope de, *Coloquio de Gila*: véase Cátedra, 2006.

—, *El deleitoso*, Valencia, Juan Mey, a costa de Juan Timoneda, 1567 (ejemplar consultado: Madrid, Real Biblioteca, I/B/159).

—, *Las cuatro comedias y dos coloquios pastoriles*, Valencia, Juan Mey, a costa de Juan Timoneda, 1567 (ejemplar consultado: Madrid, BNE, R/12055). [Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-cuatro-comedias-y-dos-coloquios-pastoriles-del-excelente-poeta-lope-de-rueda--0/html/ff9dc2a8-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html]

—, *I pasos*, trad. de Enrica Cancelliere, Roma, Bulzoni, 1986.

—, *Pasos*, ed. de José Luis Canet Vallés, Madrid, Castalia, 1992.

—, *Registro de representantes*, Valencia, a costa de Juan Timoneda, 1570 (ejemplar consultado: Madrid, Real Biblioteca, I/B/158).

SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis, «La *Decimaquinta parte*: historia editorial», en Lope de Vega, *Comedias. Parte XV*, ed. de Prolope, coord. de L. Sánchez Laílla, vol. 1, Madrid, Gredos, 2016, págs. 1-72.

Seis comedias de Lope de Vega Carpio, Lisboa, Pedro Crasbeeck, a costa de Francisco López, 1603 (ejemplar consultado: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Esp. 132-8º). [Disponible en: https://books.google.es/books?vid=BNC:1001942800&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false]

SERRANO MORALES, José Enrique, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia*, Valencia, Imprenta de F. Doménech, 1898-1899 (ed. facsímil Valencia, Librerías París-Valencia, 1987).

SOLERVICENS, Josep, «"Il diletto della poesia": Lodovico Castelvetro en los comentarios de Pere Joan Núñez a la *Poética* aristotélica (Barcelona, 1577/1597)», *eHumanista*, 29, 2015, págs. 360-378.

STRAZNICKY, Martha, «Introduction: What Is a Stationer?», en *Shakespeare's Stationers. Studies in Cultural Bibliog-*

raphy, ed. de M. Straznicky, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013, págs. 1-16.

TAVANNO, Angelo (?), «Prólogo al lector», en *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio*, ed. Gonzalo Pontón, *Les idées du théâtre*, dir. de Marc Vuillermoz, 2014. [Disponible en: http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=425]

TIMONEDA, Juan, *El patrañuelo*, ed. de José Romera Castillo, Madrid, Cátedra, 1978.

—, *Las tres comedias*, ed. de Manuel V. Diago, *Lemir*, 4, 2000. [Disponible en: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Timoneda/Index.htm]

— [Juan Diamonte], *Turiana*, Valencia, Juan Mey, 1564-1565 (ed. facsímil Valencia, Librerías París-Valencia, 1979).

VALDÉS, Ramón, y MORRÁS, María, «La *Décima parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, ed. de Prolope, coord. de R. Valdés y M. Morrás, vol. 1, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, págs. 9-66.

VEGA, Alonso de la, *Las tres famosísimas comedias del ilustre poeta y gracioso representante Alonso de la Vega*, Valencia, a costa de Juan Timoneda, 1566 (ejemplar consultado: Nueva York, Hispanic Society of America, LofC PQ 6437 v85 1566).

VEGA CARPIO, Lope de, «A don Bernabé de Vivanco y Velasco«, en *Comedias. Parte XI*, ed. de Prolope, coord. de L. Fernández y G. Pontón, vol. 1, Madrid, Gredos, 2012, pág. 42.

—, «Al contador Gaspar de Barrionuevo. Epístola», en *Rimas II*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, págs. 277-306.

—, *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio,* Zaragoza, Angelo Tavanno, 1604 (ejemplar consultado: Madrid, BNE, R/13852). [Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-comedias-del-famoso-poeta-lope-de-vega-carpio--0/]

—, *El peregrino en su patria*, en *Prosa, I*, ed. de Donald McGrady, Madrid, Biblioteca Castro / Turner, 1997.

—, «Prólogo al lector», en *Decima séptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, ed. de Juan Antonio Martínez Berbel, *Les idées du théâtre*, dir. de Marc Vuillermoz, 2014. [Disponible en: http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=287]

—, «El teatro a los letores», en *Comedias. Parte XV*, ed. de Prolope, coord. de Luis Sánchez Laílla, vol. 1, Madrid, Gredos, 2016, págs. 75-80.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Sobre la identidad de las partes de comedias», *Criticón*, 108, 2010, págs. 57-78.

VERGARA, Juan de, *Coloquio de Selvagia. Coloquio de los discordantes*: véase Cátedra, 2006.

VIRUÉS, Cristóbal de, *Obras trágicas y líricas*, Madrid, Alonso Martín, a costa de Esteban Bogía, 1609 (ejemplar consultado: Madrid, BNE, R/2403). [Disponible en: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000193843&page=1]

WILDER, Thornton, «New Aids Toward Dating the Early Plays of Lope de Vega», en *Varia variorum. Festgabe für Karl Reinhardt*, Münster / Köln, Böhlau Verlag, 1952: 194-200; trad. esp. en *Lope en 1604*, coord. de Xavier Tubau, Lérida, Prolope / Milenio, 2004, págs. 189-196.

JUAN DEL VALLE Y CAVIEDES EN LOS MÁRGENES DE LA *CIUDAD LETRADA*: ESTRATEGIAS «INTRATEXTUALES» DE AUTOLEGITIMACIÓN[1]

ANA ISABEL MARTÍN PUYA
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA
anaisabel.martinpuya@gmail.com

Recibido: 25/11/2016
Aceptado: 21/12/2016

RESUMEN: En la obra de Juan del Valle y Caviedes encontramos una serie de elementos recurrentes mediante los que el autor construye su imagen «pública» dentro de una estrategia con la que busca obtener el reconocimiento y notoriedad en su contexto (espacio-temporal) inmediato. El análisis de la estrategia autorial de Caviedes a partir de una serie de binomios, recogidos del pensamiento contrarreformista hegemónico en el XVII hispánico y adecuados a los intereses literarios y la propuesta autolegitimadora del autor, produce un novedoso enfoque que nos permite vislumbrar las peculiaridades inherentes a su obra y nos descubre las motivaciones de la aparente incoherencia o ambigüedad del corpus caviediano. Mediante estas oposiciones el poeta se distancia y se sitúa en contraposición a sus rivales académico-sociales; desde un punto periférico de la *ciudad letrada* limeña de finales del XVII, la autolegitimación de Caviedes se sustenta sobre el enaltecimiento de su ingenio poético sobre los aspectos

[1] Este artículo se encuadra dentro del Proyecto de I+D «Sujeto e institución literaria en la edad moderna» [FFI2014-54367-C2-1-R]. Las ideas en él vertidas comenzaron a gestarse durante una estancia de investigación en el Iberoamerika-Zentrum de la Universität Heidelberg, financiada mediante una beca Förderlinie III de dicho centro y disfrutada desde el 1 de octubre hasta el 31 de diciembre de 2015.

materiales, objetivo y territorio con que identifica a sus oponentes.

PALABRAS CLAVE: bajo barroco; Virreinato del Perú; poesía colonial; sujeto poético; estrategia autorial.

ABSTRACT: In the work of Juan del Valle y Caviedes it is possible to find several recurring elements through which the author builds his public image, as part of a strategy to obtain recognition and notoriety in his close environment (space and time-wise). Our analysis of Caviedes creative strategy is based on a series of binomials derived from the thinking of *Contrarreforma*, prevailing in the XVII century Spain, and in line with the author's literary interests and his self-legitimating proposal. This leads to an innovative approach that enables us to identify the peculiarities of his work and enlighten the motives of the apparent inconsistency or ambiguity of his production. Through these opposed concepts the poet moves away and stands against his academic/social rivals; proceeding from a peripheral viewpoint in the Peruvian *ciudad letrada* (intellectual city) of the late seventeenth century, Caviedes's self-legitimation is founded upon the elevation of his poetic genius above the material aspects of life, target and ground with which he identifies his opponents.

KEYWORDS: late baroque; viceroyalty of Peru; colonial poetry; poetic self; authorial strategy.

INTRODUCCIÓN[2]

Uno de los condicionantes para el estudio de la obra de Juan del Valle y Caviedes (Porcuna, Jaén, 1645 – Lima, 1698) es la exclusiva difusión manuscrita de prácticamente toda su poesía. La pervivencia manuscrita de los versos de Caviedes ha constituido un evidente hándicap; no solo por que esto haya supuesto (y siga suponiendo, pues no es una empresa concluida) la necesidad de establecer el corpus de su autoría y fijar los textos[3], sino también porque nos ha privado de documentos que habitualmente nos proporciona el impreso: los paratextos pueden ser origen de datos de cierta fiabilidad, incluir declaraciones expresas de los intereses y pretensiones del autor, o apuntar, en ocasiones, conexiones personales o literarias. En el caso del hispanoperuano, la inicial falta de datos respecto al autor fue suplida mediante una lectura «biografista» de su obra. De este modo, a la labor

[2] Citamos las composiciones de Valle y Caviedes, salvo que se indique lo contrario, por las ediciones de Cabanillas Cárdenas (Valle y Caviedes, *Guerras físicas, proezas medicales, hazañas de la ignorancia*) y Reedy (Valle y Caviedes, *Obra completa*); para distinguirlas, emplearemos CC y R, respectivamente, seguidos del número del poema asignado en esa edición (y, si fuere el caso, de los versos citados).

[3] Dificultad añadida para el estudio de la obra de Caviedes es, por tanto, la problemática de la delimitación del corpus. Por esta razón me he propuesto partir, en la medida de lo posible, de composiciones de autoría comúnmente aceptada, y apunto cuáles de los poemas citados han sido puestos en entredicho por la crítica. No obstante, las construcciones conceptuales que son objeto de este trabajo se descubren en mayor o menor medida en diversidad de poemas, por lo que, aunque alguno pudiera ser de dudosa atribución, no considero que por eso deban variar las conclusiones alcanzadas en relación con los recursos expresivos y los fundamentos conceptuales de la estrategia autorial estudiada.

de crítica filológica sobre los manuscritos[4] se añadía la búsqueda documental que contribuyera a desvelar, al menos parcialmente, la trayectoria biográfica del poeta. Estas circunstancias son, en buena medida, responsables de que, pese a los numerosos investigadores y excelentes trabajos dedicados a Caviedes, actualmente todavía quede mucho por conocer de su obra.

Juan del Valle y Caviedes ha sido considerado esencialmente un poeta satírico. Sánchez (1940) lo denominó «Villón criollo», habida cuenta de la mordacidad de sus versos, pero también en función de su leyenda biográfica; más frecuente ha sido, sin embargo, su asimilación con Quevedo (Carilla, 1949: 222-229; Echagüe, 1943; Bellini, 1966 y 1967; Lasarte, 2004; y tantos otros), y así se le ha tenido por «aventajado discípulo limeño del gran satirista español» (Arrom, 1961: 315). Basándose principalmente en la inclusión de peruanismos, en el costumbrismo y en la supuestamente temprana edad con que Caviedes llegó a América, no pocos críticos lo han considerado un poeta criollo o acriollado[5]. Unos han creído ver en su obra un ataque a la hegemonía domi-

[4] La descripción, localización y análisis de los manuscritos puede verse en Barrera (2013: 51-55) y Cabanillas Cárdenas (2013: Estudio preliminar: III. Estudio textual).

[5] Así, por ejemplo, se han referido a él como «español “acriollado” en el Perú» (Valbuena Briones, 1960: 242) o «andaluz “acriollado”» (Arrom, 1961: 312). Para Bellini (1993: 88), Caviedes es limeño «por los cuatro costados». Greer Johnson (1993: 87) se refiere a «the considerable extent of his Americanization».

nante, mientras que otros consideran que se alinea plenamente con el pensamiento establecido. Entre los primeros podemos contar a Higgins (1988: 607), para quien Caviedes «se destaca como un hombre de espíritu independiente cuya poesía desenmascara la corrupción que yace detrás de la espléndida fachada de la sociedad virreinal». Daniel Torres (1995: 32) sitúa a Caviedes, junto a Sigüenza y a Sor Juana, entre quienes critican «las instituciones que no permiten al criollo ni al mestizo participar políticamente en el medio cultural y político de la Nueva España o la Nueva Granada como espacios ya diferenciados de lo europeo».

Frente a estas opiniones, encontramos una postura intermedia en investigadores, que, como Costigan, consideran que el criollismo de Valle y Caviedes está traspasado por la ideología oficial. Para ella, Caviedes «divergiu muito da maioria dos letrados do Novo Mundo» y de los intelectuales criollos (Costigan, 1991: 78), pese a lo que lo circunscribe a este grupo social, insistiendo en que su poesía, «por estar permeada pela ideologia estamental conservadora» (156), no debe ser vista como revolucionaria. Lasarte se sitúa también en un punto intermedio al afirmar que la sátira de Caviedes (como la de Rosas de Oquendo) muestra «una ambivalencia entre el apego y la subversión hacia la ideología dominante» (Lasarte, 2006: 17).

Finalmente, no son pocos los estudiosos que alinean la obra de Caviedes dentro del pensamiento dominante. Ruth

Hill señala que «As a member of the dominant caste, Valle y Caviedes invented subjects who ostensibly represented inferior castes in Lima's society and appeared to embrace the ideology of the dominant caste» (Hill, 2007: 78)[6]. Lorente Medina (2009: 254) afirma que «ordena [sus sátiras] según una axiología típicamente barroca, en defensa del orden estamental (monárquico y nobiliario), y según un sistema expresivo —el de la agudeza— también característico del siglo XVIII»; a su entender, en los versos de Caviedes «tradición literaria y realidad se funden con su aristocratismo esencial» (253). Ignacio Arellano, por su parte, ha resaltado que la «irreverencia e indecorosidad» del corpus satírico de Caviedes «no responden [...] a la calidad criolla, sino a la calidad satírica y burlesca que obedece al concepto de la *turpitudo et deformitas*», por lo que su supuesto antihegemonismo sería fruto de la tradición satírica en que se inscribe (Arellano, 2008: 16); su criollismo sería «complejo», –así lo entiende también Ángel Estévez (2010: 496)–, puesto que en él «se integran series

[6] Hill aborda en este trabajo el tratamiento que Caviedes concede en el *Diente* a las castas y llega a la conclusión de que «Its emphasis on hegemony allow us to see caste poems as caste projects that connect representations of inferior castes to resources and power –to the position they occupy in the social hierarchy– from the perspective of the dominant caste of Spaniards» (2007: 83). A su entender, la visión defendida por Caviedes difiere del estatus y posibilidades reales de las castas *inferiores* (2007: 84). No obstante, como tratamos de mostrar en este trabajo, este es solo un aspecto del posicionamiento del autor frente al cuerpo de médicos y al cuerpo social, y precisa de ser visto dentro del contexto, si satírico, también festivo, de las prácticas de sociabilidad vinculadas a la poesía (o de la poesía como práctica de sociabilidad).

expresivas igualmente vigentes en el sistema general de la literatura española del Siglo de Oro» (Arellano, 2008: 23).

Como vemos, en la crítica florecen interpretaciones divergentes y encontradas acerca de Valle y Caviedes. La diversidad de opiniones responde a variadas motivaciones; las dos principales, a mi entender, son las diferentes posturas y perspectivas crítico-conceptuales, y, sobre todo, la carencia o escasez de trabajos que partan de un concienzudo análisis de los propios textos, donde creo que tendrá especial relevancia la procura de las conexiones intratextuales[7]. Si bien el contexto epocal y geográfico –los condicionantes históricos– es un elemento fundamental a tener en cuenta para la interpretación de la obra de Caviedes, no es menos cierto –y evidente– que cualquier conclusión debe partir de los textos, más, si cabe, en tanto que tienen un alto componente satírico e irónico que en numerosos pasajes se envuelve en un halo de aparente ambigüedad. Resulta inexcusable, por tanto, el estudio intratextual, que permitirá una mejor comprensión de los versos del hispanoperuano y de las construcciones conceptuales sobre las que sustenta su producción literaria. Así, en este trabajo pretendo abordar una serie de motivos recurrentes, rastreables a lo largo del corpus en una serie de composiciones, que dotan de cierta coherencia al conjunto y

[7] La necesidad de estudios de lo intratextual e intertextual en la producción de Caviedes ya fue señalada por Ballón Aguirre en 1998, sin que desde entonces se hayan producido grandes avances en este sentido.

a través de los cuales Valle y Caviedes despliega su estrategia autorial.

Pero, antes de adentrarme en esta tarea, plantearé ciertos presupuestos de partida que tendré en cuenta para el análisis.

VALLE Y CAVIEDES EN LA CIUDAD LETRADA

Cuestión relacionada con la variabilidad de las conclusiones es la ubicación del hispanoperuano como autor situado no en los márgenes, sino al margen de la *ciudad letrada* y contrario a la sociedad de su tiempo. Es lo que ocurre en el caso de Antonio Isea, que llega al extremo de incluir a Valle y Caviedes entre los autores en cuya obra se cifra el origen de «una suerte de grafofobia americana» que da pie al «tropo del letrado que se instala en *La ciudad letrada* de Rama», puesto que, a su entender, en el *Diente del Parnaso* «encontramos una discursividad satírica por excelencia en la cual se aprecia un ataque a la ciudad letrada y su[s] moradores (abogados, clérigos y médicos)» (Isea, 2004: 13). Situar a Caviedes fuera del contexto letrado supone dejar de lado las dinámicas inherentes al mismo, dentro de las cuales, precisamente, se explican la estrategia del autor y la mordacidad contra los contrincantes dentro del campo literario.

A finales del siglo XVII los cauces para la impresión en Lima son dificultosos (y costosos), la temática se restringe prácticamente a los asuntos administrativos y temas religio-

sos, y entre las publicaciones escasean los poemarios. Por este motivo, resulta de gran relevancia que tres de los poemas de Caviedes vieran las prensas en vida del autor. Se trata de las quintillas del Portugués y Bachán[8], el soneto encomiástico dirigido al doctor Francisco de Bermejo[9] y el *Romance al terremoto del 20 de octubre de 1687*. Dos de estas composiciones están relacionadas, además, con el espacio social de la poesía: la primera formó parte del certamen convocado para celebrar la entrada del virrey conde de la Monclova en la capital, y la segunda se incluyó entre los preliminares de una obra del médico, dentro del aparato paratextual, donde se daban cita los miembros de la institución literaria. El romance, por su parte, es el único poema que apareció de manera exenta, como un pliego poético dedicado a uno de los sucesos de mayor repercusión de la Lima de la segunda mitad del XVII, el terremoto del 20 de octubre de 1687, que «asoló» –como indica el título– la Ciudad de los Reyes; es una extensa composición (196 versos) que poetiza los hechos ocurridos y conmina al lector a cifrar sus (pre)ocupaciones en el *buen morir* y el amor de Dios (Martín Puya, 2016).

[8] «Quintillas en el certamen que se dio por la universidad a la entrada del conde de la Monclova. Fue un coloquio que dos pobres de las gradas tuvieron, celebrando la abundancia de mantenimientos que con su gobierno había, y llorando la esterilidad de los tiempos pasados» (R 88).

[9] Valle y Caviedes, 1694. Vargas Ugarte (Valle y Caviedes, *Obras*) y García-Abrines (1991) consideran que este poema no es obra de Caviedes, posibilidad que parece totalmente descartable.

Lo limitado del acceso a la imprenta bastaría, tal vez, para situar a Caviedes en posición nada desdeñable dentro de la sociedad limeña de su época. Asimismo, una vez superada la leyenda biográfica que acompañó durante largo tiempo al autor, ciertos datos desmienten su marginalidad[10]. Podemos afirmar también que buena parte de sus versos se corresponden con el carácter eminentemente lúdico y social[11] de la poesía del bajo barroco (Ruiz Pérez, 2012a), periodo en que la práctica poética oscila entre la consideración como un elemento de distinción y la cada vez más extendida profesionalización (Jiménez Belmonte, 2012; Ruiz Pérez, 2012b). No obstante, como se puede intuir fácilmente, las peculiares condiciones de la imprenta en Lima reducen las posibilidades de obtención de beneficio económico por medio de los versos al mínimo (dificultan sobremanera, cuando no lo hacen imposible, el desarrollo del perfil profesional del poeta), pero no del

[10] Cabría señalar, en este sentido, aspectos como su parentesco con el oidor Tomás Berjón de Caviedes y con el doctor Juan González de Santiago, también oidor, según recogen Lasarte (2006: 44; 2009: 228) y Barrera (2013: 16); su matrimonio con Beatriz Godoy Ponce de León, criolla; sus negocios dentro de la actividad minera, su participación en certámenes y academias (sugerida con notable fiabilidad por la publicación de las quintillas del certamen y por los moldes empleados en numerosas composiciones de su repertorio), o su desempeño como arbitrista. Costigan (1991: 79) y Chiachío (2015: 15) añaden el hecho de que su boda se celebrara en la catedral de Lima. Ver asimismo Calvo Villanueva (1993: 55 y 217).

[11] Como ha señalado Calvo Villanueva para el caso de Lima, «La poesía estaba considerada en gran parte como una actividad lúdica dentro de los círculos letrados, al alcance de cualquier individuo con una formación intelectual» (1993: 85).

capital simbólico (Bourdieu, 2000). Sea por la imposibilidad de publicar su obra poética[12], sea por una concepción y defensa de la poesía como elemento de distinción, lo cierto es que, en sus versos, Caviedes, «poeta de ocasión, especie de trovador, narrador de sucesos, probablemente miembro de algún cenáculo o grupo de poetas» (Cabanillas Cárdenas, 2009: 66), defenderá una elevada concepción de la práctica poética (aunque no por ello la exima de dar cabida a la ironía y la burla –también cuando la convierte en su objeto, en reflexiones metapoéticas, o cuando pinta al poeta–). Cabe, en este sentido, recordar que los integrantes de la *ciudad letrada* «procedieron a sacralizar [la escritura] dentro de la tendencia gramatológica constituyente de la cultura europea» (Rama, 1998: 37), y que el exclusivismo de la misma «fijó las bases de una reverencia por la escritura que concluyó sacralizándola» (43).

Así pues, si tenemos en cuenta los argumentos aducidos por Ignacio Arellano respecto a la larga tradición en la

[12] Aunque ciertos críticos consideran que los versos satíricos de Caviedes no accedieron a la imprenta porque fueron vistos como una amenaza («Official society certainly recognized the threat he represented and did indeed constrain publication of his works» [Seaver, 2013: 59]), conviene recordar que la sátira, según Cabanillas Cárdenas, «por su movilidad y espontaneidad, sólo tenía como fin secundario su publicación, pues se ubicaba en el impreso fuera de las coordenadas originales en las que había sido creada: la invectiva, la reprehensión concreta» (2009: 65-66). También Trinidad Barrera ha insistido en que «puede que la intención de publicar en vida no fuera prioritaria, según costumbre en la época» (2013: 21-22). Considero plausibles, en este sentido, motivaciones como las propias peculiaridades de la imprenta limeña de fines del XVII, la tipología discursiva o el carácter circunstancial de las composiciones de Caviedes.

que se inserta su obra satírica, las relaciones personales del autor con (al menos) algunos de los médicos que son objeto de sus pullas[13], su participación en ámbitos de sociabilidad literaria (en certámenes y posiblemente en academias [Cabanillas Cárdenas, 2009: 67, 2013: Estudio preliminar. I. Datos biográficos; Barrera, 2013: 25, 46]) y el carácter circunstancial de la mayor parte de su obra, resulta lógico asumir que no existe una relación unívoca entre el pensamiento y vida de Caviedes y toda expresión incluida en su discurso poético; es decir, que el poeta elabora su discurso literario (construcción ficcional) en base a –o en busca de– una estética, una concepción de la poesía y unos fines determinados.

Lo que nos interesa en especial en esta ocasión es la elaboración de su propia imagen «pública» a través de su obra poética, en pos, a mi entender, de una notoriedad, de un prestigio con efectos en su propio contexto social; su destinatario (lector/oidor) es inmediato, circunscrito a su espacio y a su tiempo. La presencia de lo contemporáneo y circunstancial, así como ciertos elementos formales y temáticos en sus versos, sugieren que participó de un ambiente académico y lo

[13] Cabanillas Cárdenas, por ejemplo, ha apuntado que «hay razones para pensar en la dimensión estrictamente literaria de estas sátiras, o parte de ellas, sin creer imposibles las amistades» (2015: I. Datos biográficos). Hipótesis similares derivan de la aparente relación personal que mantuvo con médicos como Bermejo o Yáñez (aunque no sean los únicos elementos que apuntan a esta conclusión, son fundamentales el soneto de Caviedes en el libro de Bermejo y la composición dedicada a la construcción de una capilla por Yáñez [CC 17]).

sitúan, precisamente, no como individuo ajeno y opuesto al ámbito letrado, sino como perteneciente al mismo, por más que podamos considerar que escribe desde un espacio y posición periféricos en tanto que el núcleo del campo literario vendrían a ocuparlo quienes, además de escribir (versos o prosa, oficial o literaria), gozaran de superior estatus y de puestos de prestigio dentro de la administración. Aunque a estos, en especial, se refería Rama cuando afirmaba que

> la función poética (o, al menos, versificadora) fue patrimonio común de todos los letrados, dado que el rasgo definitorio de todos ellos fue el ejercicio de la letra, dentro del cual cabía tanto una escritura de compra-venta como una oda religiosa o patriótica (Rama, 1998: 35),

la versificación y el componente de sociabilidad que lleva implícito en la época son elementos que conectan a Valle y Caviedes con la élite letrada y lo emplazan en un mismo espacio, escenario de rivalidades –cuando menos, poéticas–.

Me dispongo, por tanto, a abordar los textos de Caviedes desde la perspectiva ya señalada, en busca de elementos recurrentes que aportan una coherencia intratextual —extensible al menos a una parte del corpus—, cuya validez y funcionamiento son independientes de las polémicas interpretativas, no precisan que se deslinde si es odio o juego que encubre la amistad lo que subyace tras las creaciones del autor. Algunos son fácilmente rastreables con una atenta lectura de sus versos, que nos hablan de una clara estrategia

por parte del autor para definirse en oposición a miembros principales de su contexto espacio-temporal (la estrategia autorial, palpable en la materialidad de los versos, es la misma independientemente de que la balanza de lo satírico se incline más hacia la construcción literaria o hacia unas bases firmemente asentadas en la realidad y consciencia ideológica del poeta).

Esta es, pues, la hipótesis de partida: que Caviedes, miembro activo en las prácticas de sociabilidad de su época e integrante –en los márgenes, que no al margen– de la ciudad letrada (integrante marginal en tanto que no se halla entre los miembros más poderosos ni tiene un cargo de consideración)[14], situado socialmente en una escala inferior a la de sus rivales poéticos (a la de aquellos a los que satiriza en sus versos), construye su estrategia de autorrepresentación a partir de una serie de conceptos que podemos rastrear a lo largo de sus composiciones, y con la imagen creada se posiciona respecto al contexto letrado del momento.

[14] Así lo sugieren, insistimos, su participación en certámenes, la publicación de tres composiciones en un tiempo en que el acceso a la imprenta es muy limitado en Lima (una composición para un certamen, el *Romance al terremoto de Lima*, que, aunque se trate de un pliego, aparece exento, y un soneto incluido entre los paratextos del libro de Bermejo; aunque hoy pueda parecernos número escaso, en su tiempo difícilmente habría estado al alcance de un cualquiera), los modelos circunstanciales y académicos de muchos de sus poemas, o la inclusión de numerosos vejámenes en el corpus.

ESTRATEGIAS DE AUTORREPRESENTACIÓN EN JUAN DEL VALLE Y CAVIEDES: LA DICOTOMÍA COMO ARMA CONCEPTUAL

Juan del Valle y Caviedes, en una época en que la práctica lírica oscila entre la imitación y una creciente tendencia a la emulación, y en que la poesía se tiñe de juego y cobra protagonismo como elemento social (tanto en academias o tertulias como en certámenes, fiestas, exequias, etc.), se ciñe una máscara con la que construye su estrategia, su propia presentación (y autorrepresentación) en la sociedad de su tiempo, ante los literatos y ante el «público» lector/oidor de sus versos (en una obra en que encontramos numerosas alusiones al «yo» —personaje[s], no lo olvidemos—).

Un aspecto muy importante de la autorrepresentación del escritor será su imagen como poeta satírico y, en especial, en relación con los médicos (su *fama* en este sentido se despliega en el ámbito académico o en los reducidos círculos cortesanos, y se distribuye –¿controladamente?– a través de sus manuscritos). No obstante, la autodefinición de Caviedes como satírico antigalénico sobrepasa los límites del *Diente* y la encontramos también en otros poemas de circunstancia, también burlescos, como es el caso del poema dirigido al conde de la Monclova (R 71), donde pide a este que, si se va a meter al oficio de médico, le pague la patente (con el valor dilógico del término como 'pago dinerario al incorporarse a un oficio' y con el sentido de 'letras patentes' –«edicto público o

mandato del príncipe que se despacha, sellado con el sello principal, sobre alguna materia importante, para que conste su contenido», *Diccionario de Autoridades*, 1737–) componiendo unos versos contra el doctor Bermejo, «porque no he de ser yo siempre / el vengador de idiotismos» (151-152).

No obstante, pese a que es esta la faceta más conocida (y reconocida) del hispanoperuano, no debemos olvidar que no toda su escritura se encuadra dentro de la tradición satírica. Por el contrario, buena parte del corpus caviediano está constituida por poemas de tono circunspecto o «serios»; una muestra ejemplo claro es el *Romance al terremoto del 20 de octubre* (Valle y Caviedes, 1687-1688) –impreso, recordemos, y por tanto, divulgado públicamente–. En este se reconoce la más ortodoxa y hegemónica visión trascendente de la vida, puesto que, si bien el autor no se inmiscuye, salvo en el título, en la cuestión de la secuencialidad intrínseca pecado-terremoto –interpretación generalizada en la época–, encuentra en el horror generado por los terremotos motivo más que razonable para la conclusión moralizante de que la importancia de la vida radica en prepararse para la muerte y amar a Dios: «Dios, por quien es, nos perdone, / nos ampare y nos acuda, / y su temor y amor santo / en nuestras almas infunda» (Valle y Caviedes, *Romance en que se describe...*, 193-196). En este romance se alega, por tanto, que el temor a la muerte no está justificado, sino el temor a Dios y a morir en pecado, idea también expresada en el soneto «Por qué

razón nace la sabiduría del temor de Dios» (R 185)[15]. En estas y en otras composiciones se percibe una serie de presupuestos religiosos que apuntan a una visión trascendente del mundo y de la vida terrenal. En efecto, la moralidad inserta en algunos de los poemas que veremos a continuación no deja tampoco lugar a dudas del horizonte católico contrarreformista.

Pero el pensamiento religioso y su componente moral no limitan su ámbito de actuación a los poemas construidos a partir de esta temática, sino que subyacen en ciertos elementos conceptuales discernibles a lo largo del corpus —incluidas las composiciones satíricas—, por más que la finalidad primaria de los textos en que se integran pueda no ser moralizante. El maniqueísmo con que Caviedes articula las claves de su representación y estrategia autorial se desvela impregnado de ideología de la Contrarreforma. Caviedes aprovecha aspectos consustanciales a una tradición cultural y literaria, partiendo de la cual logra enlazar en sus versos pobreza, virtud, poesía e ingenio en aras de sus intereses de autorrepresentación.

[15] Huelga decir que el aspecto moralizante se aprecia con mayor evidencia en las composiciones religiosas. En términos no muy distintos a los empleados en el romance al terremoto se expresa Caviedes en sus «Consejos para los mandamientos de la ley de Dios» (R 169: 105-116): «Y para que a tus pasiones / sirva la razón de freno, / mira que no sabes cuándo, / aunque morirás de cierto. / Mira que en todas tus obras, / en todo lugar y tiempo, / te mira Dios y es tu juez; / teme su poder inmenso. / Amor y temor de Dios / sobre todo te encomiendo, / que son de la buena vida / los precisos fundamentos».

1. «Leer las letras» vs. «hacer las letras»

Dentro de su papel de poeta satírico, como es sabido, el corpus antigalénico del *Diente* está construido a partir de la identificación médico-verdugo, con el consiguiente intercambio del lenguaje de ambos oficios como metáfora base. El recurso de la animalización y la recreación en los defectos físicos de los personajes satirizados, eficaces medios expresivos para el efecto de la risa, se conjugan con el despliegue de vicios censurables (calidades personales y actos) que se vinculan a la práctica de la medicina. Los atributos físicos de los médicos[16], señal de su distinción, la verborrea aforística[17] y los malos latinismos[18] se relacionan con la apariencia[19], que

[16] «"Que no hay barbado entendido, / pues a ser ciencia la barba / fueran doctos los cabritos, / y una ballena pudiera / enseñar a Tito Livio, / cuando no tiene su barba / ni aun un pelo de juicio". / Otra le dice: "Este a mí / me engañó con lo engreído, / porque ignoré que los sabios / se desprecian a sí mismos". / Y es que un docto de estos se hace / con saber cuatro palillos, / ponerse grave y tener / un estante o dos de libros» (CC 8: 93-100).

[17] Las referencias a los aforismos y la ostentación verbal de los doctores (una de las claves de su éxito social sería el no dejarse entender por el vulgo, modo de ocultar su ignorancia y aparentar erudición) son continuas en el corpus antigalénico: «al buen don Lorenzo, el Indio, / tan natural doctor / que nació llorando aforismos» (CC 37: 138-140); «pues la medicina tuya / por ser idiota está en jerga» (CC 28: 59-60).

[18] Según apuntó Rama (1988: 44), los médicos de la época estaban «frecuentemente más entrenados en las artes literarias que en la anatomía o la fisiología humanas».

[19] «No ignore el ingenioso / de qué pica aqueste reo, / de médico, de poeta, / de galán, valiente y diestro, / y que todo aquesto en él / *es pintado*, si es supuesto, / que idiota tan presumido / no lo tendrá el universo» (CC 37: 221-224; la cursiva es mía).

engaña a los ignorantes[20], y encubren la codicia, la pretendida riqueza a costa de dar muerte a los enfermos, y la necedad[21]. La necedad engarza con la crítica al modo de obtención del grado, ya sea en tanto que ganado mediante la inversión monetaria (CC 23) o en tanto que fruto de un desempeño memorístico que no convierte en buenos doctores. Las sátiras del corpus antigalénico se sostienen sobre «oppositional dualities in which things and individuals are juxtaposed as the antitheses of what the canonical vision suggests, and he embeds them in a moralizing tone of good versus evil, right versus wrong and vice versus virtue» (Seaver, 2013: 61).

En oposición a la memoria, que no permite adelantamiento alguno[22], el poeta presenta el entendimiento, requisito

[20] «El vulgo sin experiencia / dice que es pozo de ciencia / porque es gordo y trae antojos» (CC 11: 44-46); «Quien en tus manos se pone / ha de estar ciego sin duda; / pues no ve que en tal idiota / más ceguedad se procura», «Mucho más que la primera / es ceguedad la segunda, / porque se viene a los ojos / que hace ciencia de la astucia» (CC 42: 53-56).

[21] Un par de referencias a la ignorancia de los doctores: «Pedro de Utrilla, el Cachorro, / dan en decir que se casa, / segunda vez porque está / casado con su ignorancia» (CC 44: 1-4); «baladrones de la ciencia, / pues fingen la que no logran, / valientes de la ignorancia / si es en ellos matadora» (CC 7: 69-72).

[22] «Un Yáñez tan memorión / cuanto inútil de talento, / y precia de entendimiento / el memorista entablón. / En nada halla solución / a Hipócrates y a Galeno, / a pausas habla relleno / de aforismos embaidores» (CC 46: 43-46).

para la buena praxis médica[23]. Si bien no son tantas las alusiones a la experiencia, es notable su aparición en el «Romance jocoserio» (CC 39), en el cual, en un pasaje que Cabanillas considera ambiguo, se contrapone, con un valor positivo, la dilatada experiencia que se exige al médico en Flandes «para curar / sin maestros los que empiezan» (349-350), con la situación actual en Lima, donde «hay medicinas abuelas / porque hay practicantes hijos, / nietos del que entonces era» (354-356). Esto podría suponer una doble alusión al carácter sucesorio y hereditario de la profesión (acusación de cierta endogamia y nepotismo, de irregularidades en el acceso al oficio) y a un «retraso» derivado de la aplicación de métodos anticuados, en función de una práctica desarrollada a partir de conocimientos adquiridos mediante la memoria, incapaz de producir adelantamiento por sí sola (ambos aspectos podrían estar relacionados si tenemos en cuenta una idea expuesta por Caviedes en otros poemas, la del hombre como hijo de sus obras, y no de su sangre [*infra*]).

Así pues, la memoria, ligada a los médicos y sus aforismos, adquiere un carácter de insuficiencia y se vincula con la necedad, y ambas limitan los avances del conocimiento. Caviedes le indica a Machuca, en un poema que considero de crucial importancia para el análisis del *Diente*, «la memoria

[23] El entendimiento es lo que distingue al hombre de los animales; la carencia de entendimiento habilita la sátira por medio de la animalización de los personajes, al tiempo que dicha animalización encarece el carácter irracional o la incapacidad intelectual de los personajes satirizados.

/ tienes por otra potencia» (CC 23: 71-72). Esa otra potencia es, obviamente, el entendimiento, este sí, capaz de adelantar las ciencias, de crear: «Si piensas que docto eres / por estudiar muchas letras, / te engañas, pues la memoria / tienes por otra potencia. / Ser docto es entendimiento / que él por sí tan solo opera, / sin que letras necesite / de otros, si él sabe hacerlas» (vv. 69-76). Nótese que un poeta que se proclama autodidacta (en la «Carta que escribió el autor a la monja de México» [R 255])[24] está criticando las posibilidades que ofrece la capacidad memorística de los que «estudian muchas letras», y está situando por encima de esta el entendimiento, asociado al ingenio[25] –ambos considerados en los versos de Caviedes como innatos–, capacidad que se prueba al escribir («hacer las letras»)[26]. La censura se vuelve más visual y efectiva mediante la animalización del médico, convertido en papagayo, y la burla referida al aforismo hace extensible la críti-

[24] Ver Lohmann Villena, 1944.

[25] El ingenio, concepto clave en el Barroco, es elemento de distinción del poeta, ya que es «entendido como la particularidad con que la naturaleza se manifiesta en cada uno de los individuos» y será considerado por Gracián «potencia del intelecto para captar lo más profundo de la realidad y expresar sus relaciones a través del concepto» (Ruiz Pérez, 2009: 68). En Caviedes vemos recogido el término en estrecha identificación con el entendimiento y como valor de un mérito singular, personal e innato, que pretende mostrar a través de sus versos y de que hace alarde para reclamar notoriedad.

[26] Esto, a la par que acentúa el descrédito de los doctores, evidencia la rivalidad tanto académica como social del poeta frente a los personajes objeto de censura en la búsqueda de prestigio.

ca a todos los médicos: «El papagayo responde / a una pregunta, y si fuera / la de un aforismo es cierto / dará enseñado respuesta, / con que podemos decir / que es médico por la cuenta / el papagayo, o que tú / eres loro de Avicena» (CC 23: 77-84)[27].

La oposición entre memoria y entendimiento, tal como Caviedes la plantea, bebe de una tradición literaria cuyo más claro exponente teórico es el *Examen de ingenios*, uno de los tratados más influyentes del periodo barroco, de Huarte de San Juan, para quien ambas potencias son:

> opuestas y contrarias; de tal manera, que el hombre que tiene gran memoria ha de ser falto de entendimiento, y el que tuviere mucho entendimiento no puede tener buena memoria, porque el celebro es imposible ser juntamente seco y húmido a predominio. (págs. 339-340)

La oposición es traída a colación por Caviedes para censurar el triunfo social de personajes incapaces de hacer *avanzar* las artes ni las ciencias, de quienes carecen de ingenio; esto es así porque «el oficio de la memoria» es «guardar las figuras de las cosas, sin tener ella propria invención» (Huarte de San Juan, *Examen*, pág. 336), de tal manera que posteriormente el entendimiento pueda recurrir a este registro

[27] La metáfora del papagayo había sido empleada por Gracián en el *Criticón* en alusión al médico y al letrado, puesta en boca del ermitaño que conduce a los protagonistas a los dominios de Hipocrinda: «No os matéis en estudiar, pero alabaos con arte; todo médico y letrado han de ser ostentación; mucho vale el pico, que hasta un papagayo, porque le tiene, halla cabida en los palacios y ocupa el mejor balcón» (pág. 205).

de imágenes cuando precise de ellas. La memoria, pese a ser una potencia fundamental, es una potencia pasiva que se pone al servicio de las otras dos, superiores a ella[28].

De manera similar se presenta la oposición entre estudiar y escribir, entre memoria y entendimiento, en el «Romance jocoserio» (CC 39), en un pasaje en el que la ignorancia del vulgo posibilita el engaño del médico, convertido en personaje respetable y fiable en función de su conocimiento –memorístico– de una doctrina inútil –en tanto que obsoleta–:

> La ignorancia de los hombres
> les hace conceder ciencia
> a cualquiera que la estudia,
> y no la alcanza cualquiera.
> Fácil les parece que es
> alcanzar con evidencia
> los secretos de la docta
> y sabia naturaleza.
> No alcanzan los relevantes
> primores los que profesan
> estudiar letras, sino
> aquellos que hacen las letras. (vv. 29-40)

Al aludir a la «profesión» del estudio se incide de nuevo en el carácter aparencial de los doctores y su presunción, manifestada a través del alardeo de esos conocimientos memorizados, de ostentar en público lo aprendido, aunque no

[28] «Hacer memoria de las cosas y acordarse dellas después de sabidas es obra imaginativa, como el escrebir y tornarlo a leer es obra del escribano, y no del papel. Y, así, la memoria queda por potencia pasiva y no activa, como lo liso y blanco del papel no es más que una comodidad para que otro pueda escrebir» (Huarte de San Juan, *Examen*, pág. 364).

sirva para nada –pero el verdadero «hombre de letras» no es aquel que retiene lo dicho o escrito por otros, sino el que alberga en sí mismo unas capacidades intelectuales innatas, ajenas al estudio y con las cuales es capaz de aportar nuevos horizontes y nuevas *letras*–:

> Hombres de letras entienden
> que son los que se desvelan
> en hacerlas de memoria,
> y es errada inteligencia.
> Porque letras significa
> entendimiento, agudeza
> de ingenio, y este las tiene
> aunque el ABC no sepa. (vv. 41-49)

En este poema, por tanto, se hace explícita la identificación de entendimiento y agudeza de ingenio, así como la consideración de su carácter innato, que hace innecesario, por consiguiente, el estudio para el ejercicio creativo de la pluma («hacer las letras»)[29]. Pero en el fragmento presentado se vislumbra, asimismo, la oposición entre la copia y apropiación de lo hecho por otro (algo que Caviedes censurará en relación con los versos en poemas ajenos al *Diente*) y lo au-

[29] Más adelante, en este poema, aparecen unidas medicina y poesía por su origen innato: «Sócrates dijo también / que era numen y no letras, / y que el médico nacía / como nacía el poeta» (vv. 169-172). Asimismo, tal consideración acerca de la agudeza de ingenio, asociada a la poesía, y con la que se identifica el propio Caviedes, origina, en la composición dedicada a la «Causa que se fulminó en el Parnaso contra el doctor don Melchor Vázquez», la siguiente burla: «Si tú el asunto me das, / no te quejes de mí, / que muero por hacer coplas / como tú por hacer muertos» (CC 37: 349-352).

ténticamente genuino, bajo la que es posible vislumbrar, a su vez, en su trasunto al ámbito poético, la sustitución del paradigma de la *imitatio*, que se identificaría con los doctores, por el de la *emulatio*, que linda con el concepto de la originalidad (la revalorización de lo nuevo como símbolo de modernidad, aunque dando todavía sus primeros pasos: «adelantamiento» dentro de la tradición).

El pasaje continúa con unas alusiones a Hipócrates y Galeno, quienes no aparecen bajo el halo del desprestigio, sino que cobran distinción respecto a los practicantes de la medicina contemporáneos al autor, distinción que se fundamenta en la divergencia de los contextos temporales de unos y otros, que requeriría a su vez de prácticas diferentes; de ahí que no sirvan ya los aforismos pasados aprendidos, memorizados, de los libros[30]. La transmisión memorística de la medicina hace de ella, por tanto, una «doctrina», y una doctrina obsoleta.

En correspondencia con las ideas planteadas por Huarte de San Juan, quienes adquieren un puesto elevado en la escala social en virtud de su memoria han precisado de

[30] «Hipócrates y Galeno / y el ingenioso Avicena / escribieron con acierto, / y observándoles se yerran. / Porque cuando estos autores / doctos florecieron eran / otros tiempos y otros hombres / de más robustez y fuerzas, / y, según filosofía, / no se puede en esta era / curar al modo de entonces / sin regular la flaqueza. / Los atletas se morían / de tener salud entera, / y en este achaque enfermarlos / convenía a su dolencia, / y si hay males que con otros / se curan, es evidencia / que el que a la letra observare / al aforismo no acierta» (CC 39: 49-72).

maestros y de continuado estudio de las obras de otros, mientras que el predominio del entendimiento y un grado sorprendente de ingenio –que Huarte dice hallarse en aquellos que no precisan de maestros y que son, por sí mismos, capaces de adelantar las ciencias y artes e introducir en ellas novedades– se identifica con el propio ingenio de Caviedes[31]. El poeta se interesa en resaltar el autodidactismo de su formación en correspondencia con esta elaboración conceptual. Caviedes formaría parte, por tanto, de los llamados *caprichosos*, que marcan su propio camino en lugar de seguir al rebaño:

> Ambas diferencias de ingenio son muy ordinarias entre los hombres de letras. Unos hay que son remontados y fuera de la común opinión; juzgan y tratan las cosas por diferente manera; son libres en dar su parecer; y no siguen a nadie. Otros hay recogidos, humildes y muy sosegados, desconfiados de sí y rendi-

[31] El ingenio de Caviedes se encuadraría en el tercer tipo de la clasificación de Huarte, grado en que «hace Naturaleza unos ingenios tan perfectos, que no han menester maestro que los enseñen ni les digan cómo han de filosofar; porque de una consideración que les apunta el doctor sacan ellos ciento, y sin decirles nada se les hinche la boca de ciencia y saber [...] Porque el orden y concierto que se ha de tener para que las ciencias reciban cada día aumento y mayor perfección es juntar la nueva invención de los que ahora vivimos con lo que los antiguos dejaron escrito en sus libros; porque, haciéndolo de esta manera, cada uno en su tiempo, vernían a crecer las artes, y los hombres que están por nacer gozarían de la invención y trabajo de los que primero vivieron. A los demás que carescen de invención no había de consentir la república que escribiesen libros, ni dejárselos imprimir; porque no hacen más de dar círculos en los dichos y sentencias de los autores graves, y tornarlos a repetir, y hurtando uno de aquí y tomando otro de allí, ya no hay quien no componga una obra» (Huarte de San Juan, *Examen*, págs. 343-344).

> dos al parecer de un autor grave a quien siguen, cuyos dichos y sentencias tienen por ciencia y demostración, y lo que discrepa de aquí juzgan por vanidad y mentira [...] conviene que haya en las letras humanas algunos ingenios caprichosos que descubran a los entendimientos oviles nuevos secretos de la naturaleza y les den contemplaciones, nunca oídas, en que ejercitarse. Porque de esta manera van creciendo las artes, y los hombres saben más cada día. (Huarte de San Juan, *Examen*, págs. 345-346)

La identificación de Caviedes con el polo positivo de la oposición y su superioridad respecto a los doctores queda patente en versos como los siguientes, referidos a la burlesca curación de su enfermedad mediante los remedios contrarios a los indicados por Llanos: «hice ciencia tu ignorancia / con discurso, porque el que / lleva siempre la contraria / de aquel que yerra en los suyos, / de un yerro un acierto labra» (CC 32: 104-108). De manera más clara aparece en el 38 (de CC), donde la incorporación en estilo directo de unos versos puestos en boca del «procurador Altúbez» (1) permite situar en labios de otro la autolegitimación del autor, a quien el procurador juzga de «discreto»:

> Yo, que supe esta maldad,
> saqué luego aquel cuaderno
> *Hazañas de la ignorancia*,
> y le dije: «¡Cata el verso!
> ¡Arredro vayas, doctor,
> de la Muerte mensajero!

La salud sea con él
y le libre de tus yerros!»
Y con tan santa oración
la salud se vino luego,
pues siempre ha sido colirio
a todo mal un discreto. (vv. 57-68)

Se va perfilando, de este modo, una oposición interesante entre quienes *leen las letras* y quienes *hacen las letras*, con que se posiciona el propio autor frente a los médicos, en su oficio y posiblemente respecto a la práctica poética de estos (modo de oponerse y exigir prestigio y notoriedad, reconocimiento de mérito frente a ellos, a los eruditos, grandes lectores, en el escenario de la *ciudad letrada*). Es dentro de este juego de rivalidades y distinción, dentro de su universo satírico, donde cobra todo su sentido el que el autor-personaje se autoproclame «juez pesquisidor de los errores médicos», «doctor de médicos» o «vengador de idiotismos»[32]. La alineación misma de Caviedes en el lado del ingenio y del entendimiento se da por el propio hecho de dirigir su sátira contra los médicos, puesto que coincide su opinión con la de los sabios:

[32] «Presentose esta petición ante el señor don Juan de Caviedes, juez pesquisidor de los errores médicos, en Lima a 9 de marzo del año de 1690, contra un médico que a sustos quiso matar al doctor don Martín de los Reyes» (CC 38), «Romance jocoserio» (CC 39), y «Habiendo escrito el excelentísimo señor conde de la Monclova un romance, los ingenios de Lima le alaban en muchos, y el poeta en este romance» (R 71), respectivamente.

> Y en fin, no hay hombre ingenioso
> que a esta profesión asienta.
> ¿Ellos aciertan, o todos
> cuantos la fama celebra
> por entendimientos grandes
> delirando los desprecian?
> Locos son cuantos los llaman
> más que los que tiran piedras,
> si unos tiran a matar
> y otros a morir se entregan. (CC 39: 435-444)

La misma asociación se produce en poemas ajenos al corpus antigalénico, como en el caso del elocuente soneto «Definición de lo que es ciencia» (R 202)[33]:

> Esta voz, «letras», dice entendimiento,
> no el tener muchos libros de memoria,
> que esta [es] locuaz, inútil vanagloria,
> afectada hermosura de talento.
> Papagayos de imprenta, hombres de cuento,
> atados a la letra y a la historia;
> pregoneros de otros, cuya gloria
> charlatanes usurpan en aumento.
> El discurso es principio de la ciencia,
> a quien muchos inhábiles injurian
> porque todos son voz de suficiencia;
> y así digo, por que estos se concluyan,
> que unos hacen las letras en esencia,
> y otros, simples como ellos, las estudian.

[33] Modifico ortografía y puntuación, sin que varíe el sentido, a partir de Reedy.

Construido sobre la base de una lúcida contraposición, el *hacer las letras* se desvela en evidente superioridad respecto a los *usurpadores* de sus logros, que adquieren, no obstante, todo el prestigio público en base a lo engañoso de aprovechar las enseñanzas y aportaciones novedosas de otros. Así, lo que hace a los charlatanes dignos de reconocimiento no es, en efecto, más que una incapacidad, una simpleza, que hace depender sus palabras –siempre copia, calco de lo ya dicho– de la letra escrita previamente; sus escritos y su voz se descubren limitados, al contrario de lo que ocurre con aquellos en que predomina el entendimiento, como Valle y Caviedes, que labran nuevos horizontes.

2. Economía e ingenio

Entre los atributos de los doctores –principales enemigos del personaje Caviedes– se cuenta la riqueza –generalmente como materialización y siempre como aspiración–, consecuencia directa de su codicia y alcanzada en función, primero, de sus introducciones y engaños (para acceder a un puesto o adquirir el oficio), y después, de su praxis –nefasta, perjudicial para la salud individual y social–, cuyo daño –así como la ganancia obtenida– es fruto a su vez de una ignorancia que se oculta tras los visos de presunción de sabiduría que los caracteriza. En consonancia con lo representado en relación con los doctores, la imagen manifiestamente negativa del estatuto económico elevado se reproducirá también en

las composiciones de mayor abstracción, no adscritas a un personaje ni oficio concreto, donde la crítica adquiere mayor nivel de generalización, al situar su objeto en comportamientos y tipos caracterizadores del vicio o la virtud. El dinero, que todo lo mueve y todo lo corrompe, queda claramente identificado con el mal. Tanto su pretensión, la ambición, como su efectiva posesión, están íntimamente ligados al vicio.

Pero la radical importancia del hilvanado de las dicotomías que apuntan hacia esta conceptualización estriba en la sutil asociación entre poesía (e ingenio) con pobreza. Si a los rivales de Caviedes, los doctores, se les atribuye una riqueza alcanzada en razón de su codicia y de su mala praxis[34], la poesía y el ingenio se van a identificar con la pobreza en la obra del porcunense, tanto en alusiones recuperadas con intención burlesca, aprovechando una de las atribuciones a la imagen tópica del poeta, como en el reacondicionamiento de esta a la elaboración del perfil autorial que el jienense despliega en sus versos. Así pues, si la pobreza del poeta es un tópico ya presente, por ejemplo, en Cervantes, quien lo aprovecha también en pos de su propia imagen literaria[35], o en el *Criticón*, en Caviedes tendrá un papel clave a partir de

[34] «Oven dijo se curaban / los médicos la pobreza / con los enfermos, por el / estipendio que les llevan» (CC 39: 365-368); «Digo que del mal del pobre, / que es un achaque del diablo, / con pulso y orina ajena / la pobreza se ha curado» (CC 27: 9-12).

[35] Esto hizo creer que la situación económica de Cervantes había sido peor de lo que realmente fue, circunstancia recientemente desmentida por García López (2015). Algo similar ocurrió con Caviedes, como sabemos.

su puesta en relación con otros motivos recurrentes que revierten en beneficio (como parte fundamental) de su estrategia autorial.

En el *Diente* se puede atisbar esta idea apenas en la siguiente comparación: «Más escaso que banquete / de poeta que convida» (CC 33: 33-34). Sin embargo, la distinción entre la necedad del poeta y la del médico en el «Prólogo a quien leyere este tratado» (CC 9: 109-112) supone, asimismo, la connotación de la gratuidad de la poesía, lo que equivale a afirmar, si no la pobreza, sí la imposibilidad de su práctica como medio de supervivencia o enriquecimiento, o, más bien, la voluntad de no emplearla para ese fin: «Y aunque en mis obras lo sea, / es mi necedad distinta / que la de un doctor, pues lleva / plata por sus boberías»; su poesía es, por tanto, un producto que se da de balde, con el que el autor no se hace rico.

En cuanto a los poemas ajenos al corpus antigalénico, la pobreza del poeta se deja ver en breves alusiones que ofrecen un toque de ironía a los versos. Tal encontramos, entre otros, en el «Vejamen al demonio y a todos cuantos le imitan en su mal obrar»[36] (R 93) –«Sólo para los poetas / no

[36] En el «mal obrar» de este poema aparece representada una amplia variedad de tipos, todos con sus propios demonios, entre los que encontramos a los burócratas, la *ciudad letrada* del poder, pero también toda clase de trabajadores artesanos, mujeres varias y estudiantes; burlescamente, los únicos que se salvan de la influencia del demonio son los poetas, que hasta en eso son pobres.

hay un diablo, porque aquéstos, / por no tener, aun no tienen / un diablo entre todos ellos» (vv. 97-100)–, en el «Pregón» (R 254) a los «amadores del Rímac» (v. 1) –el poeta es «amante pobre» (v. 117), por lo que se pide que le den «barato de amor» (v. 119)[37]– y en el 75 (de R): «Dice que de puro pobre / da en poeta, y con aquesto, / si no lo prueba realmente, / lo acredita con efecto» (vv. 5-8). Pero especialmente se deja notar dicha identificación en el romance dirigido al conde de la Monclova (R 71), en que la correspondencia se aprecia desde la apertura del poema –«Excelentísimo conde, / que para honor del pobrismo, / por justos juicios de Apolo, / honráis los flacos juïcios» (vv. 1-4)– y se hace palpable posteriormente en una pintura general y tópica del poeta, extremada en la figuración del autor, condenado por el numen de la poesía y el del amor[38], y por su condición de minero (Martín Puya, en prensa). En Caviedes esta construcción de la imagen popular del poeta en función de su pobreza se establecerá, más que como crítica o queja respecto a la escasa valoración y reconocimiento de la práctica del ingenio, como reivindicación de su legitimidad y del prestigio que merece, de su independencia respecto al mercado y su valor *contramaterialista* –la poesía tiene un valor intrínseco, sin precisar

[37] Según García Abrines (1994), esta composición no pertenece a Caviedes.

[38] El amor es el culmen de la *peregrinatio vitae* en Vives, de esa escala ascendente que eleva al hombre y lo acerca a Dios (ver Otis H. Green, 1969: 150, donde cita la *Fabula de homine* de Vives).

del premio ni insertarse en la vanidad del mundo comercial; aspira a lo más elevado, tanto desde un punto de vista intelectual como moral–.

Dos son las vías por las que la pobreza adquiere unas connotaciones positivas asumidas por el poeta en la obra de Valle y Caviedes. De un lado, como veremos, la pobreza se va a asociar con la virtud –frente al vicio, inherente a la riqueza–; de otro, el mundo se desvela como el lugar del triunfo de las apariencias, por lo que los premios terrenales no se corresponden con el mérito, sino que se revelan contrarios a este, de tal modo que la propia miseria del poeta es un aspecto que puede, incluso, legitimarlo. Estas ideas están asociadas a otros aspectos formulados por Caviedes a lo largo de sus versos, como el valor intrínseco de la práctica poética como algo elevado y ajeno al mercado.

a) Lo espiritual y la virtud vs. lo material y el vicio

Jesucristo es aducido en «Consuelo de poderosos y felices» (R 179) como ejemplo para el rechazo de lo material, y las riquezas son, de este modo, presentadas como causa para la condenación del alma: un rico, «noble y estimado» (v. 1), que agradece a Dios las prendas concedidas, «aunque sea en eterno condenado» (v. 8), toma la determinación de despreciar los «honores y riquezas, que no amasteis» (v. 10), para «ganar aun más que me negasteis» (v. 14). La pobreza desvela, así, una simbólica conexión con el interés espiritual

y apunta hacia el camino de la virtud. Similar ideación se pergeña en «Razón por qué los pobres son capaces y los ricos torpes» (R 207): según qué parte del hombre predomine en él, cuerpo o alma, sus intereses serán unos u otros; el rico mira al suelo en busca de su fortuna, mientras que el pobre «usa del talento, / que anda elevado en cosas superiores, / y el oro y plata no andan en el viento» (vv. 9-11), de tal manera que «discursos halla, coplas y aun amores» (v. 12). Dentro de esta maniqueísta construcción, el posicionamiento a uno u otro lado de la balanza depende del plano moral de cada individuo, lo que supone presentar éxito y miseria económicos no ya como consecuencia de unas circunstancias sociales o de la fortuna, sino como estatus consustancial a los intereses del sujeto, inherentes a una determinada conciencia y conscientemente adquiridos. Obviamente, el polo positivo es el pobre, que, de manera reveladora, se nutre de (¿o crea?: «halla») discursos, «coplas y aun amores» (v. 12) y «de esto enriquece el pobre entendimiento, / vestido y sustentado de primores» (vv. 13-14). Lo espiritual, lo consustancial al alma, se identifica de este modo con el entendimiento (y con las coplas y con los amores, inherentes al poeta en los versos de Caviedes –Martín Puya, en prensa–). Así pues, si bien no aparece en este poema plenamente identificada la pobreza con la virtud (o no de manera tan evidente como en otros), sí se establece la positiva alianza de espíritu, intelecto, poesía y amor,

y sí queda totalmente en entredicho la riqueza, dependiente del apego a lo material.

El mal (social y terrenal) de la riqueza surge con anterioridad a su propia obtención, está implícito en las aspiraciones, como queda reflejado en el soneto «Remedio para ser rico» (R 212)[39], donde se recogen los censurables comportamientos del pretendiente (cuya caracterización es opuesta a la del pobre coplero amante del poema anterior):

> Introducción tendrás y inteligencia
> de mentiroso, y préciate de honrado,
> liberal de palabra y desdichado
> sumamente con todos por esencia.
> Huye de la poesía y ve la ciencia,
> porque al hombre ruin estás elevado;
> no te fíes de hijo ni criado
> y, sobre todo, no tendrás conciencia.
> Mal letrado tendrás, que te aconseje,
> escribano falsario por amigo;
> que el ardid y la trampa así se teje,
> de las damas serás fiero enemigo;
> tu vestido más que se moteje,
> y muy rico serás con lo que digo[40].

La poesía se presenta aquí como contraria a las pretensiones de medro económico; desde luego, no es un medio para obtenerlo (*infra*). También el amor parece quedar descartado mediante la alusión a la enemistad con las damas.

[39] García Abrines (1994) elimina este poema de las composiciones de Caviedes.

[40] Mantengo la puntuación de Reedy.

Aparte de esto, el comportamiento del aspirante a rico debe basarse en la apariencia, la mentira, la disimulación, el engaño y la falta de conciencia, atributos extensibles a sus imprescindibles secuaces, el «mal letrado» y el «escribano falsario» (nótese que la adjetivación tiene un valor especificativo y, por tanto, delimita la equiparación a una parte de ambos conjuntos).

Frente a la concisión del soneto, la caracterización es más detallada en la serie recogida bajo el título «Remedio para ser lo que quisieres» (R 56), constituida por cinco extensos ovillejos (o endecasílabos pareados) en los que satiriza, respectivamente, «A los hipócritas» (santones y beatas que viven del cuento), «Caballeros chanflones»[41], «Doctos de chafalonía» (aspirantes a cátedras), «Médicos idiotas» y «Chauchillas» ('mujeres de vida airada', apunta Reedy [Valle y Caviedes, 1984: 495]). Estructurados de manera similar, en cada uno de los poemas se pinta al tipo correspondiente en función de su vestimenta y su lenguaje (primeras manifestaciones de apariencia), de las artimañas empleadas para causar una impresión contraria a su condición real y avanzar conforme a sus pretensiones; finalmente, se concluye con las «Salvedades», las excepciones de la norma común, con que se libra de esta caracterización a los virtuosos y merecedores

[41] «Estos que aprenden la nobleza / que no les concedió naturaleza» (vv. 187-188); «un villano aprendiz de condestable, / oficial de nobleza y practicante / de duque, de marqués y de almirante» (vv. 204-206).

de respeto. Solo en dos casos no se incorpora salvedad: en el de las «Chauchillas» y en el de los doctores –la autorrepresentación de Caviedes como censor de médicos requiere la inculpación satírica de todos ellos–.

Así, por ejemplo, el que quisiere hacerse pasar por docto pondrá «gran cuidado / en andar bien vestido y aliñado / de aquella facultad que representas, / que de esta suerte ostentas / lo que ignoras y nunca has aprendido, / que es ciencia para el vulgo el buen vestido» (vv. 3-8); conviene que sea gordo y sucio, porque «ven los más con ojos corporales, / y en mirando hombres gordos y bestiales / a la carnaza dan sabiduría, / aunque es ciencia de rastros, a fe mía» (vv. 11-14). Como vemos, el éxito de la empresa depende de la capacidad para engañar, para presentarse como lo que no se es, lo que requiere de la ignorancia del vulgo, convertido en receptor secundario de la crítica: como el vulgo confunde los términos y es incapaz de reconocer el mérito real, «Si sintieres en ti corto talento / harás de la memoria entendimiento / y darás un gatazo de entendido, / siendo un asno incapaz de ser oído» (vv. 23-26). Se inscribe aquí, de este modo, la ya mencionada oposición entre las dos potencias, vinculada la memoria a la apariencia, al engaño y a las aspiraciones censurables, mientras que el entendimiento goza de apreciación positiva. La verborrea vana –atributo esencial de los doctores en las sátiras de Caviedes– será un aspecto crucial para la necesaria ostentación que facilite el respeto y prestigio social,

al ser encubridora de la falsedad que esconde la memoria: «Sé locuaz sin saber lo que te dices, / que la locuacidad le da matices / al mayor disparate de sentencia, / que hay mucho oído y poca inteligencia» (vv. 27-30).

El dinero es el mal del mundo, causa del desorden social y promoción del vicio; genera codicia, que a su vez deriva en el encadenamiento de tretas para la obtención del beneficio, por lo que la mentira se viste de apariencia, se *engalana*, y quedan rotas las correspondencias entre la verdad y lo que se ve/cree. De este modo, no es de extrañar que el juez, para ser bueno, deba descreer de «quien del oro y favor más se valiere» (R 206: 9), puesto que «la verdad vestido alguno adquiere, / que es desnuda, y galana la mentira» (vv. 11-12).

Pero la identificación de riqueza y vicio no proviene únicamente de los intereses materiales, la ambición, la codicia y los engaños mediante los que se procura, sino que el poder y el dinero facilitan y promueven la satisfacción de las pasiones y los apetitos sensuales: enemiga de la vida, es «centro del vicio» (R 201: 2) y «muerte del hombre» (v. 3) porque «facilita la gula y la torpeza» (v. 4); además, posibilita –fatalmente– la contratación de los médicos, «que van a la ganancia / y originan la muerte a su dolencia» (vv. 7-8). Del otro lado, lógicamente, está el pobre, que vive «adietado» (v. 9), sin satisfacer sus instintos ni pasiones –que cuestan dinero–, y además, irónico beneficio, «Ni hay médicos que maten

por su aumento, / ni accidentes le dan por delicado» (vv. 12-13).

Ambos motivos están presentes en «Efectos del protomedicato de Francisco de Bermejo» (CC 40), del *Diente del Parnaso*, donde la riqueza vuelve a ser necesaria para la atención médica, que es castigo por los pecados: «viendo la divina ciencia / que la justicia, en el siglo, / se ejercitaba en los pobres, / y no en soberbios y ricos, / dispuso su Providencia / un disfrazado castigo / en malos médicos, como / el *Eclesiástico* dijo, / con quien ajusticia Dios, / cuando quiere y es servido, / con aquella pena que / les compete a sus delitos» (vv. 197-208). Y de nuevo se introduce el argumento de que el dinero es requisito para la satisfacción de los placeres sensuales: «Porque como aquestos [soberbios y ricos] pagan / con sus tesoros el vicio / del pecado, consiguiendo / con el oro su apetito, / permite que con él compren / a un médico introducido / por sabio, siendo un idiota, / y mueran como han vivido» (vv. 209-216). De este modo, la sátira central de la obra y del poema se desdobla y afecta por igual en este pasaje al rico y al doctor –también soberbio, y enriquecido a costa de sus «víctimas»–. Los pobres, sin embargo, se ven libres de él, como afirma el personaje –con correlato real– del doctor Francisco de Bermejo: «Lo que no sucede al pobre / que, por serlo, este peligro / de nuestra supuesta ciencia / trae escusado consigo. / ¿Cuántos pensáis que estarán / solo

por no haber tenido / dos pesos para pagarme / en aquesta ciudad vivos? / Pues muchos son» (vv. 217-225).

La cita de las Sagradas Escrituras adquiere gran relevancia en la conceptualización satírica de los médicos; tanto que se incorpora a los preliminares burlescos del corpus como aprobación («El *Eclesiástico* dice: "Dejará caer Dios al pecador en manos del mal médico"» [CC 2.2]), se alude a ella en el pasaje mencionado y se parafrasea en el «Poema jocoserio a saltos» (CC 39): «El *Eclesiástico* dice / que caerá el hombre que peca / en manos de mal doctor, / como si buenos hubiera» (vv. 157-160). Mediante estas referencias, la ubicación de los doctores en el paradigma de poder simbólico y económico y el papel destacado que en la autorrepresentación de Caviedes ejerce la inquina contra los médicos contribuyen a la conceptualización del binomio bipolar riqueza-vicio/pobreza-virtud.

Por tanto, los ricos aparecen en los versos de Caviedes entregados a los vicios y la inmoralidad: unos pecados los elevarán a posiciones de prestigio y poder (la ambición, la soberbia, el engaño, la hipocresía...), mientras que otros serán propiciados y satisfechos por la ganancia económica. La concepción del mundo y la sociedad como apariencia conduce a la consideración de la riqueza como producto del pecado y causa, en tanto que lo posibilita, del vicio. La pobreza, al contrario, se asociará con la virtud, en tanto que se la identifica con las miras hacia lo superior, hacia lo espiritual –que a

su vez, como hemos visto, se enlaza o confunde con lo intelectual–, pero también porque la carencia monetaria impide o dificulta el disfrute, la compra, de los placeres terrenales.

b) Ingenio vs. Fortuna (poesía vs. prestigio): legitimación de la poesía y nobleza de entendimiento

La otra cara y causa de la imagen del poeta como pobre es la falta de reconocimiento del mérito en un mundo y sociedad donde ser ignorado o carecer de fama puede llegar a ser prueba de verdadera valía. Si, como el poeta escribe en el romance que toma como motivo la composición del conde de la Monclova (R 71), «anda en esta tierra / lo racional muy perdido, / muy ajado lo discreto, / y lo ingenioso, malquisto» (vv. 121-124), es lógico que reconocimiento y mérito no hallen correspondencia, lo que permite incorporar el desprestigio a los motivos de honra, como ocurre en el caso del maestro Báez: «Sus méritos no premiados / son sus aplausos mayores, / porque el ingenio y la dicha / siempre anduvieron discordes» (R 258: 133-136). Por el contrario, en la ficción poemática el reconocimiento y el prestigio social se consideran indicio de necedad. Lo vemos en el *Diente*, cuando se congratula de este modo a un abogado que se hace médico: «Tú acertaste en la elección, / porque en el mundo en que estamos / el que más acierta en él / es aquel que vive errado» (CC 36: 45-48), y en el aprovechamiento de esta idea para el chiste a costa de Pedro de Utrilla: «que aunque su ignorante

fama / dice que no vale un higo, / sé que vale muchas pasas» (CC 44: 30-32). La disfunción entre fama y mérito queda reflejada también en «A uno que preciaba mucho de poeta por haberlo sido su madre» (R 87): «Este priva con los tontos, / y, como en el mundo hay tantos, / tiene séquito di[s]forme / de necio, bárbaro aplauso. / Él es hombre de oropel / que, con ingenio de talco, / lo que es rebuzno en su voz / concepto es para los asnos» (vv. 49-56). En efecto, la subversión moral del «mundo al revés» adquiere reflejo en la disfunción entre mérito y premio, propiciada por la prevalencia de lo aparencial sobre el entendimiento y el triunfo de la ignorancia, como se manifiesta también en el soneto «Al doctor Bermejo por haberlo hecho rector» (R 90) al interpelarse a la ciudad de Lima del siguiente modo: «Lima, ¿de qué te alabas, qué blasones / son los tuyos, si a un necio introducido / pones a presidir doctos varones? / ¿Si está el mérito y ciencia en el vestido, / un almacén rector por qué no pones, / que es más galán, más sabio y más lucido?» (vv. 9-14)[42].

El ingenio y la poesía son incompatibles, por tanto, con la ganancia económica y el medro social; estos no pueden ser su objetivo, sino que, precisamente, su práctica actúa

[42] El juego satírico de estos versos consiste en la deslegitimación de Bermejo para ocupar el cargo mediante la comparación del mismo con algo dotado exclusivamente de un valor exornativo; la puntuación de Reedy en el verso 13 («un almacén, Rector, por qué no pones?»), sin embargo, presenta la segunda interrogación como si estuviera dirigida a Bermejo para aconsejar a este que monte un almacén, lo que provoca un desajuste semántico, ya que el almacén es «más galán, más sabio y más lucido» que Bermejo, y no que el puesto de rector.

en detrimento de la fortuna y los bienes materiales; de ahí, su inutilidad: «La poesía, si es mala, / es irrisión; si ingeniosa, / es desgraciada; conque / a ser viene inútil cosa» (R 85: 21-24); de ahí que sea incompatible con la loca fortuna: «La fortuna no se halla / con ingenio, porque es loca / y tan sólo favorece / obras y palabras toscas» (vv. 25-28). Por este motivo, «Sólo esta prenda [la poesía] ser puede / premio justo de ella propia, / y por eso no le tiene / para hacer mayor su gloria» (vv. 29-32). He aquí una legitimación de la actividad poética como práctica y producto del ingenio, mérito desligado de la obtención monetaria –también de modo explícito en este poema–, puesto que la sátira se dirige «A un poeta disparado[43] que andaba recitando sus versos, que dedicaba a quien se lo pagaba». Casi podemos considerar el pasaje un alegato en favor de la pervivencia oral y manuscrita de los versos, o quizás, más bien, contra el comercio de la poesía. La venta de los versos («de carambola» [v. 18]) a «ricos tontos [...] con simples dedicatorias» (vv. 19-20) constituye por sí misma la prueba de que no se trata de un poeta ingenioso; si así fuera, «no obraras de aquesa forma, / que los versos dedicados / más es ultraje que honra» (vv. 22-24). La defensa de la poesía como elemento de distinción se prolonga en la mención del carácter innato del numen, que se introduce a través de la oposición del verdadero poeta frente a los necios aspirantes:

[43] Según Cabanillas Cárdenas (2015) debe leerse «disparatado».

«No son los poetas locos / como el vulgo lo pregona, / los que quieren serlo sí, / como tú, que tal no logras. / Muchos hacen versos, pero / hay muy pocos que los oigan, / porque de hacer a entender / es la distancia muy corta» (vv. 21-44)[44]. Tanto la lectura como la escritura de poemas quedan selectamente restringidas al ámbito de una élite intelectual, de una corte de entendidos.

Caviedes parece cercano a una concepción de la poesía reservada para altos ingenios y alejada de los valores del mercado. Apunta a una revisión del concepto del *ocio* (útil) cortesano como medio complementario de prestigio[45], que no necesita ahora ni depende de una supuesta nobleza de sangre o de una pertenencia a los estratos sociales superiores, sino una elevación del entendimiento y del ingenio («La sangre se hereda, pero / la vena es un soberano / don que el cielo comunica, / que nadie llega a heredarlo» [R 87: 9-12]).

Así pues, con este valor se configura la afirmación de una nueva nobleza, la del entendimiento, superior a la noble-

[44] De este modo, en los versos de Caviedes se sugiere continuadamente la identificación de la poesía (de la «verdadera», de la que practica el autor, en oposición a la de esos malos poetas que son plaga y que aspiran a la ganancia material con la creación, o incluso el robo, de las coplas) con el entendimiento y con el ingenio, así como con el desinterés por los bienes materiales y el descrédito y no reconocimiento del mérito, por su vinculación con lo espiritual, frente a los intereses por lo terrenal y caduco y las apariencias.

[45] La relevancia que adquiere el ocio (útil) en el bajo barroco es tal que viene a asomarse a los títulos de los poemarios (ver Martín Puya y Ruiz Pérez, 2015).

za de sangre. Esta idea aparece expresada de manera explícita en «A la muerte del maestro Báez»: «Porque en los hombres los más / entendidos son mejores, / y a quien tal nobleza falta / es plebe aunque otra le sobre. / Nobleza es entendimiento, / no sangre que se corrompe, / y el tenerla buena sólo / es hidalguía de humores» (R 258: 105-112).

Podemos decir, por tanto, que la doble asociación de pobreza e ingenio con poesía se construye en dos direcciones: por una parte, es resultado del desinterés por lo material que tienen los entendimientos elevados, cuyas miras se decantan hacia lo intelectual y del lado del alma, hacia lo superior («y el oro y plata no andan en el viento» [R 207: 11]), frente a quienes tienen por objeto las ganancias materiales («mirando al suelo»)[46]; por otra, si en el mundo no hay reconocimiento del mérito verdadero, los premios son para los ignorantes y viciosos (ambiciosos, soberbios, introducidos,

[46] Tales tópicos los encontramos con cierta recurrencia en obras del XVII en la Península. Así ocurre, por ejemplo, en el *Criticón*, en cuya segunda parte se contraponen las dotes que concede la Naturaleza a la ventura y los logros dependientes de la Fortuna. Dos son los principales motivos que se aducen en la «Crisi Sexta» para tal situación: de un lado, los sabios y los buenos están más preocupados por la virtud que por el reconocimiento y los beneficios materiales; como todo no se puede tener, escogen el camino de la bondad o el conocimiento, lo relacionado con el alcance espiritual; de otro lado, el éxito material y la fama dependen de la opinión del vulgo y de los ignorantes, mientras que sabios y buenos poetas habrán de aspirar al reconocimiento por parte de los entendidos, contrario al de aquellos.

hipócritas), mientras que los ingenios superiores se ven abocados al ostracismo.

Cabe recordar, en este punto, que el entendimiento ya había sido vinculado a la pobreza en el *Examen de ingenios*:

> la tristeza y la aflicción gasta y consume, no solamente la humidad del celebro, pero los huesos deseca; con la cual calidad se hace el entendimiento más agudo y perspicaz. De lo cual se puede hacer evidente demostración, considerando muchos hombres que, puestos en pobreza y aflicción, vinieron a decir y escribir sentencias dignas de admiración, y venidos después a próspera fortuna, a buen comer y beber, no acertaron a hablar, porque la vida regalada, el contento, el buen suceso, y hacerse todas las cosas a su voluntad, relaja y humedece el celebro. (Huarte de San Juan, págs. 332-333)

Por el contrario,

> subiendo el hombre sabio y virtuoso a alguna gran dignidad (siendo antes pobre y humilde) muda luego las costumbres y la manera de razonar. Y es por haber adquirido nuevo temperamento, húmido y vaporoso, con el cual se le borran las figuras que de antes tenía en la memoria, y le entorpece el entendimiento (pág. 333)

Si el ingenio está relacionado, a partir de la teoría de los humores, con la pobreza, la ganancia económica resultaría perjudicial. Las menciones vinculadas a esta cuestión en la obra de Caviedes están enfocadas principalmente al pres-

tigio de la actividad creadora, que aparece vinculado con una concepción «conservadora» de la lírica; el poeta se presenta en cercanía a la concepción aristocrática de la práctica poética como elemento de distinción, de nobleza, en este caso intelectual (con la consiguiente reticencia a la «publicación» y entrega al juicio del vulgo), frente a la corriente de la paulatina profesionalización, en que la impresión es elemento ineludible (consustancial a la generalización del impreso poético). En el contexto de la Lima de finales del XVII, en que el acceso a la imprenta es costoso y difícil, la «ventaja» (casi exclusiva) de ser poeta es la notoriedad en un acotado espacio geográfico y temporal, en la propia corte, lo que puede marcar el camino para incorporar esta reivindicación y defensa a la propia estrategia autorial. De ahí, y en relación con esto, que sea recurrente la oposición memoria/entendimiento y la distinción entre *leer las letras* y *hacer las letras*[47].

[47] En el Renacimiento, la transparencia del alma bella en la poesía presuponía la necesidad de que el poeta perteneciera a los estamentos superiores. Las vías abiertas posteriormente, tanto a través de la «teoría del ingenio ligada a los humores naturales» (sin dependencia directa del linaje) como del auge de la preceptiva poética (cuya base era el estudio), legitiman la incorporación a la práctica de la escritura de «figuras al margen de su origen y genealogía» (Ruiz Pérez, 2009: 118-119). La opción que Caviedes defiende, y la que legitima su labor, es la primera, la que sitúa al ingenio, como producto del entendimiento (potencia superior y dominante de las otras dos, memoria e imaginación), por encima precisamente de la memoria y el estudio.

CONCLUSIONES

En la poesía de Caviedes encontramos una concepción del mundo (y del siglo), de la sociedad y del hombre propia del XVII hispánico, encauzada a través de motivos transmitidos por vía literaria en una tradición vigente y de gran fortuna en la centuria barroca, que el autor hispanoamericano recoge y adapta al contexto del Perú y a su propia construcción de una estrategia retórica, poética y autoficcional con la que proyecta su figura «pública», herramienta para su presencia en sociedad y camino hacia la notoriedad y el prestigio en el entorno socioliterario de su época.

La configuración de *Guerras físicas* como conjunto unitario, cuerpo de libro, aparte de permitir al autor diversos juegos conceptuales y alegóricos, da pie para incorporar un sentido utilitario a poemas lúdico-festivos y burlescos; bajo la excusa del desvelamiento de los males causados por médicos y medicinas, junto con la propuesta de la risa como récipe, composiciones que procuran el efecto de la risa y se detienen en lo jocoso (como los dedicados a los casamientos de los doctores, etc.) se presentan bajo el velo aleccionador de lo moral. La poesía de Caviedes trata de responder, aun en composiciones en que su funcionalidad y estilo son principalmente lúdicos y burlescos, al par *utile/dulce*, por lo que el *Diente* se construye a modo de consejo a los ignorantes, de tal modo que se presume que a través de sus versos se desvelan y combaten los efectos nocivos de medicina y doctores.

De este modo, el autor atiende a unas pautas marcadas y prestigiadas por la tradición como parte de una estrategia autorial que acrecienta su propia figura con la incorporación de una serie de binomios que interactúan en los poemas y dialogan con las composiciones ajenas al corpus antigaléni-co. Apariencia y desengaño barrocos se incorporan a los ver-sos del hispanoperuano por medio de múltiples recursos bajo los que subyace el desvelamiento de la falsedad y el mérito sustentados sobre la memoria, dentro de una jerarquía socio-económica encauzada en el mundo de lo material; frente a esto, lo elevado se identifica con lo intelectual e ingenioso y la poesía se revela, en este campo de superioridad, como méri-to y premio que no halla correspondencia por la vía del reco-nocimiento.

En paralelo a esta concepción se desarrolla, princi-palmente en versos ajenos al corpus del *Diente* (no obstante subyazca y sea aludida en este), la oposición entre riqueza y pobreza, asociadas (tanto por su diversidad de pretensiones como por consecuencias del estatus económico) respectiva-mente con vicio y virtud. Mediante un sutil hilo anuda Cavie-des el entendimiento con un interés superior por lo no mate-rial, con la pobreza (derivada también de la falta de reconocimiento en el mundo sublunar –corrompido por lo ma-terial– y enlazada con la imagen tópica del poeta como pobre) y con la virtud (fruto, a su vez, de esta búsqueda de lo espiri-tual y de las trabas que pone la pobreza al pecado). Filosofía

moral y teoría de los humores dan el cauce para la legitimación de la práctica poética y la búsqueda de un prestigio y notoriedad alejados de lo económico; la pobreza, aducida como causa y consecuencia del ingenio, se presenta como prueba de que las preocupaciones del poeta se cifran en el ámbito de lo intelectual, y se ve reforzada por el descrédito propio de los buenos poetas en un mundo que premia la apariencia; tanto lo uno como lo otro favorecen, a su vez, la virtud del ingenioso poeta, ya sea en función del desinterés por las ganancias materiales y la atención a cuestiones superiores, ya sea como producto de la tópica mirada de la riqueza como fuente del vicio.

Profundizar en la conexión de estos elementos a lo largo de la obra poética de Valle y Caviedes nos permite superar las contradicciones que Lasarte encuentra entre sus «múltiples posiciones críticas» (Lasarte, 2009: 228); según hemos visto, bajo el aparente choque de perspectivas subyace una cierta cohesión, que sustenta a su vez el peso de la imagen autorial pretendida por el hispanoperuano. Es desde su posición marginal en la *ciudad letrada* desde donde escribe y elabora su estrategia de auto-representación como medio de distinción (y oposición) frente a los miembros principales del núcleo letrado; si la pertenencia y el prestigio de aquellos vienen legitimados por sus grados universitarios y por su papel en las instancias gubernamentales, la única arma de Valle y Caviedes para hacerse un hueco entre los le-

trados y alcanzar notoriedad es su pluma[48], y el medio que encuentra es la elaboración de una estrategia personal que despliega en sus versos, a través de la cual dignifica la práctica poética y su propia figura al identificar al grupo rival con lo material, la riqueza, el vicio y la memoria (potencia que carga de connotaciones negativas), y al situarse él mismo en el polo opuesto, el desinterés económico y la atención a lo espiritual, la pobreza, la virtud y el entendimiento (anudados finamente a lo largo de su obra). Entre estos elementos, la humildad aparece como atributo de los sabios, frente a la soberbia de los necios; el reconocimiento social es obtenido mediante las introducciones y el aprovechamiento de las apariencias, mientras que el mérito verdadero cae en el ostracismo y deriva en la pobreza.

Inmerso en las prácticas de sociabilidad en que se desenvuelve la poesía en su tiempo y ligado a las especiales circunstancias del contexto limeño, las aspiraciones de Caviedes apuntan más hacia la búsqueda de notoriedad en las coordenadas espacio-temporales inmediatas que a la perduración de su obra y su fama. Es en este contexto donde cobran especial relevancia los nombres de personajes y la mención de acontecimientos contemporáneos: los destinata-

[48] Roy-Alvarado ha afirmado recientemente que «Valle y Caviedes fue consciente de no contar como estrategia con su status social o con una posición dentro de la élite cultural de la colonia» (2012: 118); aunque no debió de ser mala su ubicación social de partida, es probable que su práctica poética sí le granjeara cierta notoriedad dentro del círculo letrado.

rios de sus versos son coétaneos del autor y comparten con él un horizonte cultural. La transmisión manuscrita de sus versos, deseada u obligatoria, causa o consecuencia, se corresponde con la circunscripción próxima de su ámbito de actuación y con sus destinatarios (solo uno de sus romances impresos, el pliego dedicado al terremoto, aspira a su conservación; se dirige en él «a las edades futuras»[49]), que no son otros que los miembros de la *ciudad letrada* de la Lima de fines del XVII, a la que el propio autor pertenece y dentro de la cual se bate por el prestigio.

OBRAS CITADAS

ARELLANO, Ignacio, «El ingenio conceptista y el criollismo costumbrista de Juan del Valle y Caviedes», en *Herencia cultural de España en América. Siglos XVII y XVIII*, ed. de Trinidad Barrera, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008, págs. 9-30.

ARROM, Juan José, «Esquema generacional de las letras hispanoamericanas (Ensayo de un método. Continuación). La generación de 1654», *Thesaurus*, 16.2, 1961, págs. 311-343.

[49] El carácter mismo de los otros dos poemas publicados, la composición del certamen y el elogio paratextual a Bermejo, aunque impresos, parece augurarles una existencia más efímera o, al menos, una relevancia escasa.

BALLÓN AGUIRRE, Enrique, «Los corresponsales peruanos de Sor Juana», *Lexis*, 21.2, 1997, págs. 273-325.

BALLÓN AGUIRRE, Enrique, «Censuras coloniales peruanas: la obra atribuida a Juan del Valle y Caviedes», *Calíope*, 4.1-2, 1998, págs. 107-124.

BALLÓN AGUIRRE, Enrique, «Cuenta y razón: los textos atribuidos a Juan del Valle y Caviedes (un siglo de ediciones)», *Lexis*, 23.2, 1999, págs. 359-399.

BARRERA, Trinidad, «Introducción», en Juan del Valle y Caviedes, *Guerras físicas*, Madrid, Cátedra, 2013, págs. 13-61.

BELLINI, Giuseppe, *Quevedo in America*, Milán, La Goliardica, 1966.

BELLINI, Giuseppe, «Quevedo in America: Juan del Valle y Caviedes», *Studi di Letteratura Ispano-americana*, 1, 1967, págs. 129-145.

BELLINI, Giuseppe, «Spagna-Ispanoamerica: una storia, una letteratura», *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 18-20, 1993, págs. 81-92.

BOURDIEU, Pierre [1986], *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa, 2000.

CABANILLAS CÁRDENAS, Carlos, «De nuevo sobre el corpus de poemas antigalénicos de Juan del Valle y Caviedes», en *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*, ed. de Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina, Madrid, Iberoamericana, 2009, págs. 59-75.

CALVO VILLANUEVA, Paloma, *El universo satírico de Juan del Valle y Caviedes (Tesis doctoral),* Michigan, UMI Dissertations Publishing, 1993.

CARILLA, Emilio, *Quevedo (entre dos centenarios)*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1949.

CHIACHÍO, Amparo, *Poesía, amor y sátira en Juan del Valle y Caviedes*, Granada, A. Chiachío, D.L., 2015.

COSTIGAN, Lúcia Helena, *A sátira e o intelectual criollo na Colônia: Gregório de Matos e Juan del Valle y Caviedes*, Lima, Latinoamericana, 1991.

ECHAGÜE, Juan Pablo, «Un Quevedo limeño del siglo XVII: Caviedes, el enemigo de los médicos», en *Figuras de América*, Buenos Aires, 1943, págs. 21-32.

ESTÉVEZ, Ángel, «La conformación del canon en la poesía hispanoamericana del siglo XVII», en *El canon poético en el siglo XVII*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Grupo PASO / Universidad de Sevilla, 2010, págs. 475-497.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge, *Cervantes. La figura en el tapiz*, Barcelona, Pasado y Presente, 2015.

GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón. Segunda parte. Juiciosa cortesana filosofía en el otoño de la varonil edad*, Amberes, Jerónimo y Juan Bautista Verdusen, 1669.

GREEN, Otis H., *España y la tradición occidental*, vol. II, Madrid, Gredos, 1969.

GREER JOHNSON, Julie, *Satire in Colonial Spanish America. Turning the New World Upside Down*, Austin, University of Texas Press, 1993.

HIGGINS, James (1988), «Orígenes coloniales de la poesía peruana», *Revista de Indias*, 48.182-183, 1988, págs. 593-612.

HILL, Ruth, «Critical Race Theory and the Pre-History of Race in Latin America: Some Reflections on Caste and Hegemony in Valle y Caviedes», *Afro-Hispanic Review*, 26:2, 2007, págs. 77-85.

HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989.

ISEA, Antonio, «El tronco, la rama y sus retoños: ansiedades de la influencia en la ciudad letrada», *Voz y escritura*, 14, 2004, págs. 11-18.

JIMÉNEZ BELMONTE, Javier, «*Amateurs* preclaros en la España postbarroca», *Calíope*, 18:1, 2012, págs. 78-101.

LASARTE, Pedro, «Juan del Valle y Caviedes y la sombra de Quevedo», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001*, ed. de Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso, vol. 4, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, págs. 323-329.

LASARTE, Pedro, *Lima satirizada (1598-1698). Mateo Rosas de Oquendo y Juan del Valle y Caviedes*, Lima, Universidad Católica del Perú, 2006.

LASARTE, Pedro, «El retrato satírico burlesco en la poesía de Juan del Valle y Caviedes y algunos diálogos literarios con Francisco de Quevedo», en *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*, ed. de Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009, págs. 227-238.

LOHMANN VILLENA, Guillermo, «Una poesía autobiográfica de Caviedes inédita», *Boletín bibliográfico de la Biblioteca de la Universidad de San Marcos*, 14.1-2, 1944, págs. 100-102.

LORENTE MEDINA, Antonio, «Las sátiras de "figuras naturales" en Caviedes: el "corcovado"», *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*, ed. de Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009, págs. 253-268.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, tomo V, 1737.

REEDY, Daniel R., «Prólogo», en Juan del Valle y Caviedes, *Obra completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984, págs. IX-XLV.

MARTÍN PUYA, Ana Isabel, «Juan del Valle y Caviedes: la pobreza como elemento reivindicativo en un romance al conde de la Monclova», en prensa.

—, «Reflejos y proyección de la naturaleza en la poesía de Juan del Valle y Caviedes», *Iberoromania*, 84, 2016, págs. 204-214.

— y RUIZ PÉREZ, Pedro, «El nombre de la cosa: títulos, modelos poéticos y estrategias autoriales en el bajo barroco», *Criticón*, 125, 2015, págs. 25-48.

RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.

ROY-ALVARADO, Estella R., *Los campos literario y de poder en el Virreinato del Perú: los escritos de Juan del Valle y Caviedes (1645-1697)*. Tesis Doctoral, Cincinnati, Universidad de Cincinnati, 2012. https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ucin1353087906&disposition=inlinehttps://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ucin1353087906&disposition=inline

RUIZ PÉREZ, Pedro (2009), *Historia de la Literatura Española. 3. El siglo del arte nuevo (1598-1691)*, Madrid, Crítica, 2009.

—, «Para la historia y la crítica de un período oscuro: la poesía del bajo barroco», *Calíope*, 18:1, 2012a, págs. 7-23.

—, «"La estampa de su canto repetido": retazos del campo literario en la lírica bajobarroca», *Calíope*, 18:1, 2012b, págs. 167-198.

SÁNCHEZ, Luis Alberto, «Un Villón criollo», *Revista Iberoamericana*, 2.3, 1940, págs. 79-86.

SEAVER, Paul W., «A Case of Medical Satire as Therapy in Colonial Peru: Diente del Parnaso by Juan del Valle y Caviedes», *At Whom Are We Laughing? Humor in Romance Language Literatures*, ed. de Zenia Sacks da Silva y Gregory M. Pell, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2013, págs. 57-68.

TORRES, Daniel, «Imágenes americanistas en el *San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, poema heroico* (1666) de Hernando Domínguez Camargo», *Verba Hispanica*, 5, 1995, págs. 27-33.

VALBUENA BRIONES, Ángel, «El barroco, arte hispánico», *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 15.1-3, 1960, págs. 235-246.

VALLE Y CAVIEDES, Juan del, *Romance en que se procura pintar, y no se consigue, la violencia de dos terremotos con que el poder de Dios asoló la ciudad de Lima, emporeo de las Indias occidentales y la más rica del mundo*, Lima, [1687-1688].

—, «A el erudito, y admirable papel digno del trabajo del raro ingenio, desvelo, estudio, y experiencias del Doctor D. Francisco Bermejo», en Francisco Bermejo, *Discurso de la enfermedad sarampión experimentada en la Ciudad de los Reyes del Perú*, Lima, Joseph de Contreras y Alvarado, 1694, s.p.

—, *Obras*, ed. de Rubén Vargas Ugarte, Lima, Clásicos peruanos, 1947.

—, *Obra completa*, ed. Daniel R. Reedy, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984.

—, *Obra completa*, ed. de María Leticia Cáceres, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1990.

—, *Poesías sueltas y bailes*, ed. de Luis García-Abrines Calvo, Jaén, Diputación Provincial, 1994.

—, *Guerras físicas, proezas medicales, hazañas de la ignorancia*, ed. de Carlos Cabanillas Cárdenas, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013 [versión *Kindle*].

—, *Guerras físicas*, ed. de Trinidad Barrera, Madrid, Cátedra, 2013.

QUEVEDO Y EL CANON SATÍRICO: PERFILES DE LA SÁTIRA Y LA AGUDEZA EN SU PROSA BURLESCA

ANTONIO AZAUSTRE GALIANA
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
antonio.azaustre@usc.es

Recibido: 10/2/2017
Aceptado: 16/2/2017

RESUMEN: El trabajo estudia la variedad genérica y los rasgos satíricos y de agudeza que caracterizan la prosa burlesca de Quevedo y la convierten en una buena muestra de su destacada figura como escritor satírico en la literatura española del Siglo de Oro.

PALABRAS CLAVE: Quevedo; Prosa burlesca; Agudeza.

ABSTRACT: This work deals with the richness of literary genres and wit shown by Quevedo's mocking prose. These features make this prose into a good example of Quevedo's main place as satirical writer in Spanish Literature of the Golden Age.

KEYWORDS: Quevedo; Mocking Prose; Wit.

La figura de Francisco de Quevedo es a menudo conocida como la del gran satírico de nuestras letras. Su obra se sitúa, sin lugar a dudas, en lo que podríamos denominar el canon satírico de la literatura española. Se pondera así su importante y variada trayectoria en el complejo terreno de lo

burlesco, jocoso, festivo o satírico, calificativos que engloban una literatura de perfiles no siempre fáciles de discernir. En este campo se enmarcan sus obras burlescas —o festivas, denominación habitual desde Nicolás Antonio[1]—, las cuales constituyen un conjunto de unos veinte títulos de breve extensión que parodian diversos géneros y modelos.

Estas obras tuvieron una amplia difusión manuscrita e impresa, con un elevado número de testimonios y variantes, y plantean la mayoría de los problemas que puede presentar la edición de un texto[2]. Muchas de ellas ofrecen dificultades para asegurar su fecha y autoría. Otras veces los escollos se encuentran a la hora de delimitar el texto; así, *Vida de corte* y *Capitulaciones matrimoniales* son dos obras que muchos testimonios transmitieron mezcladas por un error de ubicación en el proceso de copia. Otro caso lo constituyen el *Memorial pidiendo plaza en una academia* y las *Indulgencias concedidas a los devotos de monjas*, refundición (quevediana o no) de dos obras en un texto más amplio mediante un sencillo párrafo de enlace. Aparecen también ejemplos de revisión y versiones en diferentes sentidos: *Premática del Tiempo* es la versión final ampliada de intentos iniciales como la *Premática*

[1] La etiqueta de «festivas» fue usada ya por Nicolás Antonio en su *Bibliotheca hispana nova*: «His somniis adjunguntur minutiora alia, aeque festiva, scilicet [...]» (*tomus primus*: 462, col. b). No obstante, considero que el término «burlescas» se ajusta mejor a su intención, tradiciones y géneros.

[2] Sobre estas cuestiones pueden consultarse Jauralde (1983 y 1987: 29-55); García Valdés (1993: 13-143 y 1999), y Azaustre (2006 y 2007).

destos reinos; otras veces, las versiones avanzan limando algunos pasajes, como es el caso de las *Cartas del caballero de la Tenaza*; por último, la revisión puede consistir no en añadir o quitar, sino en reformular estilo o contenido, como sucede en *Vida de corte*. No faltan casos, como la *Carta de un cornudo a otro*, donde la transmisión textual muestra un original claramente deturpado en el proceso de copia[3].

Las obras burlescas son consideradas a menudo como primeros ensayos literarios de un joven Quevedo[4]; pero este carácter temprano no es obstáculo para observar en ellas una gran conexión con escritos satíricos de la envergadura de los *Sueños* y el *Buscón*[5]. No solo son coincidencias generales en temas muy comunes en la literatura de la época, sino también semejanzas en motivos y situaciones de detalle, en el uso de los mismos recursos de estilo y, en ocasiones, en la apreciable coincidencia de pasajes[6]. Aunque es difícil precisarlo por la dificultad de fijar una cronología de los

[3] Todos los títulos se reúnen en la bibliografía bajo la entrada Quevedo, *Obras burlescas*.

[4] Es muy posible que sea así para muchas de ellas, como las diversas parodias de prematicas; pero cabría matizar esta afirmación para otras. Por ejemplo, parece que el *Libro de todas las cosas y otras muchas más* se escribió en torno a 1629, probablemente para su inclusión en la colección *Juguetes de la niñez*, publicada en 1631.

[5] Véase, por ejemplo, Azaustre (2006a).

[6] Diversas manifestaciones del conocido fenómeno de la reescritura en Quevedo, sobre el que puede verse el trabajo de Fernández Mosquera, 2005.

textos, es posible que *Buscón* y *Sueños* constituyan, en cierta forma, la culminación de buena parte de ese mosaico de escritos burlescos[7].

Variedad[8]

La variedad de esta prosa burlesca no hace sino confirmar uno de los grandes rasgos de la obra quevediana: la riqueza de temas y géneros. Quevedo se preocupó por ser un escritor completo. Podríamos decir que solo el teatro y la entonces inexistente novela moderna se le resistieron. En consecuencia, su prosa burlesca ofrece una rica muestra de géneros donde conviven fuentes literarias y tradicionales: parodias de leyes en sus diversas prematicas, del género epistolar en *Cartas del Caballero de la Tenaza* o *Carta a la rectora del Colegio de las Vírgenes*, misceláneas como el *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, abecedarios como el *Papel de las cosas corrientes en la Corte* o elogios paradójicos como las *Gracias y desgracias del ojo del culo* y, en cierta forma, también la *Carta de un cornudo a otro intitulada «El siglo del cuerno»*. Si se observa el conjunto de su

[7] Así lo cree Rey (2007: 32), al hablar del *Buscón*: «No es desacertado ver en este relato la culminación del prosista que, tras haberse recreado en diversas estampas sueltas, las transfirió a otro ámbito narrativo, con distinto tratamiento formal y una intención ideológica parcialmente nueva».

[8] En adelante reformulo algunas consideraciones expuestas en Azaustre (2006b). Para la agudeza en prosa burlesca de Quevedo, véase también Martínez Bogo (2010).

prosa burlesca desde este enfoque, se obtiene la misma conclusión que al examinar su obra poética o su prosa más seria: el afán por medirse en un rico campo de fuentes y géneros[9].

La misma riqueza se observa en los temas, que arrastran una rica tradición de fuentes tanto clásicas como populares. La sátira de oficios y costumbres es común a muchas de ellas: la *Premática del Tiempo* es quizás la obra burlesca que reúne un mayor número de asuntos. Otras se centran más en un blanco concreto; así, la mujer y su proverbial codicia es protagonista de las *Cartas del Caballero de la Tenaza*; también de varias prémáticas referidas a su físico y costumbres: la *Premática que se ha de guardar para las dádivas a las mujeres de cualquier estado o tamaño que sean* (o *Tasa de las hermanitas del pecar*) les pone precio según sus rasgos físicos —convenientemente exagerados—; la *Premática que han de guardar las hermanas comunes* (o *Premática contra las cotorreras*) se dirige directamente al gremio de las prostitutas o cotorreras, y da un repaso censor a sus costumbres, en especial a su afán de hacerse pasar por señoras. Otro panorama de sus defectos se ofrece en las *Capitulaciones matrimoniales*, donde se gradúan según el grado de tolerancia que hacia ellos puede tener el sufrido marido, Juan, a quien se califica de «estéril de cuerpo» y «seguro en Italia». También

[9] Por lo que respecta a su poesía satírico burlesca, esa variedad de paradigmas compositivos quedó constatada en el estudio que de ella hizo Arellano (2003: 219-227). Para la parodia de géneros en el *Memorial pidiendo plaza en una academia...*, véase Martínez Bogo (2008).

se refieren al matrimonio algunos pasajes de la genealogía burlesca *Desposorio entre el Casar y la Juventud*.

En otras obras, la mirada se centra más en el tráfago de la corte, tradicional germen de vicios en lo político y moral: *Vida de corte y oficios entretenidos en ella* repasa ese difícil mundo donde la moral se tuerce para ascender o, cuando menos, sobrevivir. Las figuras artificiales retratan a personajes ridículos en su afán de aparentar más de lo que son; las «Flores» se centran en el mundo del juego, que bordea la delincuencia característica de los valentones; por último, los distintos tipos de sufridos dan cuenta de las posibilidades de vivir a costa de los cuernos, asunto al que Quevedo dedicó además la ya mencionada *Carta de un cornudo a otro intitulada «El siglo del cuerno»*. Una visión de la corte aparece también en el *Papel de las cosas corrientes en la corte, por abecedario* (o *Lo más corriente de Madrid*), donde letra a letra se van satirizando diversos vicios y oficios, con un laconismo que a menudo complica la percepción de las agudezas, cuestión de la que hablaremos a continuación.

Agudeza

Junto a la variedad, otra característica de esta prosa es el rico cultivo de la agudeza, rasgo en sí mismo definitorio

del estilo de Quevedo y su tiempo[10]. La agudeza es un complejo fenómeno donde cabe distinguir muy diversas especies, y su importancia provocó toda una serie de preceptivas centradas en su estudio y clasificación: Matteo Peregrini (1639), Baltasar Gracián (1648) o Emanuele Tesauro (1654) son algunos de sus preceptistas más destacados[11]. También aquí Quevedo pretendió agotar recursos y posibilidades, de los que en estas páginas solo se comentarán algunos ejemplos.

Al ser el concepto «un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos» (Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, discurso II, 55), los tropos se convierten en uno de los más fecundos cauces de expresión para sus diversas manifestaciones. Como es sabido, el tropo es una *immutatio verborum* que sustituye una palabra o expresión usada en sentido recto por otra que se utiliza en sentido figurado. Cuando el escritor extrema su ingenio en esa relación, se obtiene la agudeza del concepto. En la prosa burlesca de Quevedo, metáforas, metonimias, hipérboles y demás tropos se mueven en esa dirección. La intención de dichas asociaciones varía dependiendo de la obra y del pasaje; pero la degradación grotesca de tipos y realidades pudiera ser un epígrafe que englobaría a buena parte de

[10] Cuestión muy estudiada, que abordaron, entre otros, Chevalier (1992), y Arellano (2003: 278-293 y 299-313).

[11] El estudio de Blanco (1992) refleja la amplitud del fenómeno.

ellas[12]. Los retratos son una buena muestra de lo dicho. A la galería que ofrecen el *Buscón* o los *Sueños*, estas obras burlescas añaden interesantes ejemplos, como el siguiente pasaje de *Pregmática que han de guardar las hermanas comunes*:

> Últimamente nos pareció mandar, por pensión impuesta de vuestros beneficios simples, que todas las dichas bullidoras del deleite estéis obligadas a dar gustoso abasto a don Pedro Barahona, caballero prieto, cofrade tinto de los que hacen nuestra cofradía aloque, hombre de carnes enlutadas, hocicos góticos, verdugo belfo de la dicha cofradía. Y hase de entender que, por esto y por cofrade tapetado, están obligadas todas vuestras monacillas del deleite a destilarle los días de trabajo y las pascuas y días solemnes. Vosotras, por vuestras antigüedades, habéis de gozar sus anochecidas y tenebrosas carnes. (*Pregmática que han de guardar las hermanas comunes*, págs. 128-129)[13]

Esta premática que regula la actividad de las prostitutas se cierra con una especie de aquelarre del placer, presidido por don Pedro Barahona. Su nombre es una muestra más del uso de la onomástica en la literatura burlesca de Queve-

[12] La importancia de lo grotesco en la obra de Quevedo fue ya destacada por Iffland (1978). La importancia y construcción de la metáfora fue analizada en el estudio de Schwartz (1984).

[13] Salvo en los casos en los que lo indique, citaré las obras burlescas por la edición de Azaustre (2007, Quevedo, *Obras burlescas*).

do[14], pues alude a las tierras de Barahona, en Soria, donde se creía que las brujas se reunían presididas por el diablo, tal y como indicó Celsa García Valdés (1993: 340-341, nota 100). Buena parte de los calificativos lo vinculan al vino y al color oscuro del diablo: *caballero prieto*[15], *cofrade tinto*, *cofradía aloque*[16], *carnes enlutadas, cofrade tapetado*[17]. No falta en la descripción un adjetivo (*hocicos góticos*) muy del gusto de Quevedo para reflejar dimensiones desmesuradas[18]. Finalmente, la expresión *verdugo belfo* vuelve a señalar un rasgo asociado tradicionalmente a la fisonomía de los negros[19], lo que lo relaciona con el color con el que se ha des-

[14] Aspecto bien estudiado en obras como el *Buscón* o en la poesía satírico burlesca de Quevedo, como puede verse en Iventosch (1961), y Arellano (2003: 143-158).

[15] *prieto*: «se aplica al color muy oscuro y que casi no se distingue del negro» (*Aut.*).

[16] *aloque*: «especie de vino cuyo color es rojo subido, que se inclina al tinto» (*Aut.*).

[17] *tapetado*: «color obscuro o prieto» (*Aut.*).

[18] Véanse algunos usos parecidos de esta voz en su poesía, referidos a las mujeres gallegas y a las espaldas de Alejandro Magno: «Cansado estoy de la Corte» (v. 141): «muy góticas de facciones» y «En el retrete del mosto» (vv. 95-96): «muy menudo de faciones / y muy gótico de espaldas»; un ejemplo similar aparece en *La Hora de todos* cuando se retrata a la Ocasión con rasgos similares a una gallega: «Detrás venía como fregona la Ocasión, gallega de *coram vobis*, muy gótica de facciones» (págs. 84-85). Además, «gótico en la germanía significa noble, ilustre» (*Aut.*).

[19] *belfo*: «con el labio inferior caído [...] Los que tratan de fisonomía dicen que todos los hombres belfos, aunque sean pobres, tienen en sí gravedad y severidad natural» (*Covarrubias*). Su habitual asociación a la fisonomía de

crito al cofrade Barahona. Por lo que se refiere a las hermanas comunes o cotorreras, la metáfora *monacillas del deleite* nos recuerda que se está hablando de una cofradía, aunque sea del placer, y describe su labor de asistentas del goce con una voz religiosa como *monacillo* ('monaguillo'). Su misión de destilar al cofrade los días solemnes incide en este aspecto religioso, al tiempo que recuerda las anteriores alusiones al vino, sin que sean descartables otras a líquidos más escabrosos[20].

En esta misma obra, las frases *mujeres de tornillos* y *cotorreras montantes de a dos manos* reflejan el hábito sexual de la sodomía que estas cotorreras habrían adquirido en Italia, y que duplica su actividad sexual. La frase hecha *a dos manos* ('con afán y destreza') incide, además, en la intensidad de esa labor[21]:

> Otrosí, a las de vosotras que habéis estado en Italia y vuelto de allá, os mandamos poner enrejados en los traseros o carlancas en las asentaderas, como perros

los negros se observa en el ejemplo con el que *Correas* ilustra una figura en su *Arte de la lengua española castellana*: «La synekdoxe es conzesion […] como diziendo: conpré un negro, crespo los cabellos, blanco los dientes, belfo los bezos» (pág. 381).

[20] De hecho, algunos manuscritos suavizaron este y otros pasajes para eliminar alusiones religiosas o sexuales.

[21] En *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros*, Quevedo construyó otra agudeza sobre la voz *tornillo*: «ni hagan pensamientos de tornillo que, mudado el nombre, se vuelvan a todas las fiestas» (pág. 17). Cito por la edición de Azaustre (2003, Quevedo, *Obras crítico-literarias*).

> de ganados, dándoos por mujeres de tornillos —que os volvéis de todos los lados—, y asimismo por cotorreras montantes de a dos manos, y mandamos que la que de vosotras estuviere amancebada con ginovés, pueda tener otro galán español sin dar celos, pues cada uno trabaja en su barrio. (*Pregmática que han de guardar las hermanas comunes*, págs. 127-128)

La agudeza verbal tiene en los juegos de palabras una de sus formulaciones más habituales[22]. Aunque no son los más destacados, no faltan en esta prosa burlesca sencillos ejemplos de políptoton, paronomasias o disociaciones como los que a continuación se indican:

> ni tampoco a las solteras, que a ellas ninguna necesidad hay de alabarlas, porque de puro lavadas están harto alabadas para siempre. (*Premática del Tiempo*, pág. 102)

> cofrades de la Tenaza de Nihildemus o Nequedemus, que hasta ahora se decía Nicodemus por el poco conocimiento desta materia. Y sea su nombre de todo enamorado Avaromatías (llámese como se llamare, aunque no se llame Matías), y sea su abogado el Ángel de la Guarda. (*Cartas del Caballero de la Tenaza*, pág. 225)

> Asimismo mandamos que ninguno llame a nadie diciendo «Hola, hombre honrado», porque nadie mientras esté vivo y sano es honrado con hola, porque las

[22] Gracián los trató en los discursos XXXII y XXXIII de su *Agudeza y arte de ingenio*. Schwartz (1973), los estudió en la prosa satírica de Quevedo; Arellano (2003: 299-313) en su poesía satírico burlesca.

> honras se suelen hacer a un muerto, pero no a un oleado, que aún vive. (*Premática del Tiempo*, págs. 100-101)

> Juan, residente en esta corte […], enemigo […] de mujeres en estrado sin tener estado.
> (*Capitulaciones matrimoniales*, págs. 197-199)

En el primer caso, el juego *lavadas-alabadas* parece aludir, no sin ironía, a la supuesta limpieza moral que se supone a la mujer soltera; las disociaciones del segundo pasaje, construido sobre el *locus a nomine*, subrayan la tacañería del Caballero de la Tenaza frente al acoso de las damas pedigüeñas; en el siguiente ejemplo, el juego de palabras se establece entre *hola* (interjección de saludo, que a menudo se escribía sin *h*) y *oleado* ('que ha recibido los santos óleos de la extremaunción'); el hecho de que esa interjección fuese forma de llamar a los criados e inferiores explica que nadie pueda ser honrado con tal saludo; en el último pasaje, Juan, el narrador de *Capitulaciones matrimoniales*, se presenta como «enemigo […] de mujeres en estrado sin tener estado», donde la paronomasia subraya la crítica a uno de los signos externos —el estrado— que servía para hacer ostentación de una posición social de la que a menudo se carecía[23].

[23] *estrado*: «el lugar o sala cubierta con la alfombra y demás alhajas [...] donde se sientan las mujeres y reciben las visitas» (*Aut.*). Aparece con frecuencia en la prosa satírico-burlesca de Quevedo; véase Azaustre (2007: 199, nota 33).

Los recursos más destacados de agudeza verbal son la silepsis y el equívoco, aquellos donde el significado de las voces tiene un papel más importante[24]. El propio Gracián parece manifestar un mayor aprecio hacia ellos que hacia otros juegos de palabras, si se comparan sus manifestaciones en *Agudeza y arte de ingenio*:

> De la agudeza por paranomasia, retruécano y jugar del vocablo.
>
> Esta especie de concepto es tenida por la popular de las agudezas, y en que todos se rozan antes por lo fácil que por lo sutil; permítese a más que ordinarios ingenios. Emplearon muchos infelizmente en cosa tan común como caudal de agudeza, sin alcanzar los conceptos de más arte. (*Agudeza y arte de ingenio*: discurso XXXII, 45)
>
> De los ingeniosos equívocos
>
> La primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes y un significar a dos luces. Consiste su artificio en usar de alguna palabra que tenga dos significaciones, de modo que deje en duda lo que quiso decir. (*Agudeza y arte de ingenio*, discurso XXXIII, 53)

La importancia de estos recursos en la prosa burlesca de Quevedo se observa muy bien en una de las secciones de la miscelánea *Libro de todas las cosas y otras muchas más*.

[24] Chevalier (1992: 44-56) ofrece diversos ejemplos. Arellano (2003: 299) subrayó cómo los juegos verbales con significantes siempre encerraban en Quevedo juegos mentales con significados.

Su primera sección se organiza en dos tablas que el autor presenta con evidente ironía[25]:

> Curioso lector, o desaliñado, que no importa más lo uno que lo otro para el efecto de mi obra:
>
> Esta primera página contiene las admirables y estupendas proposiciones en que podrás escoger la maravilla que quisieres obrar, mirando el número que tiene delante y buscándole en la siguiente página, donde está el modo de hacerlo. Y no te espante el prodigio que ofrece la pregunta, que todo lo hallarás fácil en viendo la respuesta. (*Libro de todas las cosas y otras muchas más*, pág. 437)

El juego entre ambas tablas se organiza sobre el equívoco absurdo. La clave está en tomar una misma palabra o expresión en un sentido en la proposición y en otro diferente en la respuesta. Señalo algunos ejemplos: en el primero (nº 1), *andar tras alguien* significa 'pretenderlo' en la proposición y, en la respuesta, 'caminar detrás de él'; en el segundo (nº 3), *tratar* significa, en la proposición, 'tener relación o trato con alguien' y, en la respuesta, 'aplicar un tratamiento médico', lo que, de paso, sirve a Quevedo para introducir el proverbial tema de la sátira contra los médicos; en el último pasaje (nº 18), la proposición emplea *cargos* en su acepción de 'dignidades, oficios', mientras que en la solución se toma como 'delitos':

[25] Sobre los recursos de agudeza en esta obra, véase Martínez Bogo (2011).

> 1. Para que se anden tras ti todas las mujeres hermosas; y si fueres mujer, los hombres ricos y galanes. / Ándate tú delante dellas (437 / 438).
> 3. Para que cualquier mujer o hombre que bien te pareciere, seas hombre o mujer, luego que te trate se muera por ti. / Sé el médico que la cures; y es probado, pues cada uno muere del médico que le da al tabardillo o mal que le dio (437 / 439).
> 18. Para tener grandes cargos en la república. / Fuerza doncellas, hurta casadas, mata clérigos, roba iglesias, que no hay mayores cargos (438 / 440).
> (*Libro de todas las cosas y otras muchas más*)

Otra muestra de este recurso son las sartas de equívocos, que Quevedo desarrolla en varios lugares de su prosa burlesca. Uno de los casos más destacados es el siguiente artículo de la *Premática del Tiempo*[26]:

> Ítem, porque hemos visto que en esto del dar y pedir hay varias trazas, para dar alivio a todas las bolsas y fáciles respuestas para toda mujer buscona y pedigüeña, declaramos que de aquí adelante nadie dé sino buenos días y buenas noches, besamanos, favor al que lo merece (con buenas palabras no más), lugar en las visitas y conversaciones y al superior, y gusto a todos en cuanto pudiere. Asimismo declaramos que

[26] Chevalier (1992: 146-150) estudió la presencia de algunos de estos equívocos en el poema quevediano «Diéronme ayer la minuta», y su conexión con el género de los «retratos del monstruo», caricaturas que Chevalier (1992: 88-90) documenta a comienzos del XVII y que se construyen fundamentalmente sobre sartas de equívocos. Quevedo estaría explotando una línea tradicional en el desarrollo de este recurso.

> no dé a ninguna mujer joya ninguna, so pena de quedarse con el «jo» como bestia, sino sólo darle palabras fingidas, y dar a perros a todas las taimadas que piden perrillos de falda, y más si han de ser con collares y cascabeles de plata. Y así, a la que te pidiere un manteo de raso, enséñale el del cielo azul y raso; si terciopelo, aféitate tres veces; si manto de soplillo, envíale los soplos de tus suspiros; si banda, dale la de los tudescos, o que en entregarse a ti la tendrás de tu banda; si liga, la de Lepanto; si pasamanos de oro o plata, que se vaya a casa de un platero a pasar las manos por todo esto a título de quererlo comprar, si tuviere dinero, o tomarlo si se lo dieren; si perlas, que ya ella misma es una perla y que con derramar lágrimas verterá cuantas perlas quisiere; si una toca, tócale un laúd o guitarra; si rosario de cocos, remítela a unas viejas ensartadas en coche, que, como parecen micos, ésas le harán cocos al vivo; si cadenas, envíale a la de Marsella, que tiene gruesos eslabones, o a una cárcel o galeras; si brincos, los de una dama; si lienzos, los de un muro; si zapatillas, y más si son de ámbar, escúsate con que es presente en profecía y que no sabes a cuántos puntos calza, y cuando mucho (para quitarte de ruidos) envíale las de las espadas negras; si bocados, que se vaya a un alano; y si comida, envíale por ante los de un coleto, capones de un facistol, gallinas de hombres cobardes y, por postre, buñuelos de viento y nueces de ballesta. Y caso que te vieres forzado a haber de dar algo, sea como la bebida, poco y muchas veces, porque solicita cada vez y puede obligar de nuevo. Y declaramos que los que esto no cumplieren se queden para siempre rotos, enamorados, y sin mujer y sin dineros. (*Premática del Tiempo*, págs. 92-94)

El pasaje se centra en la crítica a las mujeres pedigüeñas, tema que Quevedo desarrolló por extenso en sus

conocidas *Cartas del Caballero de la Tenaza*. Por ello, los primeros equívocos se basan en el doble sentido del verbo *dar*, y contrastan su significado de 'entregar algo' con el escaso gasto y valor material de ese algo en las diversas frases hechas que se enumeran (*dar buenos días*, *dar besamanos*, *dar favor*, *dar lugar*, *dar gusto*). Por la misma razón, se recomienda irritarse (*darse a perros*) ante las mujeres que piden perrillos falderos, uno de los tradicionales obsequios requeridos por las damas[27]. La sarta continúa en la misma línea, buscando siempre los equívocos un contraste ridículo que acentúa la negativa a las peticiones: *manteo de raso* ('seda') y *cielo raso* ('despejado'), *manto de soplillo* ('tafetán') y *soplo* ('soplo de aire'), *banda* ('cinta', 'faja') y *banda de tudescos* ('tropa de alemanes'), *liga* ('cinta') y *Liga de Lepanto* ('alianza'). El *terciopelo* es una tela hecha de tres pelos (*cfr. Aut.*) y de gran suavidad; por ambos rasgos se asocia a *afeitarse tres veces*. El retruécano deja el *pasamanos de oro o plata* en *pasar las manos* por los objetos de una platería, y la manida metáfora petrarquista invita a la dama a conformarse con su belleza en lugar de pedir perlas al caballero. Similares contrastes se producen en las restantes voces: *toca* ('adorno para la cabeza' y 'tocar un instrumento'), *cadena* ('joya', 'cadena del puerto de Marsella' y 'prisión'), *brincos* ('joya peque-

[27] *perrillos de falda*: «el perrillo pequeño y regalado, a quien se da este nombre porque las mujeres los quieren tanto que los tienen regularmente encima de sus faldas porque no se lastimen» (*Aut.*).

ña del tocado' y 'saltos')[28], *lienzos* ('tela de lino' y 'pared, fachada'), *zapatilla* ('calzado' y 'botón que recubre la punta de la espada'), *bocados* ('porciones de comida' y 'mordiscos'), *ante* ('entrantes' y 'piel curtida')[29], *capones* ('pollos castrados y cebados' y 'cantores castrados')[30], *nueces* ('fruto seco') y *nueces de ballesta* ('hueso del tablero de la ballesta en el que se arma la cuerda'). La petición del *rosario de cocos* complica algo más la agudeza; *coco* significaba las «cuentecillas [...] de que se hacen rosarios y otras cosas» (*Aut.*), pero también se llamaba así a la «figura espantosa y fea o gesto semejante al de la mona, que se hace para espantar» (*Aut.*). Las viejas parecen *rosarios de cocos* porque van ensartadas en el coche como las cuentas en el rosario[31], y porque su fealdad les

[28] El mismo juego puede verse en los poemas «Gastó el viejo Amor en viras, / mas no en virillas de plata; / brincos se daban saltando, / y hoy se compran y se pagan» («Los médicos con que miras» (vv. 36-39); «En lo que toca a los brincos, / no serán de plata o perlas; / mas procuraré enviarlos, / aunque de una danza sean» («Diéronme ayer la minuta», vv. 49-52).

[29] De la piel de ante se hace la casaca llamada *coleto*. Azaustre (2007: 94, nota 79) señala otras agudezas parecidas en Quevedo.

[30] *Facistol* es el 'atril desde el que se canta en el coro'. Véase otro juego similar en *La culta latiniparla*: «Si hubiere de mandar que la compren un capón, o que se le asen, o que se le envíen (que es lo más posible), no le nombre por escusar la compasión de lo que le acuerda; llámele "desgallo" o "tiple de pluma"» (pág. 105). Cito por la edición de Azaustre (2003, Quevedo, *Obras crítico-literarias*). La dilogía es frecuente en la prosa de la época.

[31] Quevedo usó varias veces la voz *ensartar* en su acepción de «meterse en parte estrecha y apretada» (*Aut.*). «Los estudiantes y el cura se ensartaron en dos borricos, y nosotros nos subimos en el coche» (*Buscón*, 1, 4); «Vi, en procesión de terceros, / ensartado todo el vulgo» («De ese famoso lugar», vv. 29-30).

equipara a las monas y, como ellas, *harán cocos*. Además, el *rosario* es atributo de viejas quevedianas como el ama de Cabra en el *Buscón*.

Equívocos y dilogías menudean en estas obras burlescas. Sin dejar el tema de la sátira contra las pedigüeñas, las *Cartas del Caballero de la Tenaza* muestran una notable presencia de equívocos. También aquí Quevedo explota una vertiente muy cultivada, sobre todo en los dobles sentidos que se dan a verbos como *dar*, *tener*, *pedir* o *guardar*. En *Gracias y desgracias del ojo del culo* son inevitables las socorridas dilogías con la voz *ojo*. Así, en el siguiente pasaje *hacerse del ojo* no solo significa 'hacerse señas', a juzgar por los meneos y golpes que protagoniza el trasero de la criada[32]:

> Viene el otro estudiante o platicante de medicina y, al ir a ordenar un medicamento a la cocina, topa con la criada, que se habían hecho del ojo, y ella, por darle gusto, empieza sus cernidillos[33] y bamboleos; diviértese con el gusto, y acribilla a golpes al pobre culo de escalón en escalón. (*Gracias y desgracias del ojo del culo*, pág. 524)

Equívocos y dilogías aparecen también en contextos más dignos, como la censura de las creencias de los podero-

[32] Véase Martínez Bogo (2016).

[33] *cernidillos*: 'meneos'; *cernerse o cerner el cuerpo*: «andar o menearse moviendo el cuerpo a uno y otro lado, como quien cierne» (*Aut.*).

sos en los eclipses[34]; el *eclipse solar es eclipse hidalgo* porque *solar* significa 'del sol' y «el suelo de la casa antigua, de donde descienden los hombres nobles» (*Aut.*):

> Eclipse solar es eclipse hidalgo; promete escuridad mientras durare, y mentiras de astrólogos creídas de necios y temidas de poderosos y ricos. (*Libro de todas las cosas y otras muchas más*, pág. 445)

Tras este recorrido por algunos procedimientos de agudeza, me detendré ahora en ciertas obras donde un rasgo concreto sobresale entre este variado panorama de recursos.

La agudeza en Origen y difinición de la Necedad

Una de estas obras es *Origen y difinición de la Necedad*, que se integra en una rica tradición de genealogías y aranceles de necedades, de gran difusión en los siglos XVI y XVII[35]. Como su nombre indica, el objetivo de esta obra es definir una completa galería de necios. Su base conceptista está en la denominación que se da a cada uno de ellos y, en concreto, en el adyacente que se le aplica para caracterizarlo. En general, ese adyacente pretende intensificar lo absurdo de la conducta censurada. En bastantes ejemplos, dichas expre-

[34] El *eclipse* era signo de mal agüero; de ello se burla Quevedo en el poema «¿Por qué el sol se arreboza con la luna?».

[35] Más detalles sobre ella ofrecen Chevalier (1974 y 1992: 124-130) y Schwartz (1987).

siones se refieren a partes de los animales y bestias de carga, lo que se explica por la proverbial asociación que se establece entre ellos y la necedad. Los dos necios abajo referidos se definen por dos partes del animal, *pernil* ('anca') e *ijada* ('zona del vientre junto al anca'):

> Declárese por necio del pernil al que, entrando por una puerta que halló cerrada, la deja abierta. (pág. 406)
>
> Declárase asimismo por necio de la ijada al que se ríe del que pregunta y aprende procurando la especulación de las cosas y su fin. (pág. 409)
> (*Origen y difinición de la Necedad*)

En ejemplos como los siguientes, la intensificación recurre a una frase hecha. En el primero, la frase es *a prueba de mosquete* que, como indica Correas «De las armas fuertes trasladado a otras cosas hechas firmes y de fuerza»; se burla así Quevedo de quien, ingenuamente, pretende competir con alguien de superior rango social, idea que reitera en otros muchos textos (por ejemplo, el *Buscón*); en el segundo, *de primera tijera* es expresión que se aplica a las personas y actos que denotan poca experiencia[36], y aquí exagera lo intempestivo de este necio que habla solo y lleno de razón:

[36] *De la primera tijera. De la primer tijera. De primer tijera*: «Dícese de mocitos y cosas primerizas: "Es de primer tijera", tomada la semejanza de las ovejas y carneros que la primera vez se tresquilan» (*Correas*). Véase García Valdés (1993: 198, nota 46), y la frase *buena tijera* (*Aut.*, *s.v.* «tijera»).

> El competir con persona poderosa quien no lo es, necedad a prueba de mosquete. (pág. 402)
>
> Declárase por necio de primera tijera el que, siendo hombre de razonable hábito, va por la calle hablando en voz desentonada, descompuesta y alta, argumentando, lleno de incapacidad y de todo género de compostura interior, de que los exteriores dan verdadero y claro testimonio. Exclúyesele al tal de ser ocupado en actos prudentes y cuerdos, por el olor y cercanía que tiene con los temerarios. (pág. 407)
> (*Origen y difinición de la Necedad*)

En otras ocasiones, el adyacente que califica al necio se basa en la semejanza cromática o de aspecto con la actitud censurada. Así, en el primero de los ejemplos citados abajo, se llama *necedad azafranada* por el parecido del color del azafrán con la mucosidad de la que alardea este necio; en el segundo pasaje es una *necedad lampreada*, probablemente por la analogía entre lo que el necio extrae de sus narices y el guiso de la lamprea (véanse el «hormigos» —'guiso de avellana machacada'— y la «porquería del horno»), aunque sin descartar la semejanza entre los agujeros de la nariz donde escarba con afán, y los que la lamprea tiene en lugar de agallas[37]:

[37] Quevedo usó la analogía con la lamprea en varios retratos grotescos; sirva como ejemplo el siguiente pasaje de *Sueño de la Muerte*: «la nariz en conversación con la barbilla, que casi juntándose hacían garra, y una cara de la impresión del grifo; la boca a la sombra de la nariz, de hechura de lamprea, sin diente ni muela» (pág. 440).

> Sacar el lienzo y sonarse las narices habiendo comenzado algún discurso o plática, necedad azafranada; y si alguna vez advirtiere en las conversaciones de descogerle haciendo alarde y mirando la superfluidad de celebro que quedó en él, porquería y asquerosa resolución. (pág. 402)
>
> El deshollinarse y escombrarse uno con los dos dedos las narices estando en conversación, necedad lampreada. (pág. 403)
> (*Origen y difinición de la Necedad*)

Siguiendo con las relaciones de semejanza, la ridícula y pomposa ceremonia del saludo se asemeja en su ostentación al pecho y plumaje hinchados de un ave, por lo que al necio que saluda con ceremonia se le llama *güeco a lo del pecho de azor*[38]. La parsimonia de su saludo se exagera asemejándola al lento y débil pulso del enfermo de cuartanas. A estos rasgos, basados en la analogía, se añade al principio la intensificación de lo absurdo mediante la frase hecha *de tres suelas*, que los vocabularios registraban ya en su uso asociado a la necedad[39]:

[38] Prefiero esta lectura, que registra uno de los testimonios manuscritos; su sentido ya fue apuntado como posibilidad por García Valdés (1999: 91), junto a la enmienda *chueca* ('bola con que los labradores juegan el juego de ese nombre').

[39] *necio de tres suelas* ('muy necio') se basa en la frase hecha *de tres u de cuatro suelas*: «modo adverbial que vale fuerte, sólido y con firmeza; y así decimos: tonto de cuatro suelas» (*Aut.*).

> Ítem, se declara por necio de tres suelas y por güeco a lo del pecho de azor al que tiene medido el trecho del levantar la mano al quitar el sombrero a otro, con más pausas que pulso de cuartanario en declinación, y va con cuidado tanteando por la geometría del desvanecimiento si hay uno o dos dedos de diferencia y dilación en el acometimiento del otro a él o dél al otro. (*Origen y difinición de la Necedad,* págs. 407-408)

Otras veces, el pasaje encadena diversas necedades que resultan cada vez más ridículas. En estos casos, Quevedo gradúa los adyacentes que las definen de manera que muestren esa progresión ascendente:

> Tener uno un libro en la mano y quitárselo otro, necedad con capirote; y si a esto añade quitársele estando leyendo, necedad con falda, de que no releva la amistad, y si ya no es que el que le lee se le ofrece segunda vez. (*Origen y difinición de la Necedad*, págs. 402-403)

Como en casos anteriores, la definición de este necio se basa en una frase hecha, *bobo de capirote*[40], derivada de la costumbre de adornar con el gorro puntiagudo así llamado a los tontos. Pero Quevedo no pierde de vista el sentido recto de la voz *capirote* y, cuando a la necedad de quitarle el libro a alguien se añade la de hacerlo mientras está leyendo, la llama *necedad con falda*. La denominación no es gratuita, y

[40] *Bobo de capirote*: «porque es ordinario ponerlos capirote con borla, y sayo jironado o gayado» (*Correas*).

significa 'todavía mayor que con capirote', pues algunos de los gorros llamados *capirotes* «tienen unas caídas o faldas que caen sobre los hombros y a veces llegan hasta la cintura y aún más abajo» (*Aut.*).

> El repetir uno en un mismo día y una misma conversación una misma cosa, por la primera vez se le atribuye a falta de memoria, y la segunda se declara por necedad venial, y la tercera reincidencia se confirma por necedad entera, con bordón y esclavina y notoria falta de caudal. (*Origen y difinición de la Necedad*, pág. 403)

La censura de la pesadez de este necio se gradúa según las veces que se repite en la conversación. Se le llega a perdonar hasta en dos ocasiones, pues a la segunda se la califica de *necedad venial*. Pero la tercera vez se condena sin paliativos. Al llamarla *necedad con bordón y esclavina*, Quevedo vuelve a construir una agudeza con los adyacentes que califican a estos necios. *Bordón* se usa en un doble sentido; por una parte significa «el verso quebrado que se repite al fin de cada copla» (*Aut.*), en alusión a ese necio que repite lo mismo en las conversaciones; por otra, alude al palo característico de los peregrinos y franciscanos, acepción que vincula la voz a *esclavina*, la «vestidura larga y tosca que usan los que van en romería o peregrinación» (*Aut.*)

Agudeza en Desposorio entre el Casar y la Juventud

Desposorio entre el Casar y la Juventud es una breve obra burlesca que se inserta en la tradición de las genealogías paródicas. Su interés reside en la ingeniosa utilización de la onomástica (*locus a nomine* en términos retóricos) para construir un relato que encierra varios perfiles de sátira social. El matrimonio entre el Casar y la Juventud es el arranque de una saga cuyos nombres y peripecias van trazando un panorama satírico de costumbres común a otros muchos textos de Quevedo y su tiempo.

Así, la temprana muerte del Contento y la larga vida de Arrepentir —hijos del Casar y la Juventud— reflejan la sátira contra el matrimonio, asunto ya tratado por Quevedo en obras como *Capitulaciones matrimoniales*, pero que aquí se expresa bajo el ropaje del relato genealógico y el nombre. La moraleja del pasaje es clara: el rápido desengaño que causa el matrimonio tras un fugaz y feliz comienzo:

> El Casar se desposó con la Juventud, y de este matrimonio tuvieron dos hijos que nacieron de un vientre. Al primero llamaron Contento y al segundo Arrepentir, y murió la madre de este parto.
>
> El Contento murió muy niño, pero su hermano Arrepentir vivió muchos años; el cual, escarmentado por lo que había visto en casa de sus padres, no quiso tomar estado y andúvose por el mundo sin dejar parte de él que no visitase. (*Desposorio entre el Casar y la Juventud*, pág. 425)

Si seguimos la trayectoria de Arrepentir, su experiencia con doña Viudez muestra la hipocresía moral de este estado, otro asunto muy tratado en el panorama satírico de la época; aquí, la censura se condensa nuevamente en el uso de la onomástica y, concretamente, en el escaso duelo que mostró por su marido, llamado Sentimiento:

> Al cabo de algún tiempo [Arrepentir] dio en hacer el amor a doña Viudez, señora de tocas[41], la cual había pocos días que había enterrado al Sentimiento, su marido. (*Desposorio entre el Casar y la Juventud*, pág. 425)

La rápida pincelada a la vida de doña Viudez permite, siempre a través del entramado de nombres y relato, pasar revista satírica a la mentira que puebla la corte, asociada al personaje del Rey de Engaños; también se alude a la proliferación de los dones, a los afectados gestos de coquetería femenina y al proverbial vicio de la charlatanería:

> Y como [doña Viudez] tuviese en su casa a Cumplimiento y Soledad por criados, se aficionó de Cumplimiento; pero durole poco la afición, porque se llevaron luego a Cumplimiento[42] a palacio para que sirviese al Rey de Engaños[43].

[41] *toca*: «adorno para cubrir la cabeza, que se forma de velillo u otra tela delgada» (*Aut.*); era atuendo propio de las viudas y dueñas.

[42] *Cumplimiento*: «acción obsequiosa que se hace con alguno, en consecuencia del respeto o benevolencia que se tiene con él, como cuando se da

> Quedose Soledad con su señora doña Viudez y la acompañó una tarde que fueron a una junta de dones[44]; y encontró con tres amigas con cuya conversación se divirtió de manera que, cuando su ama doña Viudez se quiso volver a casa, no la pudo acompañar la Soledad. Estas tres amigas se llamaban Mirar de lado[45], Descubrir la mano[46] y Pláticas Escusadas[47].

a uno un parabién, se hace un regalo o se lisonjea y complace» y «se llama también la acción afectada y fingida, para cumplir con la apariencia» (*Aut.*). La presencia de este personaje en palacio incide en la clásica sátira de la adulación en la corte.

[43] Entiendo que Cumplimiento sirve a un personaje llamado *Rey de engaños* ('el rey de los engaños'). Pero, como indica García Valdés (1993: 351, nota 12), también podría significar que Cumplimiento sirve de engaños al rey. En ambos casos se alude a las proverbiales adulación y falsedad de la vida cortesana, frecuente blanco de censuras en la literatura satírica y moral.

[44] García Valdés (1993: 351, nota 14), señala una posible dilogía que también entendiese *dones* como 'cualidades, atributos de quienes allí se reunían'.

[45] Uno de los signos de coquetería femenina que satirizó Quevedo eran los movimientos con los ojos: «Ninguna mujer que tuviere buenos ojos y buena boca y buenas manos puede ser hermosa ni dejar de ser una pantasma, porque, en preciándose de ojos, tanto los duerme y los arrulla y los eleva y los mece y los flecha, que no hay diablo que la pueda sufrir» (*Libro de todas las cosas y otras muchas más*, pág. 451); véase también el poema «Tus dos ojos, Mari Pérez». Schwartz (1983: 155-158), analizó este campo metafórico en Quevedo.

[46] Los movimientos de las manos eran otra muestra de coquetería femenina satirizada por Quevedo; véase otro ejemplo: «Si tiene buenas manos, tanto las esgrime y las galopea por el tocado, tecleando de araña el pelo y haciendo corvetas con los dedos por lo más fragoso del moño, que amohinará los difuntos. Pues considérame la de buenos dientes, arregazados los labios, con todas las muelas y dientes desenvainados y en *puribus* los colmillos, muy preciada de regaño de mastín y a pique de la alma condenada, y veréis cuánto mejor es un neguijón fruncido, y unos ojos rezmellados, y una mano de mortero contenta con ser mano, sin introducirse en revoleteos, en sonajas, en pinzas y en tarabilla de bullicios» (*Libro de todas las cosas*, págs. 451-452).

(*Desposorio entre el Casar y la Juventud*, págs. 426-427)

Continuando la saga, el posterior matrimonio de Arrepentir con doña Esperanza muestra, por un lado, la ya mencionada visión negativa del matrimonio, centrada ahora en las frases (muchas de ellas tradicionales) que constituyen los nombres de los hijos del enlace; por otro, la coherencia en la construcción de este breve relato pues, como indica el propio narrador, todos esos nombres hacen gala del arrepentimiento que caracteriza a su padre:

> [Arrepentir] el cual, despechado por esto, dio en un gran desbarro, que fue enamorarse de una ramera pública y de todos llamada doña Esperanza. Con esta, pues, se amancebó, y tuvieron doce hijos a los cuales llamaron con diversos nombres, sin que ninguno de ellos perdiese el de la cepa de su padre. Al primero llamaron Sufrir y llevar la carga; al segundo, Mal infierno quien con vos me juntó; al tercero, Dios me dé paciencia; al cuarto, Dios me saque de con vos; al quinto, Si yo me viera libre; al sexto, Loco estaba yo; al séptimo, Ésta y no más; al octavo, Juzqué que era miel y era acíbar[48]; al noveno, ¿Qué trajisteis vos?; al décimo, Otras se gozan y yo padesco; al onceno, Quién me lo dijera a mí; al duodécimo, Más vale capuz

[47] La sátira de la charlatanería es también frecuente en Quevedo; véase Azaustre (2007: 97, nota 92).

[48] *acíbar*: es el zumo de la hierba llamada *zábila*, el cual era amargo, y «metafóricamente y por comparación se dice lo que es muy amargo» (*Aut.*).

> que toca[49]. Dejo de decir otros dos hijos porque, sin embargo de haber nacido y criádose en su casa, no ha habido forma de que los quiera reconocer por tales el Arrepentir: éstos son Celos y Mala Condición. (*Desposorio entre el Casar y la Juventud*, pág. 427)

Agudeza en el Papel de las cosas corrientes en la corte, por abecedario

Bajo el popular esquema del abecedario, el *Papel de las cosas corrientes en la Corte* combina un destacado despliegue de agudezas con la sátira de muy diversas conductas cortesanas. Todo ello se complica por el extremo laconismo de las frases, lo que a menudo hace difícil interpretar las agudezas.

Algunas entradas satirizan diversas modas y vestimentas:

> Barbas y cabellos dominicos: sobre blanco, capas negras. (pág. 369)
>
> Barrigas de algodón, como pantorrillas: nuevo modo de hidropesía. (pág. 370)

[49] El *capuz* era una especie de capa negra que se traía en señal de luto; la *toca* era el velo que cubría a las viudas. Como se ha indicado, la serie de nombres denota rasgos de Arrepentir, quien lamenta haberse amancebado con la ramera doña Esperanza; en concreto, este, significa, por metonimia, 'más vale viudo (*capuz*) que viuda (*toca*)'.

> Ojos engastados en soplillos; que ya enamoran las damas con ojos como puentes y con dejarse pasar. (pág. 381)
>
> Sotanillas arremangadas como bigotes. (pág. 384) (*Papel de las cosas corrientes en la Corte, por abecedario*)

El hábito de los dominicos posibilita la agudeza por semejanza con quienes pretendían ocultar las canas con el tinte[50]. La comparación con el relleno que disimulaba la delgadez de las pantorrillas apunta a la moda del guardainfante o a los embarazos fingidos[51]; además, los asemeja a la *hidropesía* por la hinchazón que produce la acumulación de líquidos en esa enfermedad. La moda de las *tapadas de medio ojo* se condensa en la metáfora (*engastados*) que los incrusta en el *manto de soplillo*[52] como si fuesen piedras preciosas, y en la comparación por la que, al tapar el manto la mitad de los ojos, lo que se ve de ellos se parece a la forma semicircular de los arcos de un puente; el final de la frase (*con dejarse pasar*) aludiría, además, a la licenciosa conducta de esas atrevidas mujeres. El laconismo del último ejemplo

[50] Es motivo frecuente en Quevedo; véase Azaustre (2007: 369, nota 35).

[51] La delgadez de las pantorrillas se disimulaba colocando varios pares de medias, algodón, lana u otros materiales; más detalles y ejemplos en Azaustre (2007: 370, nota 37).

[52] El *manto de soplillo* era «un género de manto que hacían antiguamente de tafetán muy feble, que se clareaba mucho, y traían las mujeres por gala» (*Aut., s.v.* «soplillo»). Azaustre (2007: 381, nota 75), señala ejemplos en diversos retratos femeninos de Quevedo.

alude a un tiempo a la sotana corta, prenda que denotaba escasez de medios, y a la costumbre de los valentones de llevar los bigotes con las puntas hacia arriba[53].

Otras entradas del abecedario se ocupan de los bajos fondos del amor:

> Doncellas sotanadas como casas. (pág. 372)
> Pretendientes paralíticos que no sanan por no tener hombres, y algunos por no tener mujeres. (pág. 382)
> (*Papel de las cosas corrientes en la Corte, por abecedario*)

Las casas con sótano se identifican con las falsas doncellas en el primer ejemplo. El siguiente resulta más oscuro y entraña mayor riesgo en su interpretación. Parodiando la clásica metáfora del amor como enfermedad, el pretendiente enamorado se identifica con un impedido, en posible alusión al miembro que no usa. Debe recordarse que, en la obra de Quevedo, es habitual retratarlos como ilusos que no llegan a gozar y se quedan en galanteos de poca sustancia[54]. Tenien-

[53] *Traer el bigote arremangado*: «frase que se dijo de los bravos y valentones, porque les parecía cuando se usaban los bigotes que de este modo infundían miedo y representaban valentía» (*Aut.*).

[54] Se observa en el siguiente pasaje de *El alguacil endemoniado*: «Son de ver los que han querido doncellas, enamorados de doncellas con las bocas abiertas y las manos extendidas: destos unos se condenan por tocar sin tocar pieza, hechos bufones de los otros siempre en víspera del contento sin tener jamás el día y con solo el título de pretendientes» (págs. 260-261).

do en cuenta que lo que les falta a la mayoría son hombres, no es descartable una alusión a la homosexualidad.

No pueden faltar en este terreno figuras como los cornudos —con la tradicional asociación al caracol—, las alcahuetas o madres y los lindos o narcisos:

> Caracoles sin concha más que con ella. (pág. 372)
>
> Madres[55] que se comen sus hijas o el precio por que las venden, que es lo mismo. (pág. 378)
>
> Narcisos ahogados en el agua de su propia estimación. (pág. 379)
> (*Papel de las cosas corrientes en la Corte, por abecedario*)

Este alfabeto misceláneo también atiende a asuntos de más gravedad. En su prosa satírica y burlesca Quevedo se refirió con frecuencia a la proliferación de dones y a la nobleza que no se sustenta en la virtud, sino solo en un linaje

[55] *Madre* es nombre con el que se conoce a las alcahuetas, a las que también se llamaba *tías*. Entre sus labores está comerciar con las muchachas (las *hijas* o *sobrinas*), cuya virginidad fingen de manera experta. Quevedo las retrató en otras obras, como *Sueño del infierno*: «Había madres postizas y trastenderas de sus sobrinas y aun suegras de sus nueras por mascarones alrededor» (pág. 354); véase también *Premática del Tiempo*, pág. 97.

del que no se es merecedor[56]. En esa línea se integran ejemplos como los siguientes:

> Dones más güérfanos que niños expósitos. (pág. 372)
>
> Grandes como letras góticas: en mucho papel, pocas razones. (pág. 374)
>
> Hábitos de merced más que buenas costumbres; y tantos, que ya son señas no traerlos para ser más conocidos. (pág. 375)
> Honras retuladas, como vasijas de boticario, pero vacías por quebradas. (pág. 375)
>
> Hablar y escribir gordo[57]; testigos tan calificados que puedan acreditar cualquiera ejecutoria. (pág. 376)
> (*Papel de las cosas corrientes en la Corte, por abecedario*)

La comparación con la aparente letra gótica satiriza a los grandes[58], y lo mismo sucede entre la honra y la belleza externa de los botes de farmacia que, sin embargo, están quebrados. Otra entrada censura la abundancia de dignida-

56 Azaustre (2007: 376, nota 59) señala ejemplos del *Buscón* y el *Sueño del infierno*.

57 *Hablar y escribir gordo*: 'con suficiencia y superioridad'; *hablar gordo*: «echar fieros y bravatas amenazando a uno, tratándole con imperio y superioridad» (*Aut.*).

58 Más detalles sobre Quevedo y su opinión de la nobleza en Rey (1999: 140-142).

des y órdenes de caballería (*hábitos*) concedidas por dádivas graciosas (*merced*), y no por méritos y conducta.

La falta de moral y principios es abordada en varias entradas del alfabeto donde la poca conciencia se satiriza a partir de la frase hecha *ancho de conciencia* ('poco escrupuloso en sus actos') y de su asociación con la anchura de los cuellos de la época. En el segundo ejemplo se critica la falsedad que reina en la corte; la comparación pondera lo extraño que es hallar la verdad, y recurre a la costumbre que los delincuentes tenían de refugiarse en los templos, donde no podían ser capturados por la justicia:

> Cuellos y conciencia de muchos anchos. (pág. 372)
>
> Verdades como delincuentes retraídos en la iglesia, porque no se hallan si no es en los confisonarios. (pág. 385)
> (*Papel de las cosas corrientes en la Corte, por abecedario*)

El conocido tema de la sátira contra la justicia se ocupa aquí de sus oficios más conocidos: escribanos, jueces y procuradores, cuya codicia tuerce el sentido de la equidad y las leyes. Son ejemplos bastante explícitos, donde cabe des-

tacar la identificación de las leyes con el maná, alimento que milagrosamente sabía a lo que cada uno quería[59]:

> Escribanos cuya pluma pinta según moja en la bolsa del pretendiente[60]. (pág. 373)
>
> Leyes de calidad de maná, que saben a todo lo que los jueces quieren. (pág. 378)
>
> Sobornos por procuradores, con que se asegura el buen despacho. (pág. 384)
> (*Papel de las cosas corrientes en la Corte, por abecedario*)

No falta la opinión política en este alfabeto, como sucede con la frase mediante la que Quevedo se refiere al conocido principio de la *razón de estado*[61], y lamenta que la justicia se subordine a sus intereses:

[59] *maná*: «El milagroso y sustancioso rocío con que Dios alimentó el pueblo de Israel en el desierto. Tenía milagrosamente el sabor que cada uno quería» (*Aut.*).

[60] Más pasajes donde Quevedo critica a los pretendientes en Azaustre (2007: 373, nota 46). Schwartz (2005: 165-169) ofrece detalles sobre este tipo social en la obra de Quevedo.

[61] En sentido amplio, la *razón de estado* es «la política y reglas con que se dirigen y gobiernan las cosas pertenecientes al interés y utilidad de la república» (*Aut.*). Aunque el concepto se consolidó a raíz del tratado *Della ragione di stato* (1589) de Giovanni Botero, lo que se plantea en el fondo es el antiguo conflicto suscitado entre la virtud y la praxis política. Su esencia radica en considerar si es o no lícito contravenir la moral y la justicia para lograr los fines políticos adecuados a los intereses del estado. El sintagma *razón de estado* llegó a entenderse en un sentido negativo que lo circunscribía a uno de los polos de la discusión; así lo indica Saavedra Fajardo en

> Banderas por la razón de estado sobre las almenas de la justicia. (*Papel de las cosas corrientes en la Corte, por abecedario*, pág. 370)

Otras veces es el endeudamiento de la corona con los banqueros extranjeros el motivo de la crítica. El primer ejemplo se basa en la frase *fiestas de precepto*, aquellas que deben guardarse obligatoriamente; por eso se identifican con ellas los *intereses*, es decir, los beneficios que deben pagarse al acreedor obligatoriamente; la voz *devoción* acerca las dos esferas de la agudeza[62]. En el segundo, las minas se convierten en contratos de préstamo (*asientos*) con la banca genovesa, haciendo explícito el tránsito del dinero en tiempos del imperio:

> Intereses que la mucha devoción hizo como fiestas de precepto. (pág. 376)
>
> Minas de diamantes, con nombres de asientos, para ginoveses. (pág. 378)

sus *Empresas políticas*: «o porque pocas cosas son como parecen, principalmente las políticas, habiéndose ya hecho la razón de estado un arte de engañar o de no ser engañado» (empresa 46, págs. 546-547). Fue esta una cuestión fundamental en el pensamiento político de la época de Quevedo. Aunque de forma no siempre fiel a sus escritos, la obra de Maquiavelo y, en concreto, *Il principe* (1513), encarnó la subordinación de los medios a la consecución de los objetivos políticos.

[62] El pasaje también tendría sentido con un valor moral más general que censurase el *interés* ('beneficio propio') como vicio de su tiempo.

(*Papel de las cosas corrientes en la Corte, por abecedario*)

Conclusión

Es difícil resumir los rasgos que debe tener un escritor satírico. Pero aun así, podremos convenir en que la variedad es requisito muy valioso, cuando no imprescindible. La variedad se asocia a la actitud de quien intenta ofrecer un panorama de conductas y costumbres, tanto más ajustado cuanto mejor refleja la riqueza y complejidad de los hombres. En ese afán panorámico, los satíricos subieron a los cielos, ascendieron montañas y atalayas, recorrieron las estancias del infierno o viajaron y se reencarnaron en diversos oficios y condiciones. Otra forma de abarcar esa diversidad del mundo es el mosaico de géneros y asuntos que reúne la prosa burlesca de Quevedo. Vinculándola a la trayectoria del escritor, esa variedad recuerda un *usus scribendi* semejante a lo que la colección de musas supone en su labor como poeta o a lo que representa el conjunto de su trayectoria literaria: el afán por ser un escritor completo.

Ese mosaico que constituye la prosa burlesca de Quevedo se desarrolla en el marco de la agudeza. La agudeza no es requisito imprescindible de la sátira. A lo largo de la compleja historia de este género, sus diversas especies y autores han recurrido a la amable amonestación horaciana, a la violencia de la invectiva, a las posibilidades censoras de la

fantasía o al referente aleccionador del *exemplum*. La agudeza es, pues, una posibilidad más para la sátira. Tal vez aquella que la enmascara con el ropaje de la risa y la convierte en burla. En tiempos de Quevedo era, además, un rasgo de pensamiento y estilo extendido por autores y géneros, y del que Quevedo no podía quedar al margen.

Variada y aguda, entreverando alarde verbal y comicidad censora, la prosa burlesca de Quevedo nos muestra así una de las vertientes que han construido su completa y compleja figura de escritor y lo han consolidado en el canon de la literatura satírica del Siglo de Oro; una pluma canónica pero situada siempre en los márgenes de la crítica admitida por el poder, como atestiguan sus escritos y, más aún, los avatares de su biografía.

OBRAS CITADAS

ANTONIO, Nicolás, *Bibliotheca hispana nova*, Madrid, Visor, 1996, 2 vols. Reproducción facsimilar de: *Bibliotheca hispana nova sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD. ad MDCLXXXIV. floruere notitia*, Matriti, apud Joachimum de Ibarra typographum regium, MDCCLXXXIII (*tomus primus*), Matriti, apud viduam et heredes Joachimi de Ibarra typographi regii, MDCCLXXXVIII (*tomus secundus*).

ARELLANO, Ignacio, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2003.

AUT., REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1990 [consulta online en www.rae.es].

AZAUSTRE GALIANA, Antonio, «La transmisión textual de las obras burlescas de Quevedo», *La Perinola*, 10, 2006, págs. 15-32.

—, ed., Francisco de Quevedo, *Obras crítico-literarias*, en *Obras completas en prosa*, vol. 1, dir. por Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003.

—, «La prosa burlesca de Quevedo y el *Buscón*», en *Le roman picaresque: La vida de Lazarillo de Tormes; Francisco de Quevedo: La vida del Buscón llamado don Pablos*, ed. de Christian Andrés, Milagros Rodríguez Cáceres y Rafael Carrasco, Paris, Ellipses, 2006a, págs. 163-182.

—, «Algunos aspectos de la risa en la prosa burlesca de Quevedo», en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. de Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Sevilla, Renacimiento, 2006b, págs. 13-50.

—, ed., Francisco de Quevedo, *Obras burlescas*, en *Obras completas en prosa*, vol. 2, dir. por Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2007.

BLANCO, Mercedes, *Les Rhétoriques de la Pointe Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Genève, Slatkine, 1992.

CHEVALIER, Maxime, «La genealogía de la necedad», *Les Langues Neolatines*, 209, 1974, págs. 12-18.

—, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.

CORREAS, Gonzalo, *Arte de la lengua española castellana*, ed. de Emilio Alarcos García, Madrid, CSIC, 1954.

—, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. digital de Rafael Zafra, Pamplona /Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2000.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1994.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1987.

IFFLAND, James, *Quevedo and the Grotesque*, 2 vols., London, Tamesis, 1978-1983.

IVENTOSCH, Herman, «Onomastic invention in the *Buscón*», *Hispanic Review*, 29, 1961, págs. 13-32.

JAURALDE POU, Pablo: «Obrillas festivas de Quevedo: estado actual de la cuestión», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, vol 2, págs. 275-284.

—, ed., Francisco de Quevedo, *Obras festivas*, Madrid, Castalia, 1987[2].

GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, ed., Francisco de Quevedo, *Prosa festiva completa*, Madrid, Cátedra, 1993.

—, «Texto e interpretación de Quevedo: algunos opúsculos festivos», en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo*, ed. de Ignacio Arellano y Jean Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999, págs. 85-106.

MARTÍNEZ BOGO, Enrique,*Retórica y agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2010 (tesis doctoral).

—, «Parodia de géneros en *Memorial que dio en una academia pidiendo plaza en ella, y indulgencias que le mandaron escribir (en ínterin que vacan mayores cargos) concedidas a los devotos de monjas*, de Francisco de Quevedo», *Moenia: Revista lucense de lingüística y literatura*, 14, 2008, págs. 159-167.

—, «Mecanismos de agudeza en el *Libro de todas las cosas y otras muchas más*», *La Perinola*, 15, 2011, págs. 285-312.

—, «Humor y agudeza en *Gracias y desgracias del ojo del culo*», *La Perinola*, 20, 2016, págs. 95-134.

PEREGRINI, Matteo, *Delle acutezze*, ed. de Erminia Ardissino, Torino, RES, 1997.

QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, ed. de José Manuel Blecua, 4 vols., Madrid, Castalia, 1969-1981.

—, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano en *Obras completas en prosa*, vol. 1, dir. por Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003.

—, *Discurso de todos los diablos*, ed. de Alfonso Rey en *Obras completas en prosa*, vol. 1, dir. por Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003.

—, *Obras crítico-literarias,* ed. de Antonio Azaustre Galiana en *Obras completas en prosa*, vol. 1, dir. por Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003.

—, *Obras burlescas,* ed. de Antonio Azaustre Galiana en *Obras completas en prosa*, vol. 2, dir. por Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2007.

—, *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* ed. de Lía Schwartz, Madrid, Castalia, 2009.

—, *La vida del Buscón,* ed. de Fernando Cabo, Madrid /Barcelona, Real Academia Española / Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011.

REY, Alfonso: «Concepto de nobleza y visión de la guerra en la obra de Quevedo», en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo*, ed. de Ignacio Arellano y Jean Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999, págs. 133-160.

—, «Introducción», en *Obras completas en prosa,* vol. 2, dir. por Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2007, págs. 1-63.

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

SCHWARTZ, Lía, «El juego de palabras en la prosa satírica de Quevedo», *Anuario de Letras*, 11, 1973, págs. 149-75.

—, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1984.

—, «Texto anónimo y texto satírico: sobre las invectivas contra los necios de Quevedo», *Filología*, 22, 1, 1987, págs. 71-88.

—, *De fray Luis de León a Quevedo. Lecturas de clásicos antiguos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005.

TESAURO, Emanuele, *Il Cannocchiale aristotelico*, Torino, Bartolomeo Zauatta, 1670.

USUFRUCTO DE UNA HERENCIA REINVERTIDA: EL CANON CLÁSICO EN LOS DIÁLOGOS DE BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA[1]

GERMÁN REDONDO PÉREZ
INSTITUTO UNIVERSITARIO MENÉNDEZ PIDAL
(UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)
german_836@hotmail.com

Recibido: 1/1/2017
Aceptado: 27/1/2017

RESUMEN: En este trabajo se estudia la presencia del canon clásico en los diálogos de Bartolomé Leonardo de Argensola, tres textos originales y una traducción escritos entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Se analiza cómo, a través de la imitación de algunos autores greco-latinos, el uso de los mitos y el empleo de técnicas literarias procedentes de la Antigüedad, el escritor aragonés adapta el canon clásico a su tiempo. Asimismo, se concretan los temas que se desarrollan en estos diálogos y la manera en que se transmiten utilizando en parte la herencia clásica.

[1] Trabajo realizado en el marco del proyecto FFI2015-63703-P (MINECO/FEDER), *Dialogyca*: *Transmisión textual y hermenéutica del diálogo hispánico* (DIALOMYR), Ana Vian Herero (IP1) y María Mercedes Fernández Valladares (IP2), Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal (Universidad Complutense de Madrid).

Parte de este artículo deriva del estudio más extenso sobre los diálogos de Bartolomé Leonardo de Argensola que se puede encontrar en mi tesis doctoral –aún inédita– titulada *Imitación y traducción de Luciano en dos escritores áureos: Bartolomé Leonardo de Argensola y Sancho Bravo de Lagunas (ediciones críticas y estudios)*; su contenido se ofrece íntegro en el repositorio virtual de la Universidad Complutense de Madrid: http://eprints.sim.ucm.es/37108/.

PALABRAS CLAVE: Canon clásico; Siglos de Oro; Bartolomé Leonardo de Argensola; diálogo literario; Grecia y Roma.

ABSTRACT: This work studies the classical canon in the dialogues of Bartolomé Leonardo de Argensola, three original texts and a translation written between the last years of 16th century and the beginning of the 17th. The way in which Argensola imitates some Graeco-Latin writers, uses the myths and employs several literary techniques from the Antiquity are studied in the lines below. Also, all the principal issues of these dialogues and how the writer transmits them using partially the classical heritage are detailed in this article.

KEYWORDS: Classical canon; Spanish Golden Age; Bartolomé Leonardo de Argensola; literary dialogue; Greece and Rome.

Si existe un canon que de manera perceptible y recurrente se manifiesta en las letras españolas de los Siglos de Oro este es el de la cultura greco-latina heredada principalmente, aunque no solo, a través del Humanismo italiano. Los mitos y el pensamiento de la Antigüedad clásica constituyeron una fuente casi inagotable de inspiración para varias generaciones de escritores que supieron canalizarla en una dirección u otra a conveniencia. En época áurea se hizo también un uso prolífico de recursos y géneros literarios fuertemente enraizados en el mundo clásico que sirvieron para dar forma a muchos textos producidos en ese periodo. Uno de esos géneros es el diálogo, intensamente cultivado en la literatura española del siglo XVI, aunque transmitido mediante diferen-

tes configuraciones de manera ininterrumpida desde la Antigüedad hasta nuestros días (para tener una perspectiva amplia de este género, véase la introducción de Vian Herrero [2010] a la antología de *Diálogos españoles del Renacimiento*, así como las monografías de Gómez [1988 y 2000] y Ferreras [2003]).

El escritor aragonés Bartolomé Leonardo de Argensola representa un baluarte del clasicismo en una época donde comienzan a confluir Renacimiento y Barroco, dos corrientes que, a pesar de oponerse en ocasiones, no dejan de mantener algunos elementos en común. Entre otros aspectos, es en la reelaboración de los mitos y en la presencia más o menos explícita de los grandes autores clásicos, o de sus técnicas creativas, donde ambas estéticas convergen a menudo. Los mitos y el legado literario clásico son precisamente los dos ejes sobre los que se articulan los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo de Argensola, tres textos originales y una traducción fechables entre los últimos años del siglo XVI y los primeros del siglo XVII[2].

[2] Léanse los siguientes trabajos si se desea obtener más información sobre estos diálogos: Green (1935 y 1952), Schwartz (1992, 1998, 2009 y 2013 [recopilación de diversos artículos anteriores], así como su edición conjunta con Pérez Cuenca de los tres diálogos originales publicada en 2011 con el título *Sátiras menipeas*) y Ezpeleta Aguilar (1993, 1997 y 1998). Asimismo, son interesantes las publicaciones de Coroleu (1994), Serés (2009) y Pérez Cuenca (2011). Consúltense también los artículos de Redondo Pérez (2013 y 2015) y la tesis doctoral ya mencionada en nota. Véanse igualmente los comentarios de Robinson (1979: 126-129) y Zappala (1990: 192-196) en sus obras sobre la influencia de Luciano en Europa —en el primero de los casos— o en España e Italia —en el segundo', así como las palabras de

Argensola recurre en el diálogo *Menipo litigante* a un dechado clásico muy bien conocido en los Siglos de Oro: Luciano de Samósata. Construye el protagonista de su texto partiendo del incisivo Menipo, personaje icónico de varias obras de Luciano que se inspira a su vez en el legendario filósofo Menipo de Gadara. Para explicitar su origen, el autor aporta algunas referencias intertextuales –a *Icaromenippus* y *Dialogi mortuorum* en particular– con las que se deja claro su modelo de *imitatio*. Valga como ejemplo el fragmento donde otro personaje del texto, Arsitas, interpela a Menipo para que este le dé explicaciones sobre su extraño comportamiento:

> ARSITAS. [...] ¿Eres tú aquel Menipo que subió con alas artificiales hasta el cielo de Júpiter?, ¿y el que solía perseguir a los vanos filósofos y reformaba sus setas y sus barbas? No es posible que tú seas, y si eres el mismo, sin duda que has enloquecido tanto que no te curará todo el eléboro que nace en la isla Anticira. (Redondo Pérez, 2016: 408 y 409)

A lo que Menipo, reafirmando su identidad, responde que podría elevarse una vez más sobre los cielos –como ya hiciera en *Icaromenippus*– si no se le escucha con la debida atención:

Vives Coll en su trabajo sobre la recepción de Luciano en España (1959: 137-141). Para la autoría del diálogo *Virtus*, consúltese la edición que hace Mancini de las *Opere inedete* de Leon Battista Alberti (1890).

> MENIPO. Tú eres, oh, locuacísimo Arsitas, el que ha menester el éboro [...] Mas, pues me aconsejas que huya, harelo de buena gana por no oírte, y aún osaré fiarme otra vez de las alas y subirme sobre los aires por perderte de vista; ansí que óyeme, si quieres, o quédate solo. (Redondo Pérez, 2016: 409)

Aprovechando las características innatas de Menipo, como el cuestionamiento y búsqueda incesante de la verdad, se utiliza este personaje como vehículo para plantear una crítica al sistema judicial que se ajusta sin fisuras a la sociedad contemporánea del autor. Para ello, se parte de un comienzo *in medias res* que introduce un diálogo marco en el que Menipo intenta convencer a su amigo Arsitas de lo adecuada que ha sido la decisión tomada por Eróstrato, un padre de familia que entrega todos sus bienes a un grupo de abogados en lugar de a sus propios hijos. Con este elogio paradójico, un recurso procedente del canon retórico clásico que Luciano empleó de manera asidua, se enlaza con un diálogo enmarcado en el que se cuentan las peripecias que Menipo tiene que sufrir para reclamar la herencia que le pertenece. El diálogo enmarcado sirve como argumento a modo de *exemplum* para deshacer la paradoja del encomio y, por tanto, para convencer a Arsitas de algo que, en apariencia, es irracional y reprobable.

Menipo ejemplifica con su propio litigio. El proceso judicial le lleva hasta el mismísimo infierno para conseguir, mediante la declaración de su bisabuelo Alitias y la ratificación

del juez infernal Radamanto, un documento capaz de acreditar ante los tribunales atenienses su derecho a recibir la herencia familiar. Sin embargo, aunque Alitias respalda a su descendiente y Radamanto legitima sus pretensiones certificándolas mediante una relación firmada, de nada le sirven a Menipo ante la justicia terrenal unas pruebas que deberían ser inapelables. Por tanto, una vez comprobada la imposibilidad de obtener justicia en un sistema judicial corrupto, Menipo no solo apoya, sino que aconseja a Eróstrato en la decisión que toma durante los últimos momentos de su vida. El padre moribundo deja finalmente toda su hacienda por fideicomiso a los abogados en vez de a sus hijos esperando que la misericordia de aquellos que de otra manera la habrían usurpado mediante artimañas jurídicas restituya parte de ella a sus legítimos herederos cuando estos la necesiten.

Argensola utiliza el descenso a los infiernos como un recurso ideal para contraponer dos planos: el de la justicia divina, o de ultratumba, y el de la justicia humana, o la justicia terrenal que se critica en el texto. La *nekya*, es decir, el viaje al mundo de los muertos, constituye un tópico de la literatura clásica que el escritor aragonés emplea, como Virgilio o Luciano, para evidenciar las certezas que no se pueden apreciar en el mundo de los vivos. Se produce en todos los casos una oposición entre el mundo terrenal, repleto de falacias y apariencias, y el mundo infernal, un lugar donde, paradójicamente, predomina lo auténtico y los personajes se muestran tal y

como son. El Menipo de Argensola se deja guiar por su bisabuelo Alitias en el recorrido por un espacio infernal plagado de situaciones sorprendentes para su visitante, igual que ocurre en el descenso que Menipo realiza al Hades acompañado del mago Mitrobarzanes en *Necyomanteia* o Éaco en los *Dialogi mortuorum* de Luciano. Además, Argensola toma del samosatense el tono satírico que a menudo se encuentra en la descripción de lugares y moradores del infierno, si bien mucho más moderado en este que en los textos de Luciano.

Por otro lado, el escritor aragonés adapta del canon clásico el discurso forense, que sabe integrar en su texto creando un marco asambleario en el que se dirimen varios temas trascendentales ante el tribunal presidido por el juez Radamanto. Es necesario señalar al respecto que, si bien se trata de un contexto pagano, al igual que la ambientación de toda la trama, Argensola reorienta una vez más el modelo clásico para adecuarlo a un mensaje más afín tanto a su pensamiento como al periodo post-tridentino en el que se escribió la obra. De este modo, Radamanto se convierte en un juez casi cristianizado que defiende a través de su argumentación algunos de los conceptos más importantes del catolicismo, como el libre albedrío, la resurrección del alma después de la muerte o el castigo de los pecados cometidos en vida. Una muestra representativa de este discurso impregnado de cristianismo es la réplica con la que el juez Radamanto reprueba

la acusación lanzada por Menipo sobre la inacción de los dioses ante los asuntos humanos:

> A lo cual, Radamanto, con más severidad, se compuso para responder y dijo: «¿Y ansí vosotros formáis queja de que el inico prevalezca contra el justo como si viviésedes en república justa? ¿Merecen, por dicha, vuestras costumbres otra correspondencia en los premios dellas? Demás que, si vosotros estimásedes las cosas de la vida mortal no en más de como ellas son y no les atribuyésedes deidad, no de los sucesos dellas sacaríades argumento contra la virtud, pero, como las adoráis, y como estimadores livianos medís los juicios divinos con vuestra opinión, cada vez que veis perseguido algún justo o que en las lites prevalece la causa injusta, culpáis la Divina Providencia. Y si creyésedes, como debéis, que no se acaba todo con la muerte, esperaríades que en tales casos hay apelación para otra vida. Tú mismo estás viendo que las almas son inmortales y que la verdad, al fin, se examina en tribunales no respetosos. ¡Oh, lástima de la razón!, ¡oh, perversión y abuso de los humanos que abraçan la inocencia solo para poseer con ella la común fortuna convirtiendo el objeto en instrumento! Esta respuesta mía te bastará por ahora, y ansí no sigas tan ardua cuestión, porque solo Júpiter la sabe en su verdadera fuente, y tú no porque no la alcances dejes de respetar sus precetos. (Redondo Pérez, 2016: 425 y 426)

El texto concluye con el convencimiento de Arsitas tras el proceso argumentativo que ha desplegado Menipo sirviéndose del diálogo enmarcado. Ambos personajes asumen la falta de justicia en la tierra subrayando un mensaje

cargado de escepticismo y desesperanza que culmina con otro lugar común procedente de la literatura clásica, a saber, el «O tempora, o mores!» de la *oratio prima* de las *Catilinarias* (Cicerón, 1993: 18):

> ARSITAS. Yo confieso, Menipo, que quedo satisfecho y mucho más de la piedad paterna de Eróstrato, pues halló el verdadero camino de beneficiar a sus hijos en que también dio muestras de admirable prudencia, aunque si yo llegare a ese punto, no pienso dar mi hacienda a los adbogados, sino mandarla traer toda a mi presencia y abrasarla y esparcir al aire las cenizas y sembrar de sal mis heredades para que, ya que mis hijos queden pobres, no queden nuestros enemigos ricos.
> MENIPO. Mejor consejo es ese, pero entremos en la ciudad si te place.
> ARSITAS. Entremos, ¡oh, ciudad tiranizada por la mentira!, ¡oh, siglos!, ¡oh, costumbres! (Redondo Pérez, 2016: 430)

Por tanto, Bartolomé Leonardo de Argensola recibe en *Menipo litigante* varios elementos del canon clásico heredado y los reformula en un texto original donde desarrolla algunas de las preocupaciones de su época. De este modo, utilizando un género literario consolidado a lo largo de los siglos mediante la imitación parcial de Luciano, uno de sus exponentes más reconocidos, presenta una crítica de la justicia corrupta a través del escarnio de jueces y abogados, objetivo habitual de la sátira áurea que tiene su origen igualmente en la literatura greco-latina.

Parecida reformulación de la herencia clásica es la que se produce en *Demócrito*, otro de los diálogos originales escritos por Argensola. En esta pieza se acude una vez más a referentes greco-latinos para crear un diálogo en el que se reflexiona sobre varios temas extrapolables al contexto histórico-social del autor. En particular, se toman como modelo de *imitatio* las cartas espurias atribuidas al famoso médico Hipócrates de Cos. Fechables en torno al siglo I d. C. y traducidas al latín por Rinuccio Aretino en 1486, estas cartas serían objeto de múltiples ediciones en distintas lenguas que se publicaron a lo largo de los siglos XVI y XVII. Émile Littré las editó en el siglo XIX. Otis H. Green estudia la *imitatio* de estas epístolas y delimita aquellas en las que se inspiró el escritor aragonés, con referencias a los textos editados por Littré, en su trabajo de 1935 (277-279). Schwartz y Pérez Cuenca (2011) señalan los pasajes exactos que Argensola utilizó en su *imitatio*.

Como *Menipo litigante*, el diálogo *Demócrito* comienza *in medias res*, aquí con una conversación mantenida por Hipócrates y su amigo Damageto durante un momento de sobremesa que recuerda a la ambientación simposíaca tan característica de Platón y habitual en muchas obras de la Antigüedad. En este diálogo marco Hipócrates cuenta a su interlocutor cómo los habitantes de Abdera reclamaron su presencia en la isla para sanar la locura de Demócrito, su más ilustre ciudadano. Una vez expuesta la situación general

del requerimiento y la valoración de Hipócrates sobre el caso, se pasa a detallar mediante un diálogo enmarcado la conversación que mantuvo el médico con Demócrito durante su visita a Abdera. Tanto la caracterización del filósofo como la descripción del entorno donde se produce el diálogo se adaptan de la carta espuria que pormenoriza el encuentro (carta a la que Littré asigna el número 17 en su edición, Hippocrate, IX [1839-1861: 349]). En esta recreación se transmiten los rasgos esenciales de la imagen del filósofo que han llegado hasta la actualidad a través de autores como Séneca (*Sobre la ira*, 10, 5, 2000: 170 y 171), Juvenal (*Sátiras*, X, vv. 29-53, 1996: 128 y 129), Luciano (*Obras*, II, 27, 1988: 39 y 40) o Diógenes Laercio (*Vida de los filósofos ilustres*, IX, 34-49, 2011: 472-480); por tanto, se muestra a un Demócrito que no cesa de reír ante cualquier asunto humano, ya sea cómico o trágico, y que vive ensimismado en sus pensamientos filosóficos.

Hipócrates, después de haber sido guiado por los abderitanos hasta la casa de Demócrito, se dispone a averiguar los motivos de la locura que estos atribuyen a su ciudadano más prominente. Para ello el médico realiza varias preguntas a Demócrito que favorecen una serie de reflexiones sobre distintos aspectos del ser humano. La mayoría de las preguntas que formula Hipócrates son en realidad comentarios de las réplicas ofrecidas por Demócrito, y van encaminadas a recibir una explicación sobre aquello que a una mente racio-

nal, como la suya propia, o en un principio cuerda, como la de los abderitanos, podría resultarle ilógico. Demócrito convence progresivamente a Hipócrates a través de un proceso argumentativo con el que justifica por qué se ríe de las desdichas de sus compatriotas, de sus negocios, pero también de sus ocios, de la importancia que le conceden a banalidades como la honra o de la ceremoniosidad y pompa de las sociedades más sofisticadas.

Demócrito dedica varias de sus intervenciones a realizar una crítica especialmente severa de la sociedad persa. Su ataque va dirigido contra todos los estamentos que componen una de las civilizaciones más avanzadas del momento histórico en el que se podría contextualizar el diálogo. Entre ellos se encuentra el estamento militar, a quienes se acusa de ignorantes y cobardes, tal y como demuestra este fragmento en el que el filósofo de Abdera no disculpa la incultura persa que Hipócrates atribuye al permanente estado de guerra:

> A lo cual, Demócrito respondió: «Pues eso es, Hipócrates mío, lo que mayor risa me causa, que si estos que desprecian las letras fuesen valerosos, tendrían alguna escusa de su ignorancia o, por decir mejor, de su maldad, pero es lo peor, que no tienen más de la milicia que el traje y la soltura de los ademanes y el título de soldados o capitanes, porque han reducido la generosa arte militar a maña y mercancía, y cuanto a la noticia de los peligros y a la osadía para no rehusarlos, yo te digo que no es tan ingenioso ningún avaro

> para conservar sus ídolos como ellos para escusarse de pelear. (Redondo Pérez, 2016: 478)

Pero Demócrito también lanza un ataque contra el estamento religioso, al que acusa de anteponer los intereses propios a las obligaciones que exige su ministerio, o de aparentar la virtud que se le presupone, pero que realmente no profesa. Así critica el filósofo a los que forman parte de ese estamento:

> Porque estos, viéndose adornados de sus autoriçados mantos, desdicen de su institución y atienden a procurar de ser venerados con aquel mismo aplauso y con aquellos magníficos títulos y vocablos con que tratan a los magnates de la milicia, los cuales, digo los unos y los otros, estiman en tan poco la religión, aquella misma religión que blasonan, por no decir que profesan, que la posponen a cualquiere caso inferior. Dicen que la traen en las almas, las cuales no niegan ser inmortales, antes afirman que han de ser castigadas o premiadas por Júpiter en otra vida que no se acaba, y es cosa redícula ver cómo, sin embargo desto, toman esta su religión por achaque para dar color y olor sagrado con ella a los efetos que obra por sus manos la utilidad y amor propio. (Redondo Pérez, 2016: 476)

Asimismo, igual que ocurre en *Menipo litigante*, se considera que el de los abogados es el gremio que provoca los mayores problemas de una sociedad. De esta manera se lo hace saber Demócrito a Hipócrates:

> ¿Sabes, demás desto, quién son los tiranos absolutos de aquella interesal y inculta corte?: los jurisconsultos causídicos, gente nacida para atormentar a los magnates, amargura de la paz, veneno de la república y uno de los más atroces suplicios a que el hombre se quiso sujetar. Y es cosa graciosa que, siendo estos los que jamás usan del desengaño, ni le dan a nadie, se intitulen ministros de la verdad. (Redondo Pérez, 2016: 478 y 479)

Ni si quiera el rey ni el pueblo al que rige salen indemnes de las acometidas del filósofo de Abdera:

> Muchas virtudes –respondió– publican de Artajerjes, pero, ¿juntamente dicen cuán mal usan de ellas los que están apoderados de su gracia? Y aun en este artículo me suelo yo reír de que piense aquel rey que cumple con sus obligaciones librando el peso dellas en sus ministros, como si Júpiter se lo hubiera mandado. Y ríome también de que quiera Artajerjes que, cuando en su reino se yerran las cosas, la culpa se atribuya a los ministros y, cuando se aciertan, se le dé a él la alabança. Juzga tú qué diferencia hubiera de su persona a la de Júpiter si fuera solamente capaz de gloria y no de infamia; mas también cuanto a los súbditos, por otra parte, son tan desiguales a sí mismos y tan desunidos del sujeto real que, examinando bien el interior, no sirven a su rey, sino a su púrpura, al cetro y diadema. (Redondo Pérez, 2016: 474)

Según Schwartz y Pérez Cuenca (2011: 191 y 192), tras el repaso de los distintos estamentos y *officia* que componen la sociedad persa se encuentra latente el capítulo VIII del libro VIII de la *Ciropedia* de Jenofonte, una adición poste-

rior que se considera apócrifa y que pudo utilizarse para revertir la lisonjera descripción que hace el historiador griego de Darío y su corte. Aunque no se puede establecer una relación sin más entre la Persia que critica Demócrito y la España de la época en que vivió el autor, lo cierto es que de este texto escrito por Bartolomé Leonardo de Argensola se desprenden múltiples concomitancias con cualquiera de las monarquías absolutistas del momento, entre las que se podría incluir la española. Si además tenemos en cuenta que varios de los temas que examina Demócrito son una preocupación constante en el escritor aragonés, como la corrupción de la justicia causada por aquellos que tienen el cometido de velarla, el ejercicio injustificado del poder real o la falta de virtud entre los que deberían ser ejemplo de ella, parece que Argensola utiliza de nuevo el legado clásico para plantear un contenido de tipo moralizante que se adapta al pensamiento y momento histórico en los que se circunscribe este diálogo.

Como ocurría en *Menipo litigante*, Argensola vuelve a servirse en *Demócrito* de un elogio paradójico para defender un argumento. En este caso se encomia la supuesta locura de Demócrito, al que Hipócrates termina considerando el más cuerdo de los abderitanos, comprobando de esta manera las sospechas que tiene al principio del diálogo marco con Damageto. Por tanto, se usa una vez más un recurso procedente de la retórica clásica para convencer al lector de que aquello que en principio puede ser reprobable no lo es tanto,

incluso puede ser lo más razonable si se examina con atención. Aquí, como ocurría en *Menipo litigante*, se produce una inversión que convierte al que se presenta como insensato en el más sabio de todos.

Asimismo, igual que en *Menipo litigante*, en *Demócrito* existe un mensaje que, aunque inserto en un contexto pagano, puede relacionarse con la doctrina católica defendida por su autor; una muestra de ello es este fragmento donde el filósofo parece referirse al libre albedrío:

> Vemos que la razón a ninguna cosa le aplica primero, después del conocimiento de su hacedor, que a la diligencia, pero juntamente le manda que no la pierda de vista, ni excluya la prudencia de ninguna de sus acciones. Pues, si yo veo que el hombre con acuerdo hace todo lo contrario, olvida el preceto, sigue su antojo, conociendo él que el preceto le conviene, y su antojo lo confunde, ¿no quieres que tenga por justa mi risa? (Redondo Pérez, 2016: 471)

Otro de los textos donde Bartolomé Leonardo de Argensola reutiliza el canon clásico heredado es el diálogo *Dédalo*. El escritor se ayuda en este caso de los mitos para codificar una historia en la que se plantean las claves de uno de los sucesos políticos más relevantes de su época: el encarcelamiento y posterior fuga de Antonio Pérez, secretario de Felipe II. Mediante otra referencia más a Luciano, en particular a su *Icaromenippus*, el autor aragonés describe el vuelo que Dédalo, junto con su hijo Ícaro, tuvo que realizar para fugarse

de la prisión en la que Minos le había encerrado. Se analizan las causas del proceso judicial sufrido por Dédalo insistiendo en lo injusto de su sentencia y en el ejercicio poco meditado de la autoridad ejercida por el monarca. El texto deriva así en una reflexión sobre el concepto de 'razón de estado', muy debatido en época del autor y especialmente rechazado entre los aragoneses tras la caída en desgracia de su conciudadano Antonio Pérez.

Como *Menipo litigante* y *Demócrito*, *Dédalo* comienza *in medias res* con un diálogo en el que un personaje cuenta a otro un hecho asombroso ya acontecido. La exposición de este suceso sorprendente, es decir, la fuga aparentemente injustificada de un hombre de honor como Dédalo, sirve para introducir las ideas más relevantes del texto utilizando algunos recursos y referencias intertextuales de la literatura clásica. Primero, Dédalo pone en antecedentes a su interlocutor Polites –y por extensión al lector– sobre lo que realmente ocurrió en la corte de Minos, versión que dista de la que públicamente se conoce:

> DÉDALO. Ríete de todo eso del toro. La verdad es que a la reina le pareció bien un caballero llamado Toro, secretario del rey, su marido, y por ser mi amigo quiso el rey dar a entender que gozaron de sus amores con intervención mía y en mi casa, pero nada desto puso en juicio. Y cuando por justificarse redujo su ira a pleito, solamente me cargó la muerte de mi sobrino, que se hizo en Atenas, adonde no se estiende su reino, y

> en tiempo en que yo no era súbdito suyo. Y para esto acumuló otros cargos tan ridículos que los que los sabían y cotejaban con ellos mis largas prisiones se lastimaban y se reían de la ceguedad de aquel rey. (Redondo Pérez, 2016: 502)

A continuación, el personaje justifica el aparente acto deshonroso que ha cometido transgrediendo la autoridad real con su fuga. Para ello, Dédalo utiliza momentáneamente la mayéutica, un recurso procedente de la retórica clásica con el que, mediante las preguntas adecuadas, guía a su interlocutor hacia la aceptación de un hecho aparentemente inadmisible:

> DÉDALO. Pues escúchalo y respóndeme a lo que te preguntare: cuando la verdad está oprimida del poderío, ¿no es lícito acudir a la fuerça y a la industria?
> POLITES. Concédolo.
> DÉDALO. Y por conservar la vida y el honor, ¿no puede cualquiere intentarlo todo?
> POLITES. Antes lo debe hacer ansí, so penas justísimas.
> DÉDALO. Luego, según todo eso, ¿justamente me aventuré a tan peligrosa fuga?, porque menos padeciera mi honor muriendo derribado como Ícaro, mi hijo, que condenado por una sentencia. (Redondo Pérez, 2016: 503 y 504)

Seguidamente, se explicita el tema principal del diálogo: la razón de estado. Dédalo perfila en una breve intervención la crítica de este abuso de autoridad en beneficio de un

supuesto bien común, algo que se irá desgranando a lo largo de todo el texto:

> POLITES. Pues alguna grande consideración depositada en el pecho real le debió de mover a desviarse dese camino.
> DÉDALO. La que yo sospecho te diré: sin duda fue la llamada razón de estado y, por otro nombre, buen gobierno, que es una policía soberbia que suele atropellar altivamente estas trabaçones proporcionadas y santas de la justicia y las fieles correspondencias della, por virtud de las cuales, sigue la pena a la culpa, y no más ni mayor pena de lo que tiene de peso y medida la culpa a que corresponde, y con sus leyes atribuye a cada cual lo que es suyo y pone posesores justos en los bienes de la vida. (Redondo Pérez, 2016: 504 y 505)

Con la recreación del vuelo de Dédalo y su hijo Ícaro se introduce en el diálogo el elemento lucianesco. Argensola realiza una imitación compuesta de varias fuentes –recurriendo a Ovidio y al propio Luciano– para posibilitar la perspectiva cenital con la que disecciona en clave moralizante aquello que se contempla desde las alturas. Este recurso, que no es ajeno a la literatura española de los Siglos de Oro, es otra más de las aportaciones que el escritor recibe y aprovecha de la herencia clásica para elaborar un mensaje adaptado a la política de su época:

> DÉDALO. Proseguiré si pudiere. Ya nos habíamos alejado tanto y estendido el vuelo sobre la mar, que la

> gran isla de Creta y las otras que el archipiélago muestra en sus ondas me parecían unas pequeñas losas esparcidas sobre el agua. Considerando yo esto, y como andaba perdiendo de vista todo este orbe inferior, decía dentro de mí mismo: «¡Válgame Dios, por cuán poco espacio de tierra hacen guerra los cretenses con los de Atenas y toda Grecia, que arde en el furor de la guerra sobre acrecentar los límites y entrarse en los campos ajenos! (Redondo Pérez, 2016: 514)

Se recurre también a Plinio para describir algunos de los fenómenos extraordinarios con los que se topa Dédalo en su ascenso. Asimismo, la literatura de viajes que subyace tras varios textos de Luciano encuentra cabida en ciertas partes del relato que remiten a lugares geográficos marcados por su exotismo:

> En estas nubes vi por mis ojos lo mismo que yo tenía visto en los príncipes a quien me acordaron, que ansí como en los campos de Egito, mojados de las inundaciones del Nilo, producen los terrones grasos calentados del sol ratones tan súbitamente que muchas veces vemos cómo se menea medio cuerpo de ratón siendo aún tierra el otro medio, ansí en las entrañas de las nubes vieras engendrarse ranas, sapos, lagartos y otras diversas sabandijas como las que produce por acá la putrefacción o el polvo cuando lo humedece la lluvia, cuya materia, dispuesta con última disposición, brota estos animales tan formados como si los propagase la especie misma dellos. (Redondo Pérez, 2016: 515)

En este texto vuelve a haber una referencia al que, según se ha visto, constituye un lugar común en los diálogos de Bartolomé Leonardo de Argensola, esto es, el libre albedrío. Como ocurre en *Menipo litigante* y en *Demócrito*, se engasta este concepto cristiano en el contexto de una historia pagana. En *Dédalo* las referencias cristianas, y en particular el libre albedrío, se localizan en el cenit de la ascensión, donde el personaje, alejado ya lo suficiente de la tierra, puede interpretar los prodigios que está contemplando:

> DÉDALO. Porque en aquellos súbitos nacimientos conocí que los consejos acelerados y toda ejecución no pensada de antes no pueden ser sino sabandijas asquerosas; y en los rayos, truenos y relámpagos, y en los monstruos y graniços, lluvias y nieves, entendí que la bondad y benignidad de Dios es tanta que, ansí como es obligación de los hombres darle gracias, es sacrilegio formar de él quejas, pues no padecen daño que no le hayan fabricado ellos mismos. (Redondo Pérez, 2016: 516)

No obstante, la revelación máxima del viaje de Dédalo se produce cuando el personaje se encuentra con la diosa que encarna a la justicia, Astrea, quien a modo de *deus ex machina* resuelve el conflicto culpabilizando a los seres humanos de su huida de la tierra y, por tanto, de todos los actos injustos que se puedan cometer en ella, algo que reincide en el *leit motiv* cristiano ya analizado. Una muestra representati-

va de ello es este fragmento de la conversación entre Dédalo y la diosa:

> Díjele que, pues era tan grande su poder, por qué no lo ejercitaba desde allí contra los que la habían desterrado. «¿No te parece –respondió ella– que le ejercito a toda furia, pues los dejo perseverar en sus errores? ¿Qué mayor justicia tengo de hacer en ellos que dejarlos vivir sin justicia?». (Redondo Pérez, 2016: 519 y 520)

Para concluir el texto, Argensola retorna a la imitación de las *Metamorfosis* de Ovidio incorporando a la historia el momento de la caída de Ícaro, lo que conduce hasta un final en el que Dédalo, con un discurso escéptico que podría definirse como neoestoico, rechaza la posibilidad de volver a la corte del rey Minos sugerida por su interlocutor:

> POLITES. Quizá en este medio te perdonara Minos y te restituyera a Creta.
> DÉDALO. Haría Minos una muy desollada necedad en admitirme, y yo mayor en fiarme dél. Demás que, por vía de perdón no quiero su gracia; y tengo por cierto que el día que yo anduviese en esperanças, que son las que resultan de confianças muy hondas, haría mi fe dudosa. Ya, Polites, ya para mí se acabó aquella sofistería engañosa. La santa sencillez me abrace, líbreme Dios de sí mismo, el que fui, pues solamente le conoce a él quien huye de sí mismo. (Redondo Pérez, 2016: 522)

Por último, aunque se trate de una traducción, no se puede obviar el *Diálogo de Mercurio y la Virtud*. Esta es la versión castellana que Bartolomé Leonardo de Argensola realizó del diálogo *Virtus*, un texto breve escrito en latín por el italiano León Battista Alberti entre 1432 y 1439 que durante siglos se atribuyó a Luciano debido a algunos paralelismos con la obra del samosatense[3]. Una vez más, Argensola se sirve del mundo clásico, en este caso reelaborado a través del Humanismo, para aportar a la lengua castellana una historia que, como los tres diálogos originales analizados, tiene un contenido moralizante adaptable tanto al pensamiento como a la época del autor.

En el *Diálogo de Mercurio y la Virtud* se presenta una pugna entre dos alegorías. La diosa Virtud acude a Mercurio para que este le ayude a tener una audiencia con Júpiter:

> MERCURIO. La Virtud me ha rogado por un enfadoso billete suyo que me llegase aquí fuera, y así salgo a ver lo que quiere, pero volvereme presto a la presencia de Júpiter.
> VIRTUD. ¡Dios te salve, Mercurio! Infinitas veces te agradezco la buena obra que me haces, porque a tu bondad y benignidad debo el no ser de el todo excluida del concilio de las diosas. (Redondo Pérez, 2016: 530)

[3] Las *Intercenales*, colección de piezas breves escrita por Leon Battista Alberti a la que pertenece el diálogo *Virtus*, se pueden leer en la edición de Mancini ya citada –publicada en 1890– y la más reciente de Franco Baschelli y Luca D'Ascia –del año 2003–.

El motivo de esta petición de auxilio es el desprecio que la diosa ha sufrido por parte de Fortuna y todo su séquito de gente armada, quienes la han apaleado dejándola abandonada a su suerte. En este enfrentamiento de alegorías, que constituía un tema recurrente entre los humanistas florentinos del s. XV (Ezpeleta Aguilar, 1997: 996), se produce asimismo una oposición entre la sabiduría, representada por el séquito de Virtud («Platón, Sócrates, Demóstenes, Cicerón, Arquímedes, Policreto, Prasíteles y otros doctos y excelentes varones» [Redondo Pérez, 2016: 531]), y Fortuna («rodeada de gran turba de soldados con pasos soberbios» [Redondo Pérez, 2016: 531]). Por tanto, además de la confrontación entre lo que representan ambas diosas, se incorpora el tópico de las armas y las letras, tan habitual en la literatura de los Siglos de Oro:

> Quiso también Cicerón decir algunas buenas razones para persuadir lo mismo que Platón, pero salió de aquella compañía de gente armada Marco Antonio, que parecía un valeroso gladiator, y, alzando el brazo en alto, plantó un mojicón en la cara a Marco Tulio, el cual, y todos aquellos amigos míos amedrentados de esto, volvieron las espaldas y dieron a huir. Porque ya tú ves que ni Policleto con el pincel, ni Fidias con su escoplo, ni Arquímedes con el cuadrante ni todos los demás sin armas se podían defender contra aquellos hombres atrevidos y armados, y pláticos en la guerra, y acostumbrados a hacer homicidios. (Redondo Pérez, 2016: 532)

El resultado es la humillación de Virtud y su rechazo no solo por parte de hombres, sino también de dioses, lo que enlaza esta historia con la de Astrea, encarnación de la justicia exiliada de la tierra. Incluso la corte de dioses olímpicos encabezada por Júpiter ignora su demanda de auxilio, lo que provoca el desamparo de Virtud y, por tanto, como ocurre en los tres diálogos originales de Argensola, la ausencia de los más importantes valores morales entre los seres humanos:

> MERCURIO. Yo he entendido bien todo el caso y cierto que he tenido particular sentimiento de él, mas por nuestra antigua amistad te quiero aquí entre los dos advertir que tú has emprendido una cosa gravísima y llena de dificultad en querer contender contra la Fortuna, porque el mismo Júpiter, dejado los otros dioses, reconoce, por una parte, estarle en obligación por los beneficios recebidos de su mano, y, por otra, teme sus fuerzas y señorío [...] Así que, si tú eres prudente, créeme y vuélvete a estender entre tus plebeyos y vulgares a lo menos hasta tanto que se aplaque este odio que la Fortuna tiene contra ti.
> VIRTUD. Ahora bien, Mercurio, bien lo entiendo todo, y sé que nunca tendrá fin este mi negocio. Vuélvete a la presencia y antecámara de Júpiter, y yo a la tierra, donde pasaré desnuda y despreciada. (Redondo Pérez, 2016: 533 y 534)

En conclusión, Bartolomé Leonardo de Argensola, un escritor que seguiría defendiendo la estética clasicista en el tránsito entre dos maneras de concebir la literatura, recibe el canon greco-latino valorándolo como un bien preciado del

que sabe sacar partido en función de sus propios intereses, tanto artísticos como intelectuales, religiosos o políticos. El escritor aragonés, que da muestras de este amor por la Antigüedad en un sinfín de versos repletos de referencias a la literatura clásica, particulariza en sus diálogos –menos conocidos que su poesía– esa reformulación del canon a través de varias historias donde se abordan temas candentes en la época del autor. La crítica a los abogados y a los integrantes de un sistema judicial corrupto, el rechazo de la ignorancia que considera locos a los sabios, las apariencias, la disección de los *officia* y estamentos de una sociedad, el abuso de poder, el escepticismo o la razón de estado son lugares comunes en la literatura contemporánea del autor que obedecen a las inquietudes de su época.

Por tanto, sirviéndose de un género con una larga tradición, acudiendo a la *imitatio* compuesta de varios dechados entre los que predomina Luciano de Samósata, usando alegorías extraídas de los mitos, ambientando sus historias en el mundo clásico y empleando técnicas y recursos procedentes en gran parte de la literatura greco-latina, Bartolomé Leonardo de Argensola no solo se mantiene fiel al canon clásico, sino que lo asume como modelo artístico óptimo y lo prestigia en el contexto literario tan fluctuante en que se escribieron estas cuatro obras.

OBRAS CITADAS

BATTISTA ALBERTI, Leon, *Opere inedeta et pauca separatim impressa*, ed. Hieronymo Mancini, Florentiae, J. C. Sansoni, 1890.

—, *Intercenales*, eds. Franco Bacchelli y Luca D'Ascia, Bologna, Pendragon, 2003.

CICERÓN, Marco Tulio, *Catilinarias*, ed. de Francisco Campos Rodríguez, Madrid, Gredos, 1993.

COROLEU, Alejandro, «El *Momo* de León Battista Alberti: una contribución al estado de la fortuna de Luciano en España», *Cuadernos de Filología clásica. Estudios latinos*, 7, 1994, págs. 177-183.

DIÓGENES LAERCIO, *Vida de los filósofos ilustres*, ed. y trad. de Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 2011.

EZPELETA AGUILAR, Fermín, «Los diálogos lucianescos de Bartolomé Leonardo de Argensola y la tradición del género dialogal clásico», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I simposio sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico* (Alcañiz, 8-11 de mayo de 1990), ed. de José María Maestre Maestre y Joaquín Pascual Barea, vol. 1, Alcañiz, Instituto

de Estudios turolenses / Cádiz, Universidad de Cádiz, 1993, págs. 441-449.

—, «La traducción del diálogo de Alberti *Virtus* por Bartolomé Leonardo de Argensola», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, ed. de José María Maestre Maestre y Joaquín Pascual Barea, vol. 2, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1997, págs. 995-1003.

—, «El diálogo *Dédalo*, de Bartolomé Leonardo de Argensola», en *Actas del VII congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica* (Zaragoza, 4-9 de noviembre de 1996), ed. de Túa Blesa, vol. 2, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1998, págs. 306-313.

FERRERAS, Jacqueline, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003.

GÓMEZ, Jesús, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988.

—, *El diálogo renacentista*, Madrid, Laberinto, 2000.

GREEN, Otis H., «Notes on the lucianesque dialogues of Bartolomé Leonardo de Argensola», *Hispanic Review*, 3. 4, 1935, págs. 275-294.

—, «Bartolomé Leonardo de Argensola y el Reino de Aragón», *Archivos de filología aragonesa*, 4, 1952, págs. 7-112.

HIPPOCRATE, «Lettres, décrets et harangues», en *Œuvres complètes d'Hippocrate*, ed. y trad. de Émile Littré, Paris, 10 vols, 1839-1861.

JUVENAL, *Sátiras*, intr. y trad. de Bartolomé Segura Ramos, rev. de Dulce Estefanía, Madrid, CSIC, 1996.

LEONARDO DE ARGENSOLA, Bartolomé, *Sátiras menipeas*, ed. de Lía Schwartz e Isabel Pérez Cuenca, Zaragoza, Prensas Universitarias; Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses; Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

LUCIANO, *Obras*, trad. de J. L. Navarro González, rev. de L. Inchausti Gallarzagoitia, vol. 2, Madrid, Gredos, 1988.

PÉREZ CUENCA, Isabel, «*Menipo litigante*, diálogo satírico de Bartolomé Leonardo de Argensola, en la prensa reformista», *Acta Poetica*, 32. 2, 2011, págs. 177-210.

REDONDO PÉREZ, Germán, «Aproximación ecdótica a los diálogos de Bartolomé Leonardo de Argensola», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 30, 2012, págs. 47-59.

—, «El desprecio de una diosa: un testimonio inédito de la traducción del diálogo *Virtus* realizada por Bartolomé Leonardo de Argensola», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 29, 2015, págs. 379-391. [Disponible en: http://www.ehumanista.ucsb.edu (Consulta: 1 de enero de 2017).]

—, *Imitación y traducción de Luciano en dos escritores áureos: Bartolomé Leonardo de Argensola y Sancho Bravo de Lagunas (ediciones críticas y estudios)*, Madrid, Colección Digital de tesis de la Universidad Complutense, 2016. [Disponible en: http://eprints.ucm.es/37108/ (Consulta: 1 de enero de 2017).]

ROBINSON, Christopher, *Lucian and his influence in Europe*, London, Duckworth, 1979.

SCHWARTZ, Lía, «El diálogo en la cultura áurea: de los textos al género», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 542, 1992, págs. 1-28.

—, «Las alteraciones aragonesas y los Argensola», en *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica*, Congreso Internacional «Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II» (Universidad Autónoma de Madrid, 20-23 abril 1998), ed. de José Martínez Millán, vol. 1, tom. 2, Madrid, Parteluz, 1998, págs. 815-832.

—, «Sátiras y discursos de los Argensola», en *Dos soles de poesía. 450 años. Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola* (Huesca y Barbastro, 18-20 de noviembre de 2009), ed. de Aurora Egido y José Laplana, *Argensola. Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 119, 2009, págs. 15-40.

SÉNECA, Lucio Anneo, *Diálogos. La filosofía como terapia y camino de perfección*, trad. de Matías López López, pról. de Agustín García Calvo, Lleida, Universidad de Lleida, 2000.

SERÉS, Guillermo, «*El diálogo de Mercurio y la Virtud*, de León Bautista Alberti, traducido por Bartolomé Leonardo de Argensola, en su contexto humanístico», *Argensola. Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 119, 2009, págs. 63-92.

VIAN HERRERO, Ana, «Introducción general», *Diálogos españoles del Renacimiento*, Biblioteca de Literatura Universal, Córdoba, Almuzara, 2010, págs. XI-CCC.

VIVES COLL, Antonio, *Luciano de Samosata en España (1500-1700)*, Valladolid, Sever-Cuesta, 1959.

ZAPPALA, Michael O., *Lucian of Samosata in the Two Hesperias. An Essay in Literary and Cultural Translation*, Potomac-Maryland, Scripta Humanistica, 1990.

De musas a poetas: escritoras y enunciación canonizadora en la obra de Lope de Vega

María Dolores Martos Pérez
UNED
mdmartos@flog.uned.es

Enviado: 22/2/2017
Recibido: 27/2/2017

Resumen: Este artículo analiza las menciones a escritoras coetáneas en la obra de Lope de Vega. Estas se localizan en distintos tipos de discurso y a lo largo de toda su trayectoria literaria. Se estudian dos tipos de testimonios: las enumeraciones o catálogos y los paratextos. Ambas fuentes contienen observaciones relevantes y abundantes sobre la producción literaria de estas escritoras, sobre aspectos de su biografía y los vínculos que el madrileño y otros escritores del momento establecieron con ellas. Estos datos son de gran valor para fijar un canon epocal vivo que nos permita acercarnos a la vivencia histórica del hecho cultural y de las figuras literarias que lo conformaron. Y, además, nos permite confrontar esa selección canónica de Lope con la presencia, o más bien ausencia, de esos nombres de escritoras en la historia literaria para, finalmente, reflexionar sobre algunos de los condicionantes que explican los mecanismos de canonización, tanto de exclusión como de inclusión. Las menciones a estas mujeres por parte del escritor más prestigioso del momento conforman un discurso canonizador que ha salvado sus nombres del olvido, y en su enunciación se encuentran también muchas de las claves que explican la escritura femenina en los siglos XVI y XVII.

Palabras clave: escritoras; Lope de Vega; canon; redes literarias

ABSTRACT: The present article analyses references to women writers in Lope de Vega's works. These references can be found in different types of texts; however, in the present paper we will focus on a listing and paratexts since both contain relevant information on the literary production and biography of women writers as well as on their relationship or links with other writers. The information obtained will hopefully be of great value to study in more depth the canon prevalent in the historical context. This might also provide a chance to reflect about exclusion mechanisms at work marginalising canon authors. References to these women by Lope de Vega in fact constitute a canonizing mechanism that has saved them from oblivion and has allowed us to obtain indirect information about women writers in the sixteenth and seventeenth centuries.

KEYWORDS: women writers; Lope de Vega; canon; literary networks

Introducción

Se ha hablado y escrito mucho sobre la relación de Lope de Vega con las mujeres: las que le inspiraron, las que lo quisieron, las que fueron sus esposas y amantes; y también se ha indagado en lo que lo femenino representa en su obra, a partir del singular sincretismo de vida y literatura que explica su trayectoria vital y literaria. Pero apenas nada se ha estudiado sobre otras «mujeres» presentes en la obra de Lope: las que escribieron versos, las que elogió por su capacidad de crear, por su ingenio literario, esas que son poetas y no musas. Y sobre esas va a versar este estudio.

Las menciones a escritoras coetáneas en la obra de

Lope de Vega son significativas tanto por su frecuencia como por los datos que proporciona sobre ellas. Estas se localizan en toda su obra (poesía, prosa, teatro) y en distintos tipos de discurso (ficcional o paratextual). Estas referencias vienen en muchas ocasiones acompañadas de observaciones sobre la producción literaria (género cultivado, la importancia de la obra, en ocasiones con mención de los títulos de los textos o citas de versos) de estas escritoras, sobre aspectos de su biografía (virtudes, proyección social), la relación del madrileño y otros escritores del momento con ellas (redes literarias) y también con alusiones al marco histórico (campo literario). Todas estas informaciones son de gran valor para reconstruir una suerte de canon epocal, muy cercano a la vivencia histórica del hecho cultural y de las figuras literarias que lo conformaron, con independencia de lo que la institución literaria ha consagrado posteriormente como digno de formar parte de la historia literaria. La mayoría apenas son nombres, pero estas menciones por parte del escritor más fecundo y prestigiado del momento conforma un discurso canonizador que ha salvado sus nombres del olvido, y en cuya enunciación pueden atisbarse muchas de las claves que explican la escritura femenina del siglo de oro.

Escritura femenina y canon

La escritura femenina se conoce poco y su sistemática exclusión del canon apenas si se viene reivindicando de for-

ma sostenida desde hace medio siglo. Esta invisibilidad choca con algunas cifras que encuadran, por ejemplo, la participación femenina en la poesía barroca. Nieves Baranda (1998: 453) contabiliza «más de 400 nombres de mujeres poetas en el Siglo de Oro», entendiendo el término en el sentido amplio que incluye a todas las que publicaron aunque fuera un solo poema. Este número es creciente hasta 1650 en el que se aprecia un descenso bastante notable. De estos centenares de escritoras es obvio que la mayoría no presentan una entidad autorial plena, pues apenas conocemos uno o dos textos suyos. Pero no es eso lo que interesa poner de relieve, pues no interesa subrayar solo la producción literaria sino también su contexto, yendo desde la primera al segundo. La base de datos de BIESES[1] tiene ya más de 12.000 entradas que documentan la participación y proyección social que tuvieron las mujeres en la vida literaria hasta 1800. A pesar de estos datos objetivos, científicos, cuantificables, los nombres de las escritoras, sus textos y la problemática específica de la escritura femenina como hecho cultural siguen ausentes en los programas de estudios y en las historias de la literatura[2].

Esta percepción del papel de las mujeres en la historia cultural tiene que ver con muchos factores y muy complejos, pero que, desde el punto de vista del horizonte de expectati-

[1] http://www.bieses.net/base-de-datos-bieses/

[2] Álvarez Amo ha subrayado la importancia de esta perspectiva sociológica para los catálogos de poetas del XVII (2010: 306).

vas del lector, pueden resumirse en su consideración como objeto y no como sujeto literario y, aunque obviamente funciona desde presupuestos muy distintos en el siglo XVII a los actuales, sí que se construye desde patrones sociales que siguen operando en la mente de los lectores y de los críticos.

Los condicionantes que operan para las mujeres en el campo cultural deben ser contemplados desde su singularidad, porque es desde esas restricciones a la condición femenina desde donde se despliegan otros tipos de estrategias que afectan tanto a la producción, a los cauces de expresión, a la difusión y a la recepción de sus escritos. Es por esto por lo que se requiere una metodología propia, como han defendido por ejemplo Baranda (2004: 307) y Romero Díaz (2012: 104), que cree nuevos paradigmas interpretativos que expliquen esta escritura considerando otros parámetros que los fijados por la historiografía literaria tradicional.

Si hablamos en los términos de una canonización historiográfica al uso solo María de Zayas, Ana Caro, Bernarda Ferreira o Violante do Céu podrían formar parte del canon poético del siglo XVII, y aun así, estas autoras no están presentes en la mayoría de las historias literarias, y tampoco lo suelen estar en el horizonte que un alumno graduado en Literatura Española tiene de lo que fue la poesía del Siglo de Oro. Lo excepcional en estas escritoras no es su equiparación o no a las grandes o menores figuras literarias del momento. Su valor histórico y cultural se encuentra en las estra-

tegias literarias y personales que diseñan para poder participar, en los términos en que les fue posible, de la cultura y de la poesía del momento. Lamentablemente, la mayoría de los estudios, muy rigurosos, sobre el canon y, más concretamente, sobre catálogos de poetas, no se plantean la cuestión de los nombres femeninos. No obstante, algunos críticos sí que han llamado la atención sobre los efectos de esta exclusión, como José Manuel Rico (2005: 166), cuya cita, aunque extensa, merece una lectura atenta:

> para comprender el trasfondo ideológico que sustenta las ideas estéticas de un período histórico determinado tan importante es describir el canon o los cánones establecidos como reconstruir el canon de los autores o grupos excluidos. No es difícil en el siglo XVII explicar la injusta omisión en cuanto repertorios se han consultado para estos apuntes de autores como Miguel Barrios o Antonio Enríquez Gómez, si se atiende a su condición de judíos. Tampoco se entiende la desconsideración en ellos hacia las mujeres si autores como Juan de Zabaleta en sus *Errores celebrados* (1653) consideraba que «la mujer poeta es el animal más imperfecto y más aborrecible de cuantos forman la naturaleza»; o como Caramuel, que estimaba que la poesía femenina es buena en la medida que se asemeja a la de los hombres: «hay muchos escritos de damas españolas donde la dicción varonil y la vivacidad y eficacia de los conceptos se elevan por encima del coturno femenino». Y concluye con asombro y no sin preocupación: «Tal es la fisonomía de nuestro siglo». No obstante, ya las obras bibliográficas de Scott, Taxandro y Nicolás Antonio parecían alumbrar una nueva sensibilidad e incluyeron en ellas documentadísimos gineceos. Porque en el canon, como en otras

cosas, y a pesar de Harold Bloom, todo lo muda el tiempo por no hacer mudanza en su costumbre.

Metodología

«En la historia de las mujeres es frecuente moverse en un terreno escaso de datos, que solo se consigue vislumbrar recurriendo a informaciones dispersas que se complementan, con las que señalar similitudes y contrastes» (Baranda, 2005: 219). En este sentido de poner en relación datos dispersos, las menciones a estas escritoras por Lope y otros ingenios del momento nos permite hilvanar información dispersa en un mapa que permita atisbar e intuir relaciones y motivaciones que de otra manera resultan imperceptibles.

Las obras de escritoras comparten, empezando por la autoría, la desestabilización del horizonte de expectativas cultural. De ahí que dada su condición de mujeres necesitaran verse reforzadas —también discursivamente hablando— por instancias intermedias de valoración y autorización. En este sentido funcionan las menciones de Lope y el contacto de estas escritoras con el madrileño y otros autores del momento, y ambas tienen mucho que ver con la intervención creciente de la mujer que detectamos en el campo literario de la primera mitad del XVII y el tipo de producción literaria que genera.

La reflexión metodológica en términos de fijación en un canon epocal de escritoras tiene que ir validándose y re-

formulándose a través de casos concretos. El enfoque particular que propongo es el de la presencia de escritoras a lo largo de la obra de Lope de Vega y su fijación en el discurso canonizador que el madrileño crea, porque ello constituye un laboratorio con información extremadamente valiosa sobre las formas de participación de los sujetos femeninos en el hecho literario, sobre las estrategias que emplearon para posicionarse en el campo cultural y también sobre las dificultades que encontraron.

Las fórmulas de canonización que fija Lope están claramente enmarcadas en su estrategia de autopromoción. En lo que vamos a incidir es en el funcionamiento de estas relaciones desde la perspectiva de las escritoras, que es menos uniforme y depende de factores más diversos tanto en su conformación como en los objetivos: construir su propia agencia, aproximarse a mecanismos de canonización o crear circuitos productivos.

Cadenas textuales en la enunciación canónica

Para esta revisión del canon coetáneo de escritura femenina partimos de la idea de enunciación canónica que Carreño (2004: 115) aplica al discurso de Lope, en tanto que el madrileño propone «unos autores, unos textos; se destacan unas características literarias y se establecen modos de escritura a imitar o a desestimar», y en el sentido de que ofrece sobre estas autoras un juicio canónico. Sobre la fun-

ción de estas enumeraciones y catálogos, García Aguilar (2005: 286) subraya que «sirve[n] para conformar núcleos de prestigio» y se convierten «en un mecanismo de modelización y una táctica autocanonizadora».

Manejamos para ello los siguientes testimonios textuales en los que el discurso literario se enlaza a lo social, en un arco cronológico que abarca las dos décadas finales del XVI y las cuatro primeras del XVII: primero, los catálogos de poetas que hizo Lope a lo largo de su trayectoria y que tienen como centro el *Laurel de Apolo* (1630); segundo, los preliminares poéticos en sus obras y los que él escribió en textos de las autoras; y, en tercer lugar, relaciones de fiestas o justas, cuyo testimonio es fundamental para completar ese mapa de relaciones discursivas en el que estas figuras femeninas participan. Nos acercamos, por tanto, a esta presencia desde el polo positivo, es decir, desde los testimonios de inclusión y no de exclusión, es decir, aquellos que dan cuenta de la intervención femenina en el hecho literario. No atenderemos a todas las figuras femeninas (ficticias, doctas, mujeres ilustres de la antigüedad, etc.) sino únicamente a las de escritoras coetáneas a Lope, porque el objetivo es fijar un canon epocal.

Además, el discurso de Lope se contagia a otros coetáneos en una suerte de diseminación canónica que repite estos mismos nombres femeninos o añade otros siguiendo el paradigma lopesco.

I. Las poetas en los catálogos y elencos poéticos de Lope de Vega

Sobre Lope y las escritoras la crítica ha ido señalando algunos apuntes, valiosos e imprescindibles para emprender un estudio de conjunto más sistemático como el que apuntamos ahora. En este asunto específico se centra el artículo de Vosters, de 1970, dedicado a «Lope de Vega y las damas doctas», y el de María Grazia Profetti, titulado «El claustro y la pluma: Lope de Vega y la mujer culta» de 2005.

Vosters (1970: 921) llamó la atención sobre que el madrileño «es el único que nos facilita pormenores sobre la vida y las obras de numerosas autoras desconocidas que también definieron el ambiente literario». Entre los escritores barrocos fue Lope el que dejó testimonio más continuado y extenso de la participación de las mujeres en la escritura, por ejemplo si lo comparamos con Cervantes, quien ni en el «Canto a Calíope» de *La Galatea* (1585) ni en el *Viaje del Parnaso* (1614) había incluido un solo nombre de mujer entre los centenares de escritores que menciona.

A lo largo de las páginas que siguen vamos a hilvanar el desarrollo diacrónico de cadenas textuales que van fijando un canon epocal[3] de escritoras. Estos discursos, inicialmente

[3] Como bien ha estudiado Álvarez Amo (2008: 221) sobre los catálogos de poetas del XVI, los principales de esta centuria mencionan casi «exclusivamente a los Poetas del Parnaso contemporáneo, vivos y en activo; de los poetas muertos solo se acuerdan los compositores de repertorios a la hora de compararlos (en muchos casos negativamente) con los intelectuales y

fragmentarios, si se engarzan en una cadena funcionan como espejo en el que queda reflejada la imagen del sistema literario del momento, creando una topografía del canon que ubica a estas mujeres en el campo literario del momento. Sigo, en este sentido, los siguientes modelos de análisis que comparten un planteamiento común: Freitas Carvalho (2007), Marín Pina (2007) y Baranda (2007).

En la última parte del prólogo del auto *El Hijo pródigo*, que se publicó incluido en *El peregrino de su patria* (Sevilla, 1604), Lope emprende un catálogo laudatorio de literatos, que empieza por los clásicos romanos y termina en los escritores de su momento. El proceder es similar al que después seguirá en el *Laurel de Apolo*. A unos les dedica apenas un verso mientras que en otros el elogio se extiende un poco más, dando cuenta de las facetas que cultiva el escritor o escritora.

En esta enumeración, que abarca varias páginas, Lope menciona entre sus coetáneos a seis mujeres:

> Y si Laurencia, su querida esposa,
> que ya goza del cielo, porque el suelo
> no mereció sus méritos divinos,
> quisiera competir con cuantas viven
> eternas en el nombre de la fama,
> Nicóstrata, inventora de las letras
> latinas, se rindiera a las que supo,

poetas españoles de la segunda mitad del siglo XVI».

Safo a su verso y la mujer famosa,
que corrigió los de Lucano heroicos;
que en discreción, prudencia y mansedumbre
basta el testigo de su muerte santa.
Doña Isabel de Esforcia fue ilustrísima
en letras y virtud y en Milán fenis;
doña Oliva de Nantes, musa décima,
y doña Valentina de Pinelo
la cuarta gracia, o verso o prosa escriba.
¿Qué hermosura ha nacido en nuestros siglos
como doña María Enríquez tuvo,
que hoy llora Tormes y la envidia misma?
Y si en hombres se sufre esta alabanza,
el duque de Pastrana fuera Adonis
a no haber sido Marte con la espada.
Habla doña Ana de Zuazo y canta,
que todo encanta, cuanto canta y habla.
Puede doña María de los Cobos
mover las piedras otra vez en Tebas
con los Perazas, singulares hombres[4].

Para la alabanza acude al tópico recurso de la genealogía ilustre, donde menciona a Nicostrate, Argentaria Polla, la mujer de Lucano y Safo. De estas autoras apenas si tenemos más datos que los que proporciona Lope en esta obra y en otros momentos de su trayectoria, que iremos repasando a lo largo de este trabajo. Lorenza Zurita era esposa de Tomás Gracián Dantisco, que es autor de la aprobación del *Peregrino* y era gran amigo de Lope. Se sabe que era natural de Toledo, que fue muy ejercitada en la poesía y en la lengua latina, en la que compuso muchos y excelentes versos; Oliva

[4] Citado por la edición de BIESES.

Sabuco es autora de *La nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587); Valentina Pinelo escribió el *Libro de las alabanzas y excelencias de la gloriosa santa Ana* (1601), en el que hay 4 preliminares de Lope; María Enríquez era la mujer del III duque de Alba; Ana de Zuazo es conocida como música, poetisa y camarera de la reina, y murió hacia 1618; y, finalmente, María de los Cobos, de la que apenas se conoce nada, aunque por el contexto en que la menciona, de músicos relacionados con Sevilla donde escribe la última parte del *Peregrino*, probablemente cultivara también la música y la poesía en este mismo contexto. De ellas, Zurita y Zuazo serán mencionadas en el *Laurel de Apolo* (1630).

La vinculación de estas autoras a Lope tiene distintas motivaciones y no es una selección literaria únicamente, sino una enumeración en la que se mezcla la amistad con familiares de las autoras, razones de mecenazgo o sencillamente la mención de mujeres que frecuentaban los ámbitos literarios con los que Lope va teniendo contacto a lo largo de su vida. En este sentido la «representación» de los otros en el discurso literario es también un mecanismo de proyección del propio Lope[5].

La selección canónica que propone en el *Laurel de Apolo* (1630), a diferencia de otros de sus contemporáneos,

[5] Sobre las estrategias de autorrepresentación, circunscritas al ámbito poético, véase Sánchez Jiménez, 2006: 44, 124 o 219, entre otras.

se basa, como ha señalado Carreño (2007: 65), en el pluralismo. Además de un juicio estrictamente literario, en su selección se «impone también la lealtad, la amistad, el buen vivir con los otros, la convivencia y la fijación, a modo de un emblemático homenaje a la memoria literaria». Esta dimensión de cronista y testigo de su entorno social hace del *Laurel* algo más que «un simple repositorio de ingenios notables, agrupados por ciudades y ríos, de primera y segunda línea, trabados unos por la amistad y el trato directo, otros por las lecturas mediatizadas (*Polianteas*, *Dictionara*, *Officinae*), sino también un gran mapa de referencias literarias, históricas y míticas; todo un gran compendio cultural e histórico» (Carreño, 2007: 13). Esta presencia femenina, que como digo contrasta con la ausencia en otras obras similares del momento, contribuye también, desde un punto de vista programático a las dos ideas que Lope quería transmitir sobre el mapa cultural del imperio: la profusión de poetas y la fertilidad poética (Carreño, 2004: 119).

Entre los elogiados en el *Laurel de Apolo* hay 14 escritoras coetáneas: Ana de Ayala, Clara de Barrionuevo, Isabel de Rivadeneyra, Laurencia de Zurita, Ana de Castro, Amarilis, Jerónima de Velasco, Cristobalina Fernández de Alarcón, Juliana Morella, Bernarda Ferreira de Lacerda, Feliciana Enríquez de Guzmán, Beatriz Galindo, Ana de Zuazo y María de Zayas.

En los parámetros desde los que se construyen estas

nóminas de ingenios se van introduciendo modificaciones sustanciales en diversos órdenes y uno de ellos puede ser esta apertura al discurso femenino, dentro, claro está, del horizonte patriarcal que define la sociedad del momento: «el argumento de la nómina de ilustres cultivadores conoce también un curioso desplazamiento al actualizarse en los discursos del XVII, resultando la ausencia o presencia de los poetas contemporáneos una de sus manifestaciones más evidentes, aunque no la única» (Ruiz Pérez, 2010: 278-279).

Vamos a detenernos, aunque sea sucintamente, en qué retrato hace Lope de estas escritoras y cómo presenta sus perfiles autoriales.

De Ana de Ayala subraya, tanto la hermosura como el ingenio-entendimiento. Carreño (2007: 170) hace notar que apenas se conoce nada de la autora y propone su posible vinculación a Toledo, pues «En la década en que sale el Laurel de Apolo se destaca la presencia en Toledo de un grupo de damas cultas que cultivan la poesía, o que bien recitan o componen versos».

De Laurencia de Zurita (silva I, vv. 617-634) destaca sus epístolas y versos en latín y su habilidad como cantante. Esposa de Tomás Gracián Dantisco, secretario de Felipe II y censor de libros de muchas comedias de Lope, Cervantes lo elogió a él en el *Viaje al Parnaso* y en el «Canto a Calíope» de la *Galatea* (Carreño, 2007: 176).

Aquel dulce portento,
doña Laurencia de Zurita, ilustre
admiración del mundo,
ingenio tan profundo

que la Fama la suya –para lustre
de sí misma–, la pide:
escribió sacros himnos
en versos tan divinos,
que con el mismo sol dímetros mide.

Que no era ya plautina
la lengua facundísima latina,
«Laurencia» se llamaba
con tanta erudición la profesaba,
añadiendo a su ingenio la hermosura

de la virtud, que eternamente dura.
Tomás Gracián, que fue su digno esposo,
de las cifras de Apolo secretario […][6].

De Ana de Castro (silva I, vv. 646-668), Lope menciona la única obra que se conoce, el panegírico regio titulado *Eternidad del Rey don Filipe Tercero nuestro señor, el piadoso. Discurso de su vida y santas costumbres. Al sereníssimo señor el Cardenal Infante su hijo*, (Madrid Viuda de Alonso Martín, 1629), que vio la luz en Madrid en 1629, y en cuyos preliminares participó Lope y los ingenios más conocidos del momento:

[6] Citamos ahora y en adelante por la edición de Carreño (2007).

Pero volviendo a aquel lugar dichoso,
que fue de frey Miguel patria florida,
la Fama con el vuelo vagaroso,
en los tomos del aire sostenida,
cual suele en la extendida
tierra mirar el águila la presa,
miró para esta empresa
a doña Ana de Castro, y no la hallaba,
porque en la corte de Felipe estaba.
¡Oh tú, nueva Corina,
que olvidas la del griego Arquelodoro!,
a quien Dafne se inclina,
y el cisne más canoro,
de quién mejor pudiera
fiar Apolo los coturnos de oro,
si Píndaro viviera,
para laurel de tanto desafío.
¡Oh ninfa ya de nuestro patrio río!,
pretende el lauro verde,
que nunca al hielo la esmeralda pierde,
y pues das a Felipe eternidades,
reserva para ti siglos de edades.

Lope la compara con la poeta griega Corina, que compitió con Píndaro en los concursos de odas, con el cisne por su canto y con Dafne como ninfa de Apolo, hasta otorgarle al final el laurel de la gloria poética. La ubica en el círculo ciudad-realeño que Rozas (1962) ha estudiado en torno a fray Miguel Cejudo y a Valdepeñas, aunque Ana de Castro sirvió en la corte de Felipe IV, como Lope hace constar. Dado el eco y relevancia que la publicación de la obra tuvo en la corte, no es extraña la referencia a esta obra en el *Laurel*. A pesar de la difusión que la obra tuvo, la autora sigue siendo un

enigma y hay muchas preguntas en torno al texto que siguen sin respuesta.

En la silva II se dedican unos versos a doña Jerónima de Velasco (vv. 175-184), a quien compara con Erina, de la que al igual que Safo, apenas se conservan más que fragmentos de un extenso poema. La sitúa en Quito y abunda en la excelencia de su poesía.

De la antequerana Cristobalina Fernández de Alarcón (silva II, vv. 510-519) destaca tanto la belleza como el reconocimiento de que gozó como poeta:

> Mas ya por la extendida Andalucía
> ríos de menos fama nos previenen,
> que ilustres hijos tienen,
> y se opone con lírica poesía
> doña Cristobalina tan segura,
> como de su hermosura,
> de su pluma famosa,
> Sibila de Antequera,
> que quien la escucha sabia y mira hermosa,
> allí piensa que fue de amor la esfera.

Respecto a Juliana Morella (silva II, vv. 709-726), Lope insiste en los calificativos habituales de «décima Musa», «cuarta Gracia», «Sibila» o «Fénix» para forjar la identidad de estas escritoras:

> ¡Oh Juliana Morella!, ¡oh gran Constancia!,
> con quien fuera plebeya la arrogancia
>
> hoy de Argentaría Pola,

aunque fue como tú docta española,
porque mejor por ti, que has hecho cuatro
las Gracias, y las Musas diez, pudiera,
que por Safo Antipatro,

decir aquella hipérbole, «que fuera
más ajustada a un ángel», pues lo ha sido
la que todas las ciencias ha leído
públicamente en cátedras y escuelas,
con que ya las Casandras y Marcelas

pierden la fama, y a tu frente hermosa
rinden en paz la rama victoriosa,
que en tus sienes heroicas y divinas
las del laurel son hojas sibilinas,
haciéndoles en toda competencia

ventaja tus virtudes y tu ciencia.

Dada su distinción como poeta erudita en hebreo, griego y latín, la compara con el elenco habitual de mujeres ilustres romanas, como Constanza de Altavilla, Argentaria, Casandra y Marcela, prototipo de mujeres dedicadas al estudio (Carreño, 2007: 225).

A Bernarda Ferreira de Lacerda Lope la destaca entre los ingenios portugueses que alaba en la silva III (vv. 194-205): Antonio López, Silveira, Faria e Sousa, Vicente Noguera y Manuel Gallegos. Como de Ana Castro menciona su obra más conocida, el poema épico la *Hespaña Libertada*, publicado en 1618:

Si pudiera tener la Fama aumento
y gloria lusitana,
doña Bernarda Ferreira fuera,
a cuyo portugués entendimiento
y pluma castellana
la España libertada debe;
porque sola pudiera
partir entre los reinos esta gloria,
tan poderosa inteligencia mueve
estos dos orbes con su dulce historia,
con tanta erudición, con tanto lustre,
que ella queda inmortal y España ilustre.

El caso de Ferreira es ejemplar para analizar la manera en que se relaciona esta autora con los medios literarios de su tiempo. Es una de las que mayor y más sostenida presencia tiene en el discurso canonizador de Lope y la que más hábilmente maneja estas relaciones literarias y personales para generar un mecanismo de promoción que se alimenta de las posibilidades que crea el mismo mecanismo relacional. De ella sabemos que nació en Oporto en 1595 y fue hija del canciller mayor del Reino, D. Ignacio Ferreira Leitao, y de Paula de Sá Pereira. Felipe III le ofreció en 1621 la educación de sus hijos Carlos y Fernando pero no aceptó. Se casó con Fernando Correa de Sousa, con el que tuvo varios hijos y murió en Lisboa el 1 de octubre de 1644 (Serrano y Sanz, 1903-1905: I, 411).

Es autora del poema épico la *Hespaña Libertada. Parte primera. Compuesta por doña Bernarda Ferreira de Lacerda. dirigida al rey catholico de las Hespañas don Philippe*

tercero deste nombre nuestro señor (Lisboa: Officina de Pedro Crasbeeck, 1618). La segunda parte se publicó póstuma, también en Lisboa: *Hespaña Libertada. Poema Posthumo. Parte segunda por doña Bernarda Ferreira de Lacerda. Sacada a luz por su hija Doña Maria Clara de Menezes* (Lisboa: Officina de Juan de la Costa*,* 1673), Y además es autora de un bello poema descriptivo titulado *Soledades de Buçaco. (*Lisboa: Mathias Rodrigues, 1634). Se tiene noticia de que escribió un tomo de comedias poemas y diálogos hoy perdidos.

En 1634 Lope la vuelve a elogiar en un soneto que se incluye en las *Rimas* de Tomé Burguillos (1634), bajo el calificativo de «décima musa» y «cuarta Gracia». Alude en el segundo verso a la presencia de la poesía de Ferreira en las prensas, pues en 1618 había publicado la primera parte de la *Hespaña Libertada* y en ese mismo año de 1634 vería la luz las *Soledades de Buçaco*:

A la décima musa, doña Bernarda Ferreira de la Cerda, señora portuguesa

Cuando elegante, de los dos idiomas,
Bernarda celestial, versos imprimas,
con que los montes y árboles animas,
las peñas mueves y las fieras domas; […]
Pues y con más honor que al cisne en Tracia,
¡oh Safo lusitana!, a las difusas
regiones tu valor la fama espacia,
serás, pues tantas te dio el cielo infusas,
con la excelencia de la cuarta gracia,

la décima en el coro de las musas[7].

Posteriormente le dedica Lope la égloga *Filis*, que se publica en una suelta en 1635 (*Filis. Égloga. A la décima musa, doña Bernarda Ferreira de la Cerda, señora portuguesa*, «Dormidas sobres cándidas arenas»), aunque cuando se reimprime en *La Vega del Parnaso* (1637, fol. 191r-197v) se elimina la dedicatoria del título pero persisten las referencias internas (Pedraza Jiménez, 2015: 16-18).

El cúmulo de alusiones que constatamos muestra que la relación entre Bernarda Ferreira y Lope es bastante intensa en la década de los 30, aunque no sepamos

> cómo es que el madrileño llega a fijarse en la portuguesa y trabar el conocimiento suficiente, quizá a través de Faria e Sousa, con quien Lope mantuvo correspondencia; quizá buscando argumentos históricos para sus dramas; o sencillamente recuperando información para su *Laurel*, puesto que doña Bernarda, con su poema de tema español y en castellano, sería una figura llamativa que mencionar en relación a Lisboa. (Baranda, 2005: 225).

El vínculo con Lope y los poetas de su entorno contextualiza también en términos de relaciones literarias el intercambio de poemas de Ferreira con Pérez de Montalbán: dedica dos a la muerte de Lope en la *Fama póstuma* editada por

[7] Citado por la edición de Bieses: http://62.204.193.244:8080/bieses/JBuscar?base=BIESES&NumDoc=10585&query=(de%20las%20fieras)&attr=&docsqry=2&page=1&criterio=&calcres=1&idioma=ESP]

aquél (1636); su nombre aparece en la dedicatoria del *Orfeo* en la edición de 1638; y, finalmente, escribe un elogio a su muerte en 1639.

El caso de Ferreira Lacerda es especialmente interesante porque trasciende su ámbito geográfico y su círculo social. Y es el intenso intercambio de elogios con Lope el que le da una clara y sostenida presencia en el Parnaso español, que sin duda se debió también a su habilidad negociadora para hacer visible su actividad literaria en el Madrid de inicios del XVII.

Continuando con la nómina de escritoras y algo anterior a la cronología que venimos manejando, Lope se refiere a Beatriz Galindo (1475-1534) (silva V, vv. 50-55), conocida por el sobrenombre de «La Latina» y por ser tutora de la reina Isabel la Católica. Contrapone en ella la condición de mujer con la de «inteligencia pura» y le atribuye las cualidades de docta, hermosa y santa.

> como a aquella Latina,
> que apenas nuestra vista determina
> si fue mujer o inteligencia pura,
> docta con hermosura,
> y santa en lo difícil de la Corte,
> mas ¿qué no hará quien tiene a Dios por Norte?

De Ana de Zuazo (silva VIII, vv. 355-369) se conocen escasos datos, tanto sobre su biografía y como sobre su obra

literaria. Natural de Madrid, perteneció a la cámara de la reina Dª Margarita, mujer de Felipe III, y fue conocida sobre todo por su afición y destreza en la música, como su hermana Catalina Zamudio. Sin embargo, el mapa de relaciones que estableció con los principales ingenios del momento permite construir el perfil de una mujer de relevancia social y de reputado prestigio artístico. Astrana Marín (1951: 238) habla de ella como «la poetisa que se metió a monja» e indica que sus padres fueron Domingo de Zuazo y Agustina de Torres. El primero era ayudante de Cámara de su majestad y señala relaciones con los López Maldonado. Sobre Agustina de Torres sabemos que «en su casa salmantina se celebraban reuniones musicales a las que asistió Espinel, según testimonia en el *Marcos de Obregón* I, 19» (Garrote, 2008: 147).

Si aunamos estos datos dispersos resulta un entramado de relaciones bastante compacto, que explica los lazos que vinculan a estos agentes y su plasmación discursiva. Catalina Zamudio, hermana de Ana de Zuazo, escribió un preliminar para la *Diversas Rimas* de Espinel y otro para *La hermosura de Angélica* de Lope. Espinel, por su parte, la menciona en «La Casa de la memoria», II, vv. 401-408 (*Diversas Rimas*, Madrid, Luis Sánchez, 1591). Lope se refería a ella en *El peregrino en su patria* (1604) y ahora en el *Laurel de Apolo* bajo el calificativo de Musa y Gracia:

y entre las ninfas bellas
de tus riberas nobles, Manzanares,
que fueron al nacer sus patrios Lares,
hallaron a doña Ana de Zuazo,
donde con tierno abrazo
se juntaron las Gracias y las Musas
en copias tan difusas
que, como suele la rosada Aurora
cuando con áurea boca el campo dora,
vertiendo esmaltes en sus verdes velos,
hablaba flores y cantaba cielos,
dado a las aves que despierta el día
materia de armonía,
y a los hombres científicos sujeto
de admiración y celestial conceto.

Salas Barbadillo le dedicó la *Corrección de vicios en que boca de todas verdades toma las armas contra la malicia de los vicios y descubre los caminos que guían a la virtud* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1615). Y a la dedicatoria le sigue un poema preliminar (h. 4v) de *Don Fernando Bermúdez Carvajal, Camarero del Duque de Sesa. A doña Ana de Zuazo*. El mismo Salas Barbadillo le dedica un soneto a su muerte en sus *Rimas castellanas* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1618, fol. 3v).

Y, finalmente, Espinel alaba la belleza de su canto en la *Vida del Escudero Marcos de Obregón* (1618, I, 274): «Como divinamente hace doña Ana de Zuazo, que usa de la lengua para cantar y hablar con gracia concedida del cielo para milagro de la tierra.» Y escribió una *Canción a doña Ana*

de Suazo, que quedó inédita.

Aunque aparecen en la silva I, hemos dejado para el final dos autoras porque de los datos que ofrece Lope y de otras menciones dispersas emerge una red de contactos ubicada en un espacio y cronología concretos: el Toledo de las tres primeras décadas del XVII, y que merece una atención conjunta. A Clara de Barrionuevo, hermana de Gaspar de Barrionuevo, Lope le da el calificativo de Fénix y destaca su discreción y el colorido retórico de sus versos, y la integra en estos versos del *Laurel de Apolo* en una escuela o grupo de damas toledanas:

> Entre la insigne y prodigiosa escuela
> de damas toledanas,
> que en discreción son únicas fenices,
> de Barrionuevo doña Clara vuela,
> pasando celestial líneas humanas,
> con las plumas de versos tan felices,
> colores de retóricos matices,
> a la esfera del sol donde las dora
> entre los cercos de la blanca aurora.
> (silva I, vv. 530-539)

Barrionuevo tiene un preliminar en las *Excelencias y muerte del glorioso Patriarca, y Esposo de nuestra Señora, San Joseph. Por el Maestro Joseph de Valdivielso*…, (Toledo, Diego Rodríguez, 1604). Y participó con un soneto y un romance en la *Relación de las fiestas que la imperial ciudad de Toledo*

hizo al nacimiento del Príncipe N. S. Felipe IIII deste nombre (Madrid, Luis Sánchez, 1605), cuya crónica es autoría del Fénix de los ingenios.

Seguidamente se refiere Lope a Isabel de Rivadeneyra (silva I, vv. 539-547), subrayando los conceptos de sus versos, y que supera a la poeta napolitana Laura Terracina, conocida sobre todo por sus *Rimas* (1548):

> Si de Rivadeneyra
> Doña Isabel escribe,
>
> ¿cómo la Fama vive
> de cuantas laureó Roma ni Atenas?;
> porque sus *Rimas*, de conceptos llenas,
> exceden las de Laura Terracina,
> cuanto fue la toscana
>
> divinamente humana,
> y ésta siempre divina.

Apunta Carreño (2007: 171) que Lope la conoce en Toledo, fue religiosa francisca y se sabe poco de su obra lírica. Su vinculación a Lope y a este entorno toledano queda fijada en los pocos textos que de ella conservamos: primero, el soneto preliminar de las *Rimas de Lope de Vega Carpio a Dom Fernando Coutinho* (Lisboa, Pedro Crasbeekc, 1605, h. 6r); segundo, otro soneto preliminar «No tanta fama el sacro Tajo tiene» en *Excelencias y muerte del glorioso Patriarca, y Esposo de nuestra Señora, San Joseph. Por el Maestro Joseph de Valdivielso*… (Toledo, Diego Rodríguez, 1604); y,

finalmente, una «Glosa Cuarta de doña Isabel de Rivadeneyra, religiosa de la Orden de S. Francisco», «Ver a Dios era imposible», en la *Justa poética, que hizo al Santísimo Sacramento en la villa de Cifuentes, el doctor Juan Gutiérrez, médico de Su Magestad* (Madrid, Imprenta Real, 1621, fols. 45v-46r), de la que Lope firma la censura. Madroñal subraya la relación entre esta obra de Valdivielso y el preliminar de las *Rimas* de Lope, publicadas en Lisboa y de la presencia en ambas de Isabel de Rivadeneyra:

> En el mismo tiempo en que la *Vida de san José* se encuentra en Valladolid a la espera de obtener licencias y privilegio están también las *Rimas* del Fénix, en alguna de cuyas ediciones participan poetas toledanos muy relacionados con Valdivielso: doña Isabel de Ribadeneyra, por ejemplo, panegirista del *San José*, publica un soneto laudatorio en la edición sevillana de Lope (1604) y Medinilla otro en la edición madrileña de 1613. Curiosamente, Lope envía desde Toledo al Duque de Sessa en septiembre de 1605 una impresión de esta obra suya (probablemente la de Lisboa de ese año) junto con la *Relación de las fiestas de Toledo al nacimiento de Felipe IV*, en la que tanto papel le cupo, como hemos dicho. (Entrambasaguas, citado en Madroñal, 2012: 322)

Años después Zayas en sus *Desengaños amorosos. Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* (Zaragoza: Hospital Real y General de nuestra Señora de Gracia [a costa de Matías de Lizao], 1647) aludía a su condición de dama de la condesa de Gálve y a que arrebataba el laurel no

solo a las mujeres sino a los hombres, en clara alusión a la mención que le dedicaba Lope en el *Laurel*: «Y no será justo olvidar a la señora doña Isabel de Rivadeneyra, dama de mi señora, la condesa de Gálvez, tan excelente y única en hacer versos, que de justicia merece el aplauso entre las pasadas y las presentes, pues escribe con tanto acierto que arrebata, no solo a las mujeres, mas a los hombres, el laurel de la frente» (Yllera, 1983: 230).

El perfil de esta escuela de damas se amplía si consideramos dos obras que se han ido revelando como nodo textual de un haz de relaciones. Se trata, en primer lugar, de la *Vida de san José* de Valdivielso (Toledo, Diego Rodríguez, 1604), uno de los poemas épicos más leídos de su tiempo, en el que figuran preliminares de Isabel de Rivadeneyra, Clara de Barrionuevo y de una Cintia Tirsea, bajo cuyo pseudónimo no sabemos quien se esconde. En los preliminares participaron también Lope de Vega, Cristóbal Pérez de Herrera, Juan Gaitán de Meneses, Alonso de Villegas o Francisco de Pisa. Y, en segundo lugar, nos referimos a la *Relación de las fiestas que la imperial ciudad de Toledo hizo al nacimiento del Príncipe N. S. Felipe IIII deste nombre*, Madrid, Luis Sánchez, 1605, en la que participaron Clara de Barrionuevo (fols. 46r y 68v-70r), Isabel de Figueroa (fols. 59v-60r), Alfonsa Vázquez (fol. 47r) y Serrana Lucinda (fol. 46v). La justa literaria se celebró el 22 de mayo y de ella hace la crónica impresa Lope de Vega, quien también abrió la sesión con un largo poema en

tercetos de alabanza al príncipe.

Estos nombres y obras tienen nexos evidentes con la Academia del Conde de Fuensalida que se reunía en Toledo, entre 1602 y 1603, y de la que formaba parte el maestro Valdivielso y la mayoría de los autores que escribieron poemas para los preliminares de la *Vida de San José* (Martín Chacón, el doctor Gregorio de Angulo, el doctor Cristóbal Pérez [de Herrera], el licenciado Juan Antonio de Herrera Teminyo (Temiño, con grafía hispanizada), don Pedro Vaca de Herrera, don Juan Gaytán de Meneses, Alonso Castellón, el doctor Francisco de Pisa).

> Del elenco de poetas que firma poemas preliminares dirigidos a esta obra de Valdivielso solo faltan en la Academia de Fuensalida doña Clara de Barrionuevo y Carrión, hermana del contador Barrionuevo […], la religiosa francisca doña Isabel de Ribadeneira, Alonso de Villegas y el propio Lope […]. Las dos primeras por razones evidentes: en la Academia solo se admitían hombres; que no estuviera el Fénix tampoco es extraño, Lope todavía no estaba en Toledo en 1602, por lo que no podía tomar parte en la Academia; por su parte, el maestro Alonso de Villegas había muerto en 1603 […], razón por la que no figura tampoco en esa nómina. Pero es evidente que existe una importante relación entre esta Academia toledana y algunas obras editadas por esos años, como justamente la citada *Vida de san José*. (Madroñal, 2012: 318).

La presencia de Isabel de Rivadeneyra y Clara de Barrionuevo en el discurso canonizador del *Laurel de Apolo* no puede entenderse al margen de estas relaciones literarias,

que tienen como nodo y nexo vehiculante la figura de Lope de Vega y el Toledo de las primeras décadas del Setecientos.

No hay duda de que la presencia de Lope en Toledo, donde vivió de 1604 a 1610, impregnó toda la actividad literaria de la ciudad pero también después, al menos hasta 1620. Su influencia es, asimismo, muy evidente en el poemario de María de Santa Isabel, que la autora dejó preparado para imprenta pero que quedó finalmente manuscrito, y que se fecha entre 1640-1650. En él empleó el pseudónimo de Marcia Belisarda en claro homenaje a Lope en sus *Novelas a Marcia Leonarda* y en los poemas también se deja sentir la huella de Lope, por ejemplo en la paráfrasis a lo divino que hace en el «Soneto trobando uno de lope de Bega muy çelebrado», «Si yo las flechas del amor tuviera» (Vinatea, 2015: 196-197)[8].

[8] Son evidentes los calcos léxicos, el mantenimiento del esquema de rima y también los motivos temáticos, especialmente el tópico del paso del tiempo y el latente «collige virgo rosas» del primer terceto:

> MARÍA DE SANTA ISABEL
> Si yo las flechas del amor tuviera,
> de vos a todo el mundo enamorara,
> y si fuera posible le obligara
> a que después mi Dios no os ofendiera.
> El hombre que os quisiera tanto hiciera
> que de otro ningún bien se le acordara.
> Su pensamiento a vuestra cruz atara
> porque solo a seguiros atendiera.
> Y si pudiera yo con una llave
> cerrara su deseo presuroso,
> cuando la juventud dulce y suave

La lista de escritoras elogiadas por Lope en el *Laurel* acaba con María de Zayas (silva VIII, vv. 579-596), de la que subraya tanto el ingenio como la fama de la que sin duda es la escritora más conocida del siglo XVII:

> ¡Oh, dulces Hipocrénides hermosas!,
> los espinos pangeos
> aprisa desnudad, y de las rosas
> tejed ricas guirnaldas y trofeos
> a la inmortal doña María de Zayas
> que, sin pasar a Lesbos ni a las playas
> del vasto mar Egeo,
> que hoy llora el negro velo de Teseo,
> a Safo gozará mitilenea
> quien ver milagros de mujer desea,
> porque su ingenio, vivamente claro,
> es tan único y raro
> que ella sola pudiera,
> no solo pretender la verde rama,

se pierde por hallar todo lo hermoso
y en vos no busca un todo hermoso y grave
con que su amor tuviera fin dichoso.

LOPE DE VEGA
Si yo las flechas del amor tuviera,
de vos a todo el mundo enamorara,
y en torres de diamante os guardara,
porque después de amaros nadie os viera.
Que tanto que me quisiérades hiciera
que de otro ningún bien se os acordara;
el pensamiento a una cadena atara
y la imaginación nos suspendiera.
Y si pudiera yo con una llave
cerrara el tiempo el curso presuroso
en esa dulce juventud süave,
porque jamás en ese rostro hermoso
la edad pusiera cosa menos grave,
ni yo pudiera ser menos dichoso.

pero sola ser sol de tu ribera,
y tú por ella conseguir más fama […].
(vv. 579-594)

Estos datos que proporciona Lope a lo largo del *Laurel de Apolo* han sido fundamentales para conservar la memoria de estas autoras y el punto de partida de investigaciones recientes que recuperan, desde datos dispersos pero muy valiosos, la biografía y perfil literario de gran parte de ellas.

Lope mantuvo como ningún otro poeta barroco su condición de poeta canónico a lo largo de toda su vida (Pedraza, 2010: 389). Y muestra de ello son las exequias textuales a Lope, que cierran este medido discurso canonizador y la presencia de las escritoras en él.

Nos referimos, en primer lugar, a la *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre* (1636), promovida por Juan Pérez de Montalbán, en el que participan 13 mujeres: Bernarda Ferreira de Lacerda, fol. 42; Violante del Cielo, fol. 52[9]; Jusepa Luisa de Chaves, fol. 93r; Jacinta Baca, fol. 96r; Britis de Gevora, fol. 114v; María de Zayas, fol. 117r; Madame Argenis, fol. 132r; Madona Fenice, fol. 132v; Senhora Elisa, fol. 135r; Bernarda Ferreira de Lacerda, fol. 137v; Señora Peregrina, fol. 150v; Antonia Garay, fol. 160r;

[9] La canción se publica con el título de *A morte de Lopo da Veiga Carpio, Canção* en las *Rimas varias* (Ruán, 1646).

Madama Lisida, fol. 164v; Costanza Margarita Fontana, fol. 183v. En cuanto a la identidad, se constata que algunas se ocultan bajo un pseudónimo. También hay un claro propósito de subrayar la presencia de autoras de distintas nacionalidades que escriben los poemas en sus respectivas lenguas (francés, italiano, portugués) y que testimonian esa fama transnacional de Lope: «Incluso la serie de composiciones en distintas lenguas atribuidas a cinco damas de distintos lugares de Europa y de compartidos nombres literarios vendría a actuar como un eco del comentado recurso lopesco, en simétrica sanción de su estrategia, al modo en que la propia recopilación viene a resultar el complemento simétrico del despliegue de alabanzas repartidas en el *Laurel de Apolo*» (Ruiz Pérez, 2009: 214). Y en cuanto al proceso de selección de escritores para el homenaje, en el «Prólogo» «Al que ha de leer» Juan Pérez de Montalbán hacía algunos apuntes sobre la manera en que se colectaron los textos y su responsabilidad en la labor de selección:

> En cuanto a la queja que tendrán muchos porque sus escritos no se han impreso, advierto que no es elección mía, sino del señor duque de Sessa, que como mecenas y dueño de las honras de Lope de Vega, hizo remitir todos los papeles a personas tan atentas y celosas de la poesía castellana, que todo lo que fue digno de la imprenta no solo lo aprobaron sino lo aplaudieron, si bien no por eso dejaron de descartar las obras de muchos cuyos versos podían deslucir a la opinión de los poetas españoles.

Y continúa indicando que

> no tuve más jurisdicción –y ni aún la quise tener– que solicitar a los que escriben, recoger sus versos, ponerlos en un tomo, presentarlos en el Consejo Real, llevarlos a los jueces, sacar licencia […]. (Di Pastena, 2001: 13-14)

Esta progresiva y creciente presencia femenina en ese canon epocal vivo que Lope pone al servicio de su autorrepresentación, se deja sentir en la valoración que los contemporáneos hacen de la escritura femenina. Por ejemplo, Caramuel en la «Epístola IV» de su *Primus calamus* (1663) comentaba sobre los poemas femeninos de la *Fama póstuma* que «no carece de injusticia y envidia lo dicho contra los poemas de las mujeres y nada menos que diosas del Parnaso; añádase que en este libro [*Fama póstuma*] hay muchos escritos de damas españolas donde la dicción varonil y la vivacidad y eficacia de los conceptos se elevan por encima del coturno femenino»[10]. Es una valoración de la escritura femenina bajo los parámetros de su equiparación a la masculina, validándola en tanto su semejanza a lo varonil, pero que en cualquier caso deja constancia de que son «muchos» los escritos de damas.

La *Fama póstuma* explica la notable participación de escritoras en el volumen simétrico de homenaje a Juan Pérez

[10] Véase también Di Pastena, 2001: XXXVIII, nota 123.

de Montalbán que se publica cuatro años después bajo el título de *Lágrimas panegíricas a la tenprana muerte del gran poeta i teólogo insigne doctor Iuan Pérez de Montalbán, clérigo presbítero i notario de la santa Inquisición, natural de la inperial villa de Madrid. Lloradas i vertidas por los más ilustres ingenios de España. Recogidas i publicadas por la estudiosa diligencia del licenciado don Pedro Grande de Tena, su más aficionado amigo. Dedicadas y ofrecidas a Alonso Pérez de Montalbán, padre del difunto, i librero del rei nuestro señor* (Madrid, Imprenta del Reino, 1639).

Si comparamos la presencia femenina con el volumen de homenaje a Lope se aprecian diversas cuestiones. En primer lugar, en las *Lágrimas panegíricas* no hay ninguna ocultación de identidad de las autoras, pues todas aparecen con su nombre completo; en segundo lugar, las únicas que repiten en ambas obras son María de Zayas y Bernarda Ferreira; y, finalmente, se aprecia un leve incremento de 13 autoras y 14 textos en la *Fama* a 25 poemas y 19 autoras en las *Lágrimas*: María de Zayas, María de Aguirre y Pacheco, María de Salazar Mardones y Aguirre, Inés de Sotomayor, Brígida de Orduña, Ángela de Mendoza, Antonia Jacinta de Barreda (4 composiciones), Aurelia Antonia de Medrano, Dorotea Felis de Ayala, Bernarda María, Juana de Aldana (dos composiciones), Petronila de Ávila y Luna, Lorenza de Aguirre y Pacheco, Melchora de Garibay (dos composiciones), Madalena Pianete, Bernarda Ferreira, María de Barao-

na, Ángela de Sotomayor, María de Aguilera. De la nómina de participantes se subraya, igualmente, la variedad de lugares: Madrid, Toledo, Sevilla, Granada, Zaragoza, Segovia, Salamanca, Ronda, Valencia, Portugal o Flandes, con el propósito explícito de hacer constar la difusión geográfica de la fama de Montalbán en todo el imperio español. Sobre el procedimiento de selección de autores, los paratextos ofrecen nuevamente información sustancial. Pedro Grande de Tena en la dedicatoria a Alonso Pérez de Montalbán escribe:

> Con justa razón ofrezco a V. M. esta pequeña guirnalda, que del jardín de nuestra España, de las más fragantes flores del mundo erigieron los más ilustres ingenios del Orbe, con tan anticipada diligencia a la mía, que cuando tomaba la pluma para obligar a las suyas a los elogios de nuestro gran Doctor, se encontraron en los correos las súplicas de mis cartas con los ingeniosos poemas de las suyas, sin más diligencia que su obligación ni más aviso que su propio afecto.

La selección de los materiales no debió de ser muy exigente porque se privilegiaron, como era común en este tipo de obras, aspectos como la cantidad, la variedad y también la relevancia social de los autores.

En el mismo año se publicó en Venecia un homenaje similar, titulado *Essequie poetiche overo lamento delle muse italiane in norte del signor Lope de Vega* (Venecia, 1636) …, que contiene aproximadamente 100 textos y en los que no hay ninguno de autoría femenina (Di Pastena, 2001: XXXVII,

nota 123). Y es que, muy probablemente, la presencia de escritoras en estas obras viene determinada por redes de sociabilidad literaria en las que Lope había tejido muy hábilmente su enunciación canonizadora, y que las poetas mencionadas supieron aprovechar con la misma habilidad.

Al final de las *Lágrimas panegíricas* se incluye el panegírico del Marqués de Careaga, «La poesía defendida y definida, Montalbán alabado»[11]. El discurso o sección novena se dedica a las mujeres ilustres, desde la antigüedad: «Y si de ilustrísimas mujeres (para dar lustre a esta defensa) hubiera de referir las que con excelencia y todo primor le dieron a la poesía dijera […]» (fol. 6r.): Teresa de Jesús, fol. 7r.; Bernarda Ferreira de Lacerda, fol. 7r.; Beatriz Galindo, fol. 8v.; Luisa de Medrano, fol. 8v.; Catalina Estrella, fol. 8v.; Cecilia Enríquez de Morelle, fol. 8v.; María Díez, fol. 8v.; Juliana Morelle, fol. 9r.; Oliva Sabuco, fol. 9r.; Luisa Sigea, fol. 9r.; y Ángela Sigea, fol. 9r.

El lugar preeminente en este listado lo ocupa, sin duda, Bernarda Ferreira, cuyo elogio entronca con el título de décima musa con el que Lope la había incluido en el discurso canonizador. De ella ofrece, además de la alabanza, datos

[11] No se incluye en todos los ejemplares (por ejemplo en la BNE se encuentra en el ejemplar R- 30.820). Hay también un impreso sin lugar y año (BNE, VE/43/23: *La poesía defendida, y difinida, Montalban alabado por el doctor don Gutierre Marques de Careaga, natural de ... Almeria ... ; al P.M. Fray Diego Niseno*), por el que cito (numeración propia a partir del fol. 164).

personales y cita la segunda octava de su poema *Soledades de Buçaco* (1634), en la que la poeta portuguesa inserta su poema en una tradición literaria femenina cuyo centro es santa Teresa:

> y ansí, con toda dulzura y elegancia la décima musa que hoy vive, ventajosa a las nueve que la Antigüedad celebró, doña Bernarda Ferreira de la Cerda, noble matrona lusitana; en sus *Soledades del Buçaco*, que es yermo y soledad de hijos de esta Santa, en aquel reino, cantó pidiendo su favor en estos versos: «Bella musa del Carmelo / y de nuestra España gloria / que para ser Sol en Alba / fuiste en Ávila aurora. / Claro lucero del mundo / que resplandeces sin sombra, / pues canto de un rayo vuestro / vuestra luz invoco hermosa».

Al amparo de las palabras de Bernarda, subraya Careaga esa genealogía de escritoras que tiene como centro, entre los clásicos contemporáneos, a Santa Teresa.

Del resto de autoras que menciona ofrece datos personales y literarios, siguiendo el modelo del *Laurel de Apolo*: «Y si de nuestras ilustres españolas, insignes en todas ciencias y eminentísimas en la poesía, hubiera de escribir dijera de […]», f. 8v[12]. Y para cerrar su discurso, Careaga proyecta

[12] «Beatriz Galindo, llamada comúnmente la Latina, de quien hay ilustrísima descendencia de caballeros muy nobles en esta Corte, Patrones del Hospital de la Latina que ella fundó, Camarera mayor de la reina doña Isabel y de su Consejo, que en un año sacó a esta gloriosa reina tan gran Latina, que como siempre se hallaba presente a los divinos oficios, y a la palabra de Dios era tanta su atención que si algunos de los que celebraban o cantaban los Psalmos o otras cosas de la Iglesia erraba alguna dicción o sílaba lo sentía y lo notaba; y después como maestro a discípulo lo corregía y en-

el carácter canónico de los poetas enumerados en torno al centro que conforman Lope y Montalbán: «Y pues lo que he

mendaba. Nació esta señora en la parroquia de San Román, en la ciudad de Salamanca, madre de las ciencias, de quien dijo Marineo Sículo que a los estudios de la ciudad vienen como a feria de letras y todas virtudes las naciones todas. En esta ciudad florecieron también doña Luisa de Medrano, de quien el mismo Marineo dice la conoció leer facultad en aquella Universidad y la vio orar en público, y que era mujer de rara y admirable elocuencia. Doña Catalina de Estrella, sobrina del coronista Estrella, que tuvo tan gran conocimiento de las lenguas latina, italiana y francesa y de la historia, que como a prodigio la celebraron. Y la misma alabanza mereció Cecilia Enríquez de Morelle, que fue maestra de siete hijos varones que tuvo y los enseñó la Gramática, Retórica y griego; y uno de ellos fue el doctor Francisco Sobrino, obispo de Valladolid y catedrático de aquella universidad. Y en la de Salamanca, en mi tiempo y en el de mi asistencia en ella desde el año 1600, en los doce de mi edad, floreció María Díez, monja de la orden de san Benito, en el convento de Santa Ana, cuyos versos fueron (hasta aquí f. 8v) aplaudidos, superiores en ingenio y arte. Y por aquel mismo tiempo floreció en la ciudad de Barcelona Juliana Morelle, virgen noble, peritísima en las lenguas latina, griega y hebraica, maestra de Filosofía y Jurisprudencia, que de edad de doce años, en presencia de la reina nuestra señora doña Margarita de Austria, tuvo conclusiones generales de toda la filosofía; y después, pasándose a León de Francia ejercitó en aquellas escuelas, en hábito de capuchina todas ciencias y artes de la música. Dijera también de doña Oliva Sabuco, natural de la ciudad de Alcaraz, donde leyó Retórica y Gramática y cuyo raro ingenio nos dejó en nuestra lengua un libro impreso de Filosofía y otros escritos, De Ángela y Luisa Sigea, hermanas, naturales de la ciudad de Toledo, de aquella que fue eminentísima en la lengua latina y en el arte de la música, y de esta que lo fue en la lengua latina, griega, hebrea, siria y árabe, demás de las vulgares, castellana, italiana y francesa, y de quien en sus elogios hace uno de mayor ponderación el doctor don Tomás de Tamayo de Vargas, Coronista de la Majestad católica y del Nuevo Mundo, caballero nobilísimo de aquella imperial ciudad, cuya amistad me acreditara de entendido por ser tan su aficionado, y cuya nobleza da nuevo lustre a mi sangre, por lo que tiene de suya. Díganlo primero sus escritos y oficio alcanzado a poder de ingenio y publique lo segundo la fama de nuestros mayores, con quien los reyes de España vencieron tantos y dieron cima a sus mayores empresas, pues de la que más se precia la muy noble ciudad de Sevilla es tener en sus puertas la que dice: «El rey santo me ganó / con Garci Pérez de Vargas». Y de la que más se puede preciar Luisa Sigea es haber tenido por Coronista de su fama, en lo breve de estos dísticos la pluma de tan sonoro cisne de su Tajo, que cantando a su retrato dijo «Si te fama velit linguis celebrare vetustis/ a te linguarum posiat oportem open» (fol. 9r).

dicho de la poesía y su grandeza es cierto: y los poetas referidos en esa defensa ninguno de ellos desmerece el aplauso común con que por santo o por eminente o lo uno y otro justamente los celebra la posteridad» (fol. 17v). De esta haz de referencias textuales se desprende «una simbólica topografía que refleja las relaciones entre un centro (Apolo, Rey), y entre quieres pululan en su entorno: cortesanos, poetas en busca de mecenazgo y de prestigio, ansiosos de fama y nombre» (Carreño, 2004: 123).

Esta enunciación canonizadora, que se dispersa en las cadenas textuales que he ido engarzando, arroja una cartografía clara en la que Lope representa el centro de un discurso que se ramifica y en el que los y las poetas, en lo que a ahora nos interesa destacar, negocian su posición respecto a ese centro y a toda la red (Ruiz Pérez, 2010: 282).

El principio que rige esta gran red es la figura de Lope, que avala y valida la presencia de estos nombres femeninos en el Parnaso literario del momento. Su configuración podría explicarse a través de lo que la teoría sociológica llama principio de intermediario, es decir, «un actor individual tiene la libertad de seguir o perseguir sus propios intereses en la medida en que sus relaciones conecten con gente que está desorganizada, pudiendo contraponer unos contra otros, librándose él, de esta manera, de dichas constricciones. La fuerza causal reposa en el contacto que se mantiene con los

otros que están desorganizados» (Lozares Colina, 1996: 122).

II. Redes femeninas en poemas preliminares

En palabras de Carreño, Lope «propone una estética que raya con el pluralismo cultural de hoy día» (2004: 123) y una idea de canon que viene dictada por criterios que combinan la calidad literaria con la relevancia cultural, que es también social, política y económica. Para contemplar esa red canónica en toda su complejidad hay que acudir a otros datos complementarios, en varios órdenes: paratextos, principalmente, preliminares, y certámenes o justas, así como otros catálogos o enumeraciones de autores del entorno de Lope que se construyen desde similares patrones de selección y finalidad.

Analicemos, primero, el caso de los poemas preliminares. La creciente moda de los de autoría femenina «empieza con Jerónimo [Gómez] de la Huerta, que introduce en el *Florando de Castilla, lauro de cavalleros*, un soneto de Ana de Valdés y unas estancias de doña Clariana de Ayala; y en 1591 aparecen las *Diversas rimas* de Vicente Espinel, en cuyos preliminares, entre ochos poemas, algunos de autores muy ilustres, hay un soneto de doña Catalina Zamudio» [la misma Catalina Zamudio tiene un poema preliminar en *La hermosura de Angélica*, 1602] (Baranda, 2005: 232).

No extraña, por tanto, esta presencia femenina tanto

en las hojas liminares de obras de Lope, como en elogios escritos por el madrileño para impresos de autoría femenina.

Catalina Zamudio escribe un poema para *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas*, 1602. La conjetura que ha manejado parte de la crítica (como La Barrera y Hartzenbush) de que fuese un anagrama bajo el que se escondiera Lope queda desestimada por la constatación de autoría de otros poemas. Zamudio escribió también un preliminar en las *Diversas Rimas* de Vicente Espinel y es autora de un soneto que empieza «Si la ponzoña fiera del engaño», que BIESES fecha hacia 1600, en el manuscrito 3096 de la Biblioteca Riccardiana de Florencia, fol. 20v.

Apenas sabemos de ella más que era hija de Agustina de Torres, a cuyas reuniones musicales salmantinas acudió Espinel en los años setenta, y hermana de Ana Zuazo. También se ha señalado una relación sentimental con Félix Arias Girón, hijo del conde de Puñonrostro, y, desde 1609, patrocinador de la Academia de Madrid, quien también elogió los poemas latinos y españoles de un Espinel que participó en sus reuniones (Garrote, 2008: 25).

A Isabel de Rivadeneyra y su preliminar en las *Rimas* (1605) ya nos hemos referido anteriormente. La escritura de estos poemas incluye a las autoras en un discurso cultural y literario del que en principio estaban excluidas en tanto que objetos y no sujetos literarios, como en el terceto final de este soneto en el que Rivadeneyra se inserta con plena conciencia

autorial en el caudal de discursos elogiosos que ensalzan a Lope: «aunque no has de crecer con loor alguno / vaya mi arroyo entre famosos ríos / al océano de tu ingenio inmenso».

Marcela de Armenta participa con sendos preliminares en dos obras de Lope: el *Isidro* (1599) y la *Arcadia* (1602). Por las fechas es probable que esté vinculada al círculo ducal de Alba en el que se desenvolvía la vida de Lope en estos años y Sánchez Jiménez ha asociado su nombre con «la Antonia Trillo que aparece en un desaparecido proceso de amancebamiento contra Lope de 1596. Su décima resulta uno de los poemas preliminares más logrados y mejor estructurados del *Isidro*» (Sánchez Jiménez, 2010: 152).

Isabel de Figueroa (Serrano y Sanz, 1903-1905: I, 414) también se ha vinculado a la vida de Lope en Alba de Tormes. Escribió unas eruditas décimas para el *Isidro* (1599). Sánchez Jiménez apunta que «tal vez sea esta Isabel de Figueroa pariente del capitán Figueroa que compuso las redondillas preliminares [que siguen al poema de ella], y al que Lope pudo conocer en Alba de Tormes, ya que era secretario del clan de los Toledo. La composición destaca por su erudición, pues añade a las previsibles alegorías agrícolas varias referencias clásicas al laurel y a la fuente de Helicona que debieron ser muy del agrado de Lope, que incluye alusiones semejantes en el *Isidro*» (2010: 151).

Figueroa tiene unas quintillas también en *La hermosura de Angélica* (1602) (núm. 13), «De doña Isabel de Figue-

roa», «Agravio, Angélica bella». Y en las fiestas por el nacimiento de Felipe IV en 1605 en Toledo se incluyen dos composiciones suyas[13] *(Relación de las fiestas que la imperial ciudad de Toledo hizo al nacimiento del Príncipe N. S. Felipe IIII deste nombre*, Madrid, Luis Sánchez, 1605, fols. 59v-60r).

La figura de Feliciana Félix de Vega y Guardo ofrece otro perfil, también muy interesante en su papel de conservadora del legado literario de su padre. Hija de Lope y Juana de Guardo, nació en febrero o marzo de 1613 y fue bautizada en la parroquia de San Sebastián, en Madrid. Su padrino fue el duque de Sessa. Según los datos de Serrano y Sanz (1903-1905: II, 567-568) contrajo matrimonio antes de 1633 con Luis de Usátegui, vecino de Madrid, con el que tuvo dos hijos. Lope la dejó como heredera universal en su testamento, otorgado el 26 de agosto de 1635. Enviudó y falleció en 1657.

En los *Triunfos divinos con otras rimas sacras* (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1625, h. 6r) tiene un soneto preliminar dedicado *A la excelentísima señora, Condesa de Olivares*, «Nise, tu gran virtud, que de ninguna», que dialoga con el que le precede de Lope, dedicado también a la condesa. Y es suya la dedicatoria en prosa *A la señora Doña Elena Damiana de Iuren Samano y Sotomayor* de las *Veinte y una*

[13] «Glossa sobre lo mismo de doña Ysabel de Figueroa, natural de Granada y residente en Valladolid», «Si pinta a Dios soberano», en las que se afirma que era natural de Granada pero residente en Valladolid, fol. 59v-60v; y otra «Glosa sobre lo mismo», «El mundo, dichoso infante», fol. 60v-61v.

parte verdadera de las Comedias del fenix de España frei Lope Felix de Vega Carpio (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1635, h. 2r).

También Antonia de Nevares Santoyo (Serrano y Sanz, 1903-1905: II: 75), hermana de Marta de Nevares, tiene un soneto preliminar dedicado «A la excelentísima señora, Condesa de Olivares», «Símbolo de la paz te cupo en suerte», incluido en los *Triunfos divinos con otras rimas* (h. 6r).

Y había participado con una redondilla «Zarza de Moysén divino» (fols. 98v-99v) en la *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón San Isidro, con las comedias que se representaron, y los Versos que en la Iusta Poética se escrivieron. Dirigida a la misma insigne villa por Lope de Vega Carpio* (1622), cuyo editor fue Lope de Vega, quien la elogia en el romance a los premios. La crónica de las fiestas no deja lugar a dudas sobre la relevancia social del certamen, al que acudió desde el Rey hasta la plana mayor de la corte madrileña. Además del de Antonia de Nevares, Lope seleccionó tres poemas más de mujeres: de doña Inés de Zayas (fol. 118r-118v), de doña Antonia de Alarcón (fol. 140r) y de Catalina de Aybar (fol. 142v). Según la crónica los muchos «papeles» que se recibieron fueron sometidos a la criba de los jueces y los cuatro poemas de las mencionadas autoras superaron el filtro de selección que hizo Lope para el impreso y además resultaron premiados todos, aunque en tercer lugar

y en los combates finales donde los premios eran de menor cuantía. Pero la relevancia social de la justa puso a estas mujeres, sin duda, en la primera línea de visibilidad social de la mano de Lope.

Por otro lado, para el *Libro de las alabanças y excelencias de la gloriosa Santa Anna. Compuesto por Doña Valentina Pinelo, Monja professa en el Monasterio de San Leandro de Sevilla, de la orden de San Agustín* (Sevilla, Clemente Hidalgo, 1601), Lope escribió todos los preliminares que van al frente de la obra: dos sonetos y dos octavas.

La preeminencia social de la autora estaba claramente marcada por su pertenencia a la ilustre casa Pinelo. Era hija de esta familia aristocrática genovesa asentada en Andalucía; parece que nació en Sevilla y profesó en el convento de religiosas agustinas de san Leandro, donde se dedicó al estudio de las sagradas escrituras. Lope la menciona en el «Hijo pródigo» en el *Peregrino en su patria* (1604), donde destacaba su ingenio tanto en prosa como en verso con estas palabras «Y doña Valentina de Pinelo / la Cuarta Gracia o verso o prosa escriba…»[14].

Cerramos este repaso por los textos preliminares en 1629, cuando Ana de Castro Egas publica su *Eternidad del Rey don Filipe*, ya aludida.

[14] Véase p. 799.

Este impreso ejemplifica cómo en la década de los 30 la escritura de preliminares poéticos se había consolidado como espacio privilegiado de sociabilidad literaria, pues solo esto explica que el conjunto de preliminares de esta obra de Ana de Castro (32 hojas) se equipare en extensión al propio texto que alaban (24 fols.) en una obra, además, de autoría femenina. Siete mujeres incluyen poemas laudatorios en esta obra: Mariana Manuel de Mendoza, Juana de Luna y Toledo, Vitoria de Leyva, Catalina del Río, Ana María de Castro, Clara María y Justa Sánchez del Castillo. Entre los ingenios que participan se encuentran los escritores más reputados y los hombres más poderosos del momento. Lope le dedicó el soneto que empieza «Tu dulce voz cual suele en primavera», en cuyo último verso la incluye entre los ingenios del Parnaso: «tu sola el sol de los ingenios fuiste» (Rozas, 1962: 80-81). Lope citará la obra nuevamente en el *Laurel de Apolo*, como comentábamos unas páginas atrás.

Fray Alonso Remón en la relación de *Las fiestas solemnes y grandiosas que hizo la sagrada religión de N. Señora de la Merced, en este su convento de Madrid, a su glorioso patriarca y primero fundador san Pedro Nolasco* (Madrid, viuda de Luis Sánchez, 1627) menciona a Ana de Castro como modelo de los ingenios femeninos de la corte: «Dióse el tercero premio a Juan de Araujo y a doña María de Medrano y verdaderamente los ingenios que en esta corte ay, no solo de hombres sino de peregrinas mugeres pudieran por sí hazer

una aprovadíssima escuela, exemplo en doña Ana de Castro Egas, cuyo lenguaje castro y culto es exemplar de todos los hombres que más bien escriven en estas edades, buen testigo es su libro de la Eternidad del señor don Felipe tercero, que está en el cielo»[15]. Esta mención da la medida del eco que debió tener la publicación de la *Eternidad*, que ve la luz en el mismo año, 1629, en que se celebran las fiestas, y cuya crónica se publica en 1630, al igual que el *Laurel de Apolo*.

Hemos constatado hasta ahora cómo el ámbito literario e intelectual en torno a Lope integra a las mujeres en las academias, en las justas y en los poemas laudatorios que acompañan sus obras. Pero en el caso de la *Eternidad*, son otros muchos los nombres que avalan la escritura de Castro. Y entre ellos sobresale el de Quevedo, en cuyo mundo intelectual la presencia de la mujer es realmente reducida, pero que en el prólogo elogia a la escritora en distintos órdenes: «la concepción retórica de la *Eternidad*, la traza y disposición del escrito (Peraita, 2005: 162), la *laudatio* del destinatario y, sobre todo el valor de la escritura como vehículo de la memoria, en la que quedan insertas tanto el rey como la escritora.

III. Diseminación canonizadora

Estos discursos en que participan las autoras tienen gran valor de exposición pública y visibilidad especialmente

[15] Citamos por la edición de Bieses:
http://www2.uned.es/bieses/TEXTOS/Las%20fiestas%20solemnes.htm

relevante en el caso de las mujeres. Todo este tejido textual y las redes personales que lo orquestan manejan un principio de negociación por la presencia en el sistema literario del momento y por su preeminencia en él. «En la topografía del prestigio, los poetas negocian su posición respecto a un centro que representa el prestigio absoluto, el poeta principal de la Academia, el noble que la organiza, el ganador del certamen, etc.» (Vélez-Sainz, 2006: 113). Los testimonios analizados ilustran en nombres y casos concretos un hecho relevante: la participación femenina en el mundo literario de las primeras décadas del siglo XVII experimenta un notable avance, desde el punto de vista cuantitativo, pero también cualitativo, respecto al siglo XVI y también respecto a la segunda mitad del XVII e incluso el XVIII. Las razones son variadas y tienen mucho que ver con el redimensionamiento del campo literario y también con una constante en la historia las mujeres: una cierta idea de contrabalanceo entre el avance y el retroceso, que no es lineal sino fruto de eclosiones puntuales que se contrarrestan con una línea sistemática de invisibilidad. El número de impresos de escritoras, la intervención en la vida social a través de la literatura de circunstancias, sobre todo certámenes y justas, el cultivo de una poesía celebrativa de relevancia social y de gran impacto en el espacio público, y su inserción en el discurso cultural a través de preliminares pueden constatarse en los casos expuestos y en otros que pueden añadirse.

El apoyo de Lope fue un modelo para otros autores del momento, que recuperan esos nombres femeninos que el madrileño había amparado, a la vez que suman otros en un proceso que podemos llamar de diseminación canonizadora. Señalemos algunos casos.

Miguel Botelho Carvalho incluye al final de su libro de pastores *Prosas y versos del Pastor de Clenarda* (Madrid, 1622) una selección del nuevo Parnaso poético del Madrid de las dos primeras décadas del XVII. En él incluye a Bernarda Ferreira de Lacerda y su obra la *Hespaña libertada*, publicada en Lisboa en 1618. Además, en los preliminares de la obra se incluye un poema de María de Zayas, «Si cantando a Tisbe os dio» (h. 14) y otro de Inés de Peralta, «Que ingenio alabar pretende» (h. 13).

Y en *La Fábula de Píramo y Tisbe*, publicada un año antes (Madrid, por la viuda de Fernando Correa, 1621), encontramos otros dos poemas de autoría femenina, nuevamente uno debido a María de Zayas y otro a Jusepa de Avellaneda. De ahí que Zayas incluyera la alusión intertextual a la fábula en el soneto que escribió para *Prosas y versos del Pastor de Clenarda*.

En el canon bibliográfico que ofrece Tomás Tamayo y Vargas en su *Junta de libros, la mayor que España ha visto en su lengua hasta el año de MDCXXIV*[16], que quedó manus-

[16] Véase Ruiz Pérez, 2007: 515 y Álvarez García, 2008.

crita y se fecha en 1624 (Madrid, BNE, Ms. 9752-53), incluye las siguientes autoras con referencia a sus obras: tomo I: Beatriz Bernal, pág. 97; Feliciana Enríquez de Guzmán, págs. 161-162; Francisca de los Ríos, págs. 170-71; tomo II: Magdalena de S. Gerónimo, fol. 57r.; Maria Tellez, fol. 59v.; Oliva Sabuco de Nantes Barrera de Alcaraz, fol. 71v.; Theresa de Jesus, fol. 94r.; Valentina Pinelo, fol. 94r. Tamayo y Vargas forma parte del núcleo de intelectuales de inicios del XVII en el que participaba Lope junto a Salas Barbadillo, Francisco de Rojas y Francisco Sánchez Brocense.

Siguiendo este mismo modelo de discurso canónico, Juan Pérez de Montalbán incluye en el «Índice de ingenios de Madrid», recogido al final del *Para todos. Ejemplos morales humanos y divinos, en que se tratan diversas ciencias, materias y facultades, repartidos en los siete días de la semana y dirigidos a diferentes personas* (Huesca, Pedro Blusón, a costa de Pedro Escuer, 1633), a cinco autoras entre un total de 297 «ingenios»: Eugenia de Contreras, fol. 343v.; Francisca de los Ríos, fol. 344v.; sor Mariana de Jesús, fol. 353v.; María de Baraona, fol. 353v.; María de Zayas, fol. 353v. De cada una de ellas se ofrece una semblanza con datos valiosos, que como las de Lope en el *Laurel*, constituyen unos modelos de hetero-representación de la identidad autorial de las escritoras que actúan en el campo literario del siglo XVII: el de la escritora precoz, que se inicia a la escritura siendo niña; el de la autora religiosa que escribe a instancias de su confesor y

auxiliada por la inspiración del Espíritu Santo; un tipo de escritora a la que se le reconoce el ingenio y la destreza, como María de Baraona; y, finalmente, una identidad autorial asimilada a la masculina, donde el género no es una marca, como el caso de Zayas, que atiende a la variedad de su producción (poesía de certamen, comedia y novela), incluyendo su presencia en el ámbito impreso.

En estos catálogos y enumeraciones se negocia, sin duda, la presencia en el mundo literario del momento. Y así lo hace también Zayas, tanto para ella como para otras escritoras coetáneas, en el último testimonio al que voy a referirme. Se trata de la enumeración que ofrece en el «Desengaño cuarto» de la *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto* (1647), donde menciona a Eugenia de Contreras, María Baraona, Ana Caro e Isabel de Rivadeneyra, que ya habían sido referenciadas por Pérez de Montalbán y Lope:

> […] La señora doña Eugenia de Contreras, religiosa en el convento de Santa Juana de la Cruz, hablaba la lengua latina, y tenía tanta promptitud en la gramática y teología, por haberla estudiado, que admiraba a los más elocuentes en ella. Pues si todas éstas, y otras muchas de que hoy goza el mundo excelentes en prosa y verso, como se ve en la señora doña María Barahona, religiosa en el convento de la Concepción Jerónima: Y la señora doña Ana Caro, natural de Sevilla, ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos, pues los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por

> las calles. Y no será justo olvidar a la señora doña Isabel de Ribadeneira, dama de mi señora la condesa de Gálvez, tan excelente y única en hacer versos, que de justicia merece el aplauso entre las pasadas y presentes, pues escribe con tanto acierto, que arrebata, no sólo a las mujeres, mas a los hombres, el laurel de la frente; y otras muchas que no nombro, por no ser prolija. Puédese creer que si como a estas que estudiaron les concedió el Cielo tan divinos entendimientos, si todas hicieran lo mismo, unas más y otras menos, todas supieran y fueran famosas.

A modo de conclusión

Las relaciones sociales y culturales de las escritoras con sus coetáneos, concretamente estas que se orquestan en torno al gran magnetismo de Lope, en la variabilidad apuntada en consonancia con las diferentes realidades geográficas y personales de las poetas, son determinantes para la producción, difusión y recepción de la escritura femenina. Todos esos datos dispersos de que hablábamos al principio, ahora unidos o conectados a veces débilmente y a veces con mayor consistencia en una suerte de cadenas textuales de la enunciación canónica, permitirán seguir urdiendo la red de relaciones entre las escritoras y sus coetáneos, que hagan posible recuperar esta escritura, indudablemente incorporada a tímidos (pero efectivos) procesos de canonización. Si los hombres intentaban mostrar su valía en el cultivo de las letras, la actividad de las mujeres empezaba desde mucho más atrás: tenían que maniobrar mucho antes de hacer visibles sus es-

critos, y en esta maniobra las redes de sociabilidad literaria juegan un papel fundamental, en tanto que respaldo y validación de una actitud transgresora, que era la de escribir. Si lo que intentamos es aislar figuras femeninas excepcionales y legitimarlas desde los presupuestos canónicos, de calidad literaria y no de pluralidad, fijados por la tradición historiográfica, las escritoras seguirán desaparecidas de las historias de la literatura. Si en vez de intentar aislar, conectamos singularidades, el mapa que arroja esas conexiones puede sorprender al lector actual y en cualquier caso nos permiten reconstruir una dimensión de la cultura de la época bastante distinta a la que nos han contado.

La enumeración de mujeres, de escritoras, de poetas que hemos ido ensartando a lo largo de este trabajo no tiene otro objetivo que demostrar que hubo muchas mujeres que escribieron, e incluso que muchas no se nombraron pero sí existieron. Y en el decir de Zayas, no es el Cielo el que les concedió «entendimiento» sino el estudio, y el camino a la fama literaria no es otro que el de un entorno social que les permita una formación literaria en términos de igualdad, que apoye e impulse la pluralidad.

OBRAS CITADAS

ÁLVAREZ AMO, Francisco J., «Significado y función de los catálogos de poetas españoles del siglo XVI», en *El canon poético en el siglo XVI. VIII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 21-23 de noviembre de 2006*), ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad, 2008, págs. 215-234.

—, «Significado y función de los catálogos de poetas españoles del siglo XVII, en *El canon poético del siglo XVII, IX Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 24-26 de noviembre de 2008)*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad, 2010, págs. 305-322.

ÁLVAREZ GARCÍA, Belén, ed., Tomás Tamayo y Vargas, *Junta de libros*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008.

ASTRANA MARÍN, Luis, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto editorial Reus, 1951.

BARANDA LETURIO, Nieves, «Por ser de mano femenil la rima: de la mujer escritora a sus lectores», *Bulletin Hispanique*, 100, 2, 1998, págs. 449-473.

—, «Reflexiones en torno a una metodología para el estudio de las mujeres escritoras en justas del Siglo de Oro»,

en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, coord. de Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, vol. I, págs. 307-316.

—, «Escritoras sin fronteras entre Portugal y España en el Siglo de Oro (con unas notas sobre dos poemas femeninos del siglo XVI)», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 2, 2005, págs. 219-236.

—, «Desterradas del Parnaso. Examen de un monte que solo admitió musas», *Bulletin Hispanique*, 109, 2, 2007, págs. 421-447.

BIESES: Bibliografía de escritoras españolas/ Bibliography of Spanish Women Writers. Publicación en web: http://www.bieses.net

CARREÑO, Antonio, «El *Laurel de Apolo* de Lope de Vega y otros laureles», *Bulletin Hispanique*, 106, 1, 2004, págs. 103-128.

—, ed., Lope de Vega, *Laurel de Apolo* [1630], Madrid, Cátedra, 2007.

DI PASTENA, Enrico, ed., Juan Pérez de Montalbán, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre* [1636], Pisa, ETS, Biblioteca di Studi Ispanici, 2001.

FREITAS CARVALHO, José Adriano de, «La formación del Par-

naso portugués en el siglo XVII. Elogio, crítica e imitación», *Bulletin Hispanique*, 109-2, 2007, págs. 473-509.

GARCÍA AGUILAR, Ignacio, «Varones nobles y nobles poetas: los repertorios de ingenios en el Siglo de Oro», en *En torno al canon: aproximación y estrategias. VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad, 2005, págs. 285-316.

GARROTE BERNAL, Gaspar, ed., Vicente Espinel, *Diversas rimas* [1591], Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008.

GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, ed., Lope de Vega, *El peregrino en su patria* [1604], Madrid, Cátedra, 2016.

HERNÁNDEZ NIETO, Héctor, ed., *Ideas literarias de Caramuel: edición crítica, traducción, bibliografía y notas de las «Epístolas preliminares*, Barcelona, PPU, 1992.

YLLERA, Alicia, ed., María de Zayas, *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*, Madrid, Cátedra, 1983.

LOZARES COLINA, Carlos «Relaciones, redes y discurso: revisión y propuestas en torno al análisis reticular de datos textuales», *REDES. Revista hispana para el análisis de redes sociales*, Vol.1 #2, enero 2002: http://revista-redes.rediris.eshttp://revista-redes.rediris.es

MARÍN PINA, Carmen, «Juan Francisco Andrés de Uztarroz y el Parnaso femenino en Aragón», *Bulletin Hispanique*, 109, 2007, págs. 589-614.

MADROÑAL, Abraham, «Entre Cervantes y Lope: Toledo hacia 1604», *eHumanista*, 1, 2012, págs. 300-332.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Lope de Vega y el canon poético», *El canon poético del siglo XVII, IX Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 24-26 de noviembre de 2008)*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad, 2010, págs. 367-394.

PERAITA HUERTA, Carmen, «Apacible brevedad de los renglones, abreviada vida de monarcas: Ana de Castro Egas, Francisco de Quevedo y la escritura del panegírico regio», *La Perinola*, 9, 2005, págs. 151-170.

PROFETTI, María Grazia, «El claustro y la pluma: Lope de Vega y la mujer culta», *inTRAlinea*, *Palabras con aroma a mujer*, 2005:
http://www.intralinea.org/specials/article/2005

RICO, José Manuel, «Algunas consideraciones sobre los procesos de canonización en la preceptiva literaria. Siglo XVII», en *En torno al canon: aproximación y estrategias. VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno Sevilla, Universidad, 2005, págs. 141-166.

ROMERO-DÍAZ, Nieves, «Aproximaciones a la poesía secular

escrita por mujeres, 1650-1700. Una propuesta metodológica», *Calíope*, 18, 1, 2012, págs. 102-126.

ROZAS LÓPEZ, Juan M., «Lope de Vega y escritores ciudadrealeños elogiados en el Laurel de Apolo», *Cuadernos de estudios manchegos*, 12, 1962, págs. 75-87.

RUIZ PÉREZ, Pedro, «La Junta de libros de Tamayo: bibliografía, parnaso y poetas», *Bulletin Hispanique*, 109, 2, 2007, págs. 511-544.

—, *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2009.

—, «Género y autores: el giro de la cuestión de la poesía», en *El canon poético del siglo XVII, IX Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 24-26 de noviembre de 2008)*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad, 2010, págs. 269-303.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega y Carpio*, London, Tamesis, 2006.

—, ed., Lope de Vega, *Isidro* [1599], Madrid, Cátedra, 2010.

—, ed., Lope de Vega, *Arcadia, prosas y versos* [1602], Madrid, Cátedra, 2012.

SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, 2

vols., Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1903-1905.

TRAMBAIOLI, Marcela, ed., Lope de Vega, *La hermosura de Angélica* [1602], Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2005.

VINATEA RECOBA, Martina, ed., María Fernanda López (Marcia Belisarda), *Obra poética completa*, New York, Idea, 2015.

VÉLEZ-SAINZ, Julio, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del siglo de oro*, Madrid, Visor, 2006.

VOSTERS, Simón A., «Lope de Vega y las damas doctas», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. de Carlos H. Magis, México, El Colegio de México, 1970, págs. 909-921.

SUSCRIPCIÓN Y CANON: LAS *OBRAS* DE TORRES VILLARROEL (1751-1752), PRIMERA SUSCRIPCIÓN A UNA OBRA IMPRESA EN ESPAÑA

JEAN-MARC BUIGUÈS
UNIVERSITÉ BORDEAUX-MONTAIGNE
Jean-Marc.Buigues@u-bordeaux-montaigne.fr

Recibido: 25/1/2017
Aceptado: 15/2/2017

RESUMEN: Este trabajo pretende analizar la primera suscripción en España a una obra impresa: la de las *Obras* de Torres Villarroel (1751-1752). El estudio de las modalidades editoriales de esta suscripción, pero también de la sociología de sus suscriptores (distribución geográfica, por géneros, estamentos, etc.), permite esbozar la hipótesis de que, paralelamente al canon literario *stricto sensu*, las suscripciones pueden constituir un nuevo canon de lectores.

PALABRAS CLAVE: Suscripción; Torres Villarroel; sociología de lectores; canon literario; España; siglo XVIII.

ABSTRACT: This paper aims to analyze the first Spanish subscription to a printed work: the Torres Villarroel Works (1751-1752). The study of the editorial forms for this subscription, but also the study of subscribers' sociology (geographical distribution, gender, state order, etc.), allows us to outline the hypothesis that subscription could constitute a new canon of readers, parallel to the literary canon *stricto sensu*.

KEYWORDS: Subscription; Torres Villarroel; readers' sociology; literary canon; Spain; eighteenth century.

La investigación sobre quiénes eran los lectores del siglo XVIII en España —entendiendo por lector al que lee con cierta regularidad libros o impresos que no sean meramente administrativos o comerciales— ha seguido varias pautas. Un primer eje de investigación ha sido el de definir el número y las características —estamento, sexo, categoría socio-profesional, origen geográfico— de los individuos capaces de leer y/o escribir. Los análisis de las firmas de diversos documentos notariales (sobre todo testamentos, pero también poderes, etc.) han permitido tener una visión más clara de este grupo y de su evolución a lo largo del siglo XVIII. Así se consigue una los lectores potenciales, que no equivale a la de los lectores reales: no todos los que saben leer son lectores. Al otro extremo del espectro están los poseedores de libros. El análisis de los que poseían libros se ha llevado a cabo principalmente con documentación notarial, especialmente a través de inventarios de bienes, sin descartar elementos cualitativos que podían aflorar en testamentos, cartas de dotes, etc. Sin embargo, esta posesión de libros define el número mínimo de lectores, ya que, como sabemos, muchos lectores no poseían libros. Los lectores reales están entre estos dos extremos.

No obstante, el eminente especialista Nigel Glendinning (1978), en el tomo que dedicó en los años setenta a la literatura española del siglo XVIII, al estudiar unas listas de suscriptores, abrió otra modalidad de investigación y de definición del lector. Sin embargo, aquel trabajo pionero y escla-

recedor ha quedado casi sin seguidores, y son muy pocos los estudios que han utilizado esta fuente documental[1], salvo, por supuesto, para el público de la prensa, que ha sido objeto de numerosos estudios basados en las listas de suscriptores[2]. A raíz de la constatación de la infravaloración de esta fuente, se decidió[3] abrir una nueva línea de investigación en el marco del programa NICANTO[4], que radicaría en el estudio de las listas de suscriptores de obras impresas en España en el siglo XVIII. El primer paso fue buscar obras impresas que ofreciesen listas de suscriptores. Una primera búsqueda ha permitido reunir un corpus de unas cuarenta obras con listas publicadas en 1752 y 1799. El segundo paso consistió en crear una base de datos que permitiese el estudio de estas listas. El resultado de estas dos fases es la base «Suscripto-

[1] Entre los estudios más recientes se pueden citar Murillo (2014) o García Garrosa (2016).

[2] El trabajo pionero y más completo es el de Elisabel Larriba (1998).

[3] Este nuevo eje de investigación de NICANTO se inserta en el proyecto SILEM (Sujeto e Institución Literaria en la Edad Moderna) dirigido por el profesor Pedro Ruiz Pérez.

[4] El programa NICANTO arrancó en 1993 en la Maison des Pays Ibériques, unidad de investigación sobre el mundo ibérico e ibero-americano de la Universidad Bordeaux Montaigne, proyecto iniciado por tres investigadores: Jean-Pierre Dedieu (Director de investigaciones del CNRS), el añorado profesor François Lopez (Catedrático de la Universidad Bordeaux Montaigne) y un servidor, en aquel momento recién nombrado Profesor Titular en dicha Universidad. Para una visión de conjunto de las bases de Nicanto, véase Buiguès (2014).

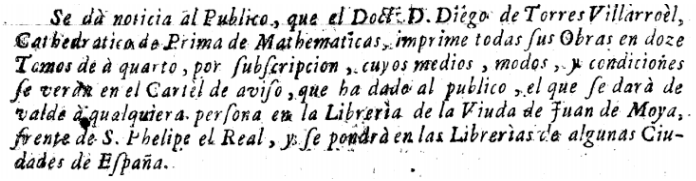
res» que abarca actualmente 10.175 fichas que corresponden a sendas cuarenta obras[5].

Estudiar a los suscriptores de obras impresas ofrece otro punto de interés que puede enlazar con la doble problemática de la definición del canon literario y del parnaso de escritores. Un canon para un momento y un contexto literario dados se define en última instancia como una lista o un catálogo de obras cuya elaboración puede tomar aspectos distintos, pero, sea como fuere, adopta la forma de un listado. Del mismo modo, un parnaso literario es también un grupo de autores que en algún momento y con modalidades distintas, termina siendo una lista. Los suscriptores a una obra también adoptan la forma de una lista cuya organización y presentación difiere de una a otra suscripción por la forma del listado (alfabético, por lugares de suscripción, etc.), y por la de los propios suscriptores (nombre y apellidos, pero también, a veces, títulos nobiliarios, funciones y cargos administrativos, oficios y profesiones, etc.). El hecho de que las suscripciones den lugar a la edición de unas listas propicia que tengamos que preguntaros si las relaciones que establecen entre lectores, obras y autores, no pudiesen constituir una nueva modalidad del canon literario. Para contestar esta interrogante es imprescindible estudiarlas desde el punto de vista de cómo

[5] La base está en proceso de codificación e indexación de los campos dedicados a la identificación de los suscriptores, de sus cargos y oficios y de su origen geográfico.

aparecen y qué forma editorial adoptan, pero también desde una sociología de los suscriptores.

Este estudio no pretende analizar la totalidad del corpus de la base «Suscriptores» sino centrarse en la primera edición de un impreso que en España utilizó la modalidad de la suscripción: los catorce tomos de las *Obras* de Diego Torres Villarroel publicados en Salamanca en 1751 y 1752. Es la *Gaceta de Madrid* la que publicó el prospecto de suscripción el 9 de marzo de 1751 en la forma siguiente:



Se dà noticia al Publico, que el Doct. D. Diego de Torres Villarroèl, Cathedratico de Prima de Mathematicas, imprime todas sus Obras en doze Tomos de à quarto, por subscripcion, cuyos medios, modos, y condiciones se verán en el Cartèl de aviso, que ha dado al publico, el que se dará de valde à qualquiera persona en la Librería de la Viuda de Juan de Moya, frente de S. Phelipe el Real, y se pondrà en las Librerías de algunas Ciudades de España.

No era la primera vez que la *Gaceta* anunciaba una obra de don Diego. El primer anuncio del 9 de enero de 1725 fue para *El Gran Piscator de Salamanca*, que se vendía en la «Librería de Fernando Monge, frente de las gradas de S. Phelipe el Real». En total, la base de NICANTO consagrada a los anuncios de impresos publicados en la *Gaceta* entre 1697 y 1807[6] reúne 34 anuncios de obras de Torres Villarroel, de las cuales 31 se publicaron entre 1725 y 1758. El anuncio revela que, además del texto inserto en la *Gaceta*, cuya difusión era de por sí muy importante con miles de ejemplares que se repartían por toda España y en las principales ciuda-

[6] Esta base consta de unas 20.000 fichas.

des de la América española, también la noticia gozaba de una publicidad específica basada en la impresión de un «Cartel de aviso» que se regalaba «de valde a cualquiera persona en la Librería de la Viuda de Juan de Moya, frente de S. Phelipe el Real». De este modo se conseguía una primera difusión a los lectores que acudían a aquella librería, ubicada en la zona de mayor concentración de imprentas, libreros y puestos de venta de impresos del Madrid de las Luces. También se preveía una difusión del cartel de aviso a librerías de «algunas ciudades de España». El cartel era el que informaba de las modalidades de la suscripción: «medios, modos y condiciones». También indica el anuncio de la *Gaceta* que la edición de las obras se previó en un primer momento en «doze tomos de a quarto», un formato mediano para la época; sin embargo, la edición final se amplió a catorce tomos[7]. Ocho meses después, el 7 de noviembre de 1752, la *Gaceta* publicó otro anuncio:

Dàſe noticia al Publico, como los ſiete primeros Tomos de las Obras del Doct. D. Diego de Torres eſtàn en Madrid, en la Tienda de Calle, frente de la Caſa del Excmo. ſeñor Conde de Oñate, y en las Librerìas de Barcelona, Valencia, Sevilla, Valladolid, y Salamanca, para que acudan por ellos las perſonas que ſe mandaron ſubſcrivir.

[7] Otra posibilidad es que se tratase de una errata del anuncio «doze» tomos en lugar de «catorce».

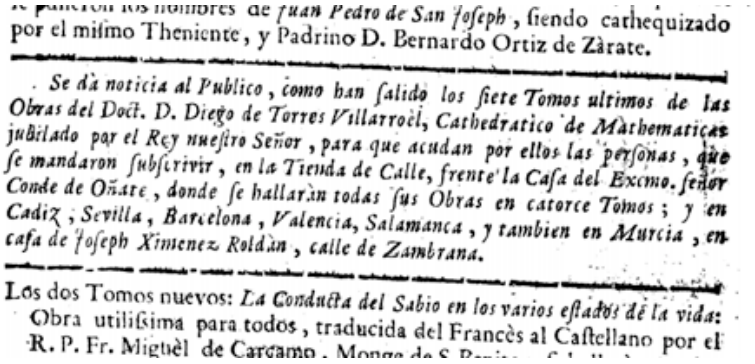
En él se avisaba a los suscriptores que ya habían salido de las prensas salmantinas los siete primeros tomos de las *Obras*, y que se podían recoger en la madrileña «Tienda de Calle, frente de la casa del Excmo. Señor Conde de Oñate». Dicha tienda era la de Clemente Martínez de la Calle, comerciante de la calle Mayor, donde el conde de Oñate tenía su palacio[8]. También aclaraba este anuncio cuáles fueron las probables librerías «de algunas ciudades de España» evocadas en el anterior anuncio. En el ranking de las ciudades que tenían mayor potencia editorial en la primera mitad del siglo XVIII, las que superaban las 500 ediciones[9] estaban, además de Madrid y por orden de importancia, Sevilla, Valencia, Zaragoza y Barcelona, seguidas por Salamanca[10]. La presencia de Salamanca también se justificaba por ser el lugar donde se imprimieron los 14 tomos y ser ciudad muy vinculada al autor. Con la excepción de Zaragoza, la estrategia de publicidad de la suscripción tenía muy presente este mapa editorial porque, sin duda, esta concentración de imprentas se debía también en gran parte a una concentración de lectores y de

[8] El palacio hoy desaparecido estaba en la calle Mayor, esquina a la travesía del Arenal.

[9] Los datos provienen del análisis de la base de NICANTO dedicada a ediciones (26.000 fichas). Para el periodo estudiado la casi totalidad de las ediciones son las que figuran en los 8 primeros tomos de la *Bibliografía de Autores español*es de Francisco Aguilar Piñal (1981-2002).

[10] En Salamanca, según los datos que arroja la base NICANTO, se editaron casi 400 obras en la primera mitad del siglo XVIII.

potenciales suscriptores. Un tercer anuncio fue publicado por la *Gaceta* el 28 de agosto de 1753:



Se dà noticia al Publico, como han ſalido los ſiete Tomos ultimos de las Obras del Doct. D. Diego de Torres Villarroèl, Cathedratico de Màthematicas jubilado por el Rey nueſtro Señor, para que acudan por ellos las perſonas, que ſe mandaron ſubſcrivir, en la Tienda de Calle, frente la Caſa del Excmo. ſeñor Conde de Oñate, donde ſe hallaràn todas ſus Obras en catorce Tomos; y en Cadiz, Sevilla, Barcelona, Valencia, Salamanca, y tambien en Murcia, en caſa de Joſeph Ximenez Roldàn, calle de Zambrana.

Los dos Tomos nuevos: *La Conducta del Sabio en los varios eſtados de la vida:* Obra utiliſsima para todos, traducida del Francès al Caſtellano por el R. P. Fr. Miguèl de Cardamo, Monge de S.

Es de notar que el anuncio de las obras de Torres Villarroel venía claramente separado del resto de los anuncios, tipográficamente aislado y enmarcado por dos líneas negras y en su totalidad en cursiva, lo que refleja la importancia y la notoriedad del doctor salmantino. Ya se aludía en él a la versión final de las obras con catorce tomos y se amplía la red de difusión a Cádiz y Murcia, dos ciudades que publicaron en la primera mitad del siglo XVIII algo menos de 200 ediciones. La librería murciana que se menciona, la de «Joseph Ximenez Roldan», se había trasladado de la calle de la Platería a la calle de Zambrana en el transcurso del año de 1752. Aquel librero solía publicar en los años 50 anuncios de almanaques y pronósticos como el «Piscator de Sarrabal de Milan», «Piscator Historico», «El Jardinero de los Planetas y Piscator de la Corte» y el propio «Piscator de Salamanca» de Torres. En definitiva, la estrategia comunicativa de la suscripción se

desarrolló en tres tiempos en lo que se refiere a los anuncios de la *Gaceta*: primero, el lanzamiento de la suscripción en marzo del 51; segundo, en noviembre del 52, el aviso de la salida de los siete primeros tomos para que los suscriptores pudiesen recogerlos; y tercero, en agosto de 1753, el anuncio final de la salida de los siete últimos tomos. En cuanto a la difusión geográfica, también fue excepcional, puesto que se totalizaron unas siete ciudades en las que los suscriptores podían pasar a recoger las *Obras*. Cuando se estudie más adelante la geografía de los 490 suscriptores de las *Obras*, habrá que tener en cuenta esta primera lista de ciudades.

El Índice impreso al final de la edición de las *Obras* de Torres Villarroel de 1799 permite reconstruir la cronología de las impresiones de los catorce volúmenes. Fueron dos las imprentas salmantinas en repartirse el voluminoso trabajo: la imprenta de Antonio Joseph Villagordo y Alcaraz, de cuyas prensas salieron seis tomos, y la de Pedro Ortiz Gómez, con la publicación de los demás ocho tomos. En el año 1751, Villagordo y Alcaraz publicó los tomos III y V mientras Ortiz Gómez el IV. El resto salió en 1752, estando los tomos VII, VIII, XI y XII a cargo de Villagordo y Alcaraz; los tomos I, II, VI, IX, X, XIII y XIV a cargo de Ortiz Gómez. Es decir, que cuando en marzo de 1751 se anuncia en la *Gaceta* el lanzamiento de la suscripción, es probable que todavía no se hubiese impreso tomo alguno y que entre los siete primeros tomos que se entregaron en noviembre de 1752 figurasen los

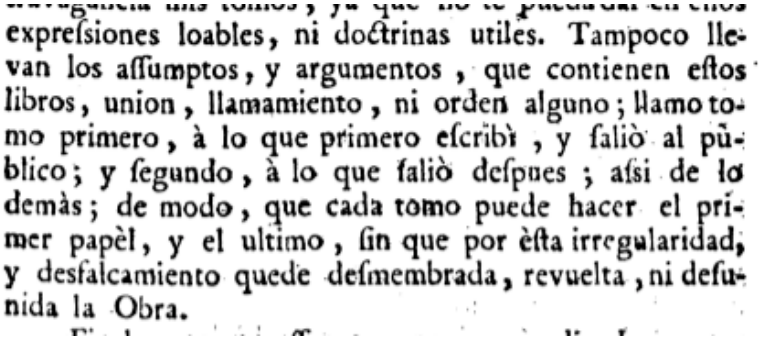
III, IV y VII. Cabe observar que el ritmo editorial no respetó el orden de los tomos sin que se pueda decir que fuese porque el propio Torres Villarroel no tuviese listas las obras o porque así lo decidieron los impresores.

En los cuadros siguientes, se ordenan los tomos por año de publicación (cuadro de la derecha) y por tomos (cuadro de la izquierda)

To-mo	Imprenta	Fecha
III	Antonio Joseph Villagordo y Alcaraz	1751
IV	Pedro Ortiz Gómez	1751
V	Antonio Joseph Villagordo y Alcaraz	1751
I	Pedro Ortiz Gómez	1752
II	Pedro Ortiz Gómez	1752
VI	Pedro Ortiz Gómez	1752
VII	Antonio Joseph Villagordo y Alcaraz	1752
VIII	Antonio Joseph Villagordo y Alcaraz	1752
IX	Pedro Ortiz Gómez	1752
X	Pedro Ortiz Gómez	1752
XI	Antonio Joseph Villagordo y Alcaraz	1752
XII	Antonio Joseph Villagordo y Alcaraz	1752
XIII	Pedro Ortiz Gómez	1752
XIV	Pedro Ortiz Gómez	1752

To-mo	Imprenta	Fecha
I	Pedro Ortiz Gómez	1752
II	Pedro Ortiz Gómez	1752
III	Antonio Joseph Villagordo y Alcaraz	1751
IV	Pedro Ortiz Gómez	1751
IX	Pedro Ortiz Gómez	1752
V	Antonio Joseph Villagordo y Alcaraz	1751
VI	Pedro Ortiz Gómez	1752
VII	Antonio Joseph Villagordo y Alcaraz	1752
VIII	Antonio Joseph Villagordo y Alcaraz	1752
X	Pedro Ortiz Gómez	1752
XI	Antonio Joseph Villagordo y Alcaraz	1752
XII	Antonio Joseph Villagordo y Alcaraz	1752
XIII	Pedro Ortiz Gómez	1752
XIV	Pedro Ortiz Gómez	1752

Sin embargo, en el *Prólogo*, Torres aclara este aspecto:



expreſsiones loables, ni doctrinas utiles. Tampoco llevan los aſſumptos, y argumentos, que contienen eſtos libros, union, llamamiento, ni orden alguno; llamo tomo primero, à lo que primero eſcribì, y ſaliò al pũblico; y ſegundo, à lo que ſaliò deſpues; aſsi de lo demàs; de modo, que cada tomo puede hacer el primer papèl, y el ultimo, ſin que por èſta irregularidad, y desfalcamiento quede deſmembrada, revuelta, ni deſunida la Obra.

El orden parece ser el de las publicaciones originales. También es allí donde Torres afirma que es el primero en utilizar este sistema de la suscripción y que además goza de la protección real y de la aprobación del Consejo de Castilla:

ca. Lo tercero, porque mis Obras ſon las primeras en Heſpaña, que han ſalido al pùblico con el beneficio de la Subſcripcion; cuyo proyecto hallò todo el amparo en la piedad de el Rei, y en la aprobacion de ſu Real Conſejo. Y lo quarto, porque logrè la honra eſpecialiſsima

Es de notar que en ninguno de los anuncios de la *Gaceta* se mencionó la publicación de la lista de los suscriptores. Sin embargo, como era ya práctica corriente desde el siglo XVII en Inglaterra, y primeras décadas del XVIII en Francia, se imprimió una primera lista de suscriptores en el tomo I, publicado en 1752. La lista compuesta de 20 páginas sin paginación se incluyó después de la portada, de un retrato grabado de Fernando VI y de una dedicatoria al rey (constituida por 6 páginas también sin numeración) y antes de una serie de paratextos legales (aprobaciones, licencias, fe de erratas, tasa), también sin paginar. A continuación de los paratextos, está el ya aludido *Prólogo*, un extenso texto de 12 páginas, también sin numeración. Al final de este prólogo, Torres enumera las razones por las que está «mui contento de vèr, que falen [sus obras] otra vez incorporadas al público». Es en la cuarta razón donde evoca a los suscriptores:

ſejo. Y lo quarto, porque logrè la honra eſpecialiſsima de que las Perſonas de mayor authoridad, y gerarquìa de el Reino, y las Comunidades mas ſerias, y reſpetoſas de èl ſe hayan dignado de concurrir à èſta Subſcripcion, permitiendome todos eſtampar en el Cathalogo, que và en èſte tomo, ſus nombres, y apellidos, para regodèo de mi humildad, para defenſa, y eſcudo de mis trabajos, y para embidia de quantos Authores puedan en lo venidero ſeguir èſte utiliſsimo medio de imprimir ſus Obras. Por todo doi gracias à Dios, y à los

Establece una breve tipología de los suscriptores distinguiendo a dos grupos: uno que reúne a los suscriptores individuales (doblemente calificados —por su «mayor autoridad— y por su» Gerarquìa de el Reino) y a los suscriptores institucionales «Comunidades[11] mas ferias». En lo que se refiere a las personas, el salmantino subraya que son las élites de gobierno y de poder las que se suscriben a sus obras. Para las instituciones, establece una selección basada en la seriedad: es decir las que se suscriben son las respetables, por la calidad y modernidad de su enseñanza[12]. La lista que llama «Cathalogo» indicará los nombres y apellidos de los suscriptores. Según el prólogo, cada suscriptor autorizó al editor para que hiciera figurar su nombre[13]. La lista supone para Torres una protección contra cualquier tipo de censura y

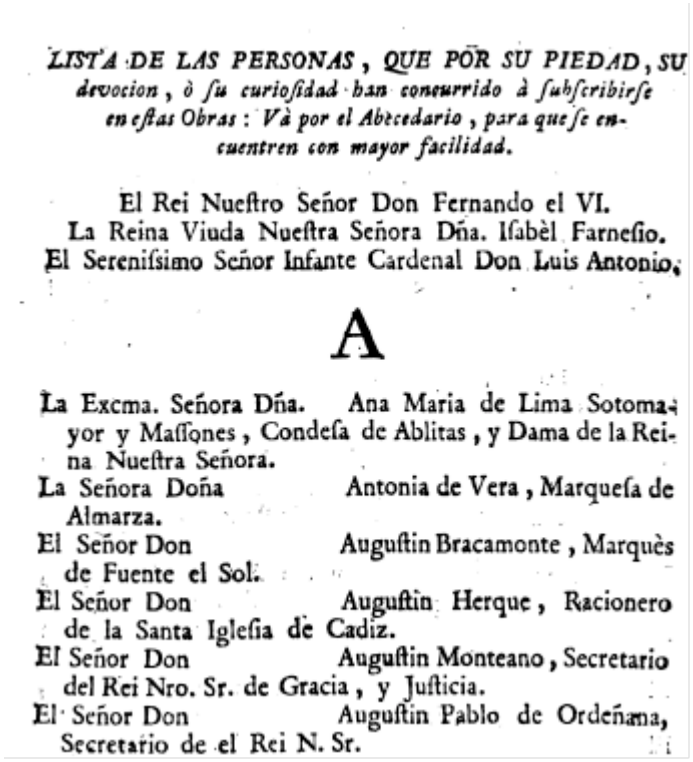
[11] Las «Comunidades», como aclara la propia lista de suscriptores, son las bibliotecas de algunas universidades, conventos, centros docentes, etc.

[12] En la parte del Prólogo que precede a la enumeración de los motivos de su regocijo es donde Torres critica las instituciones docentes por su conservadurismo y su incompetencia, donde en realidad define el adjetivo «serio» que utiliza para calificar a las «Comunidades».

[13] Esta mención es interesante porque hubo casos en Francia por ejemplo de suscriptores que no querían que su nombre figurase en la lista.

un motivo de orgullo en la desenfrenada y despiadada competencia que oponían los autores del momento para conseguir fama y prestigio.

La primera lista, con un total de 270 suscriptores, viene por orden alfabético de nombres y no de apellidos, algo muy habitual en las listas del Antiguo Régimen (padrones, censos, etc.), con una clara separación por las letras mayúsculos siguientes: A / B / C/ D /H / F / G / I / J / L / M / N / P / R / S / T / V / X /Z.



LISTA DE LAS PERSONAS, QUE POR SU PIEDAD, SU devocion, ò ſu curioſidad han concurrido à ſubſcribirſe en eſtas Obras: Và por el Abecedario, para que ſe encuentren con mayor facilidad.

El Rei Nueſtro Señor Don Fernando el VI.
La Reina Viuda Nueſtra Señora Dña. Iſabèl Farneſio.
El Sereniſsimo Señor Infante Cardenal Don Luis Antonio.

A

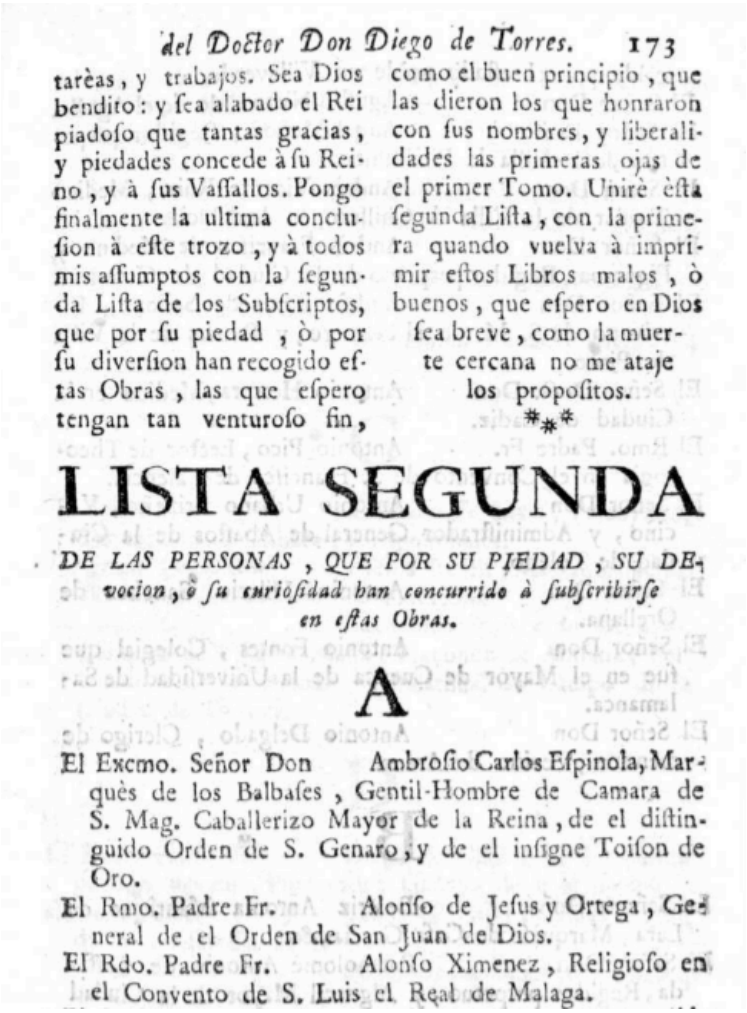
La Excma. Señora Dña. Ana Maria de Lima Sotomayor y Maſſones, Condeſa de Ablitas, y Dama de la Reina Nueſtra Señora.
La Señora Doña Antonia de Vera, Marqueſa de Almarza.
El Señor Don Auguſtin Bracamonte, Marquès de Fuente el Sol.
El Señor Don Auguſtin Herque, Racionero de la Santa Igleſia de Cadiz.
El Señor Don Auguſtin Monteano, Secretario del Rei Nro. Sr. de Gracia, y Juſticia.
El Señor Don Auguſtin Pablo de Ordeñana, Secretario de el Rei N. Sr.

La lista se inicia destacando tres razones que han movido a personas e instituciones a suscribirse: la «piedad»

(lo que deja suponer que parte de las obras son de temática religiosa o también porque así al suscribirse las personas hacen una especie de «obra pía» en defensa del autor); la «devoción» que significaba «inclinación cordial, afición especial»[14]; y la «curiosidad» ,vista como algo positivo (cuando muchas veces era considerada como un pecado venial), un «deseo, gusto, apetencia de ver, saber y averiguar las cosas, como son, suceden, o han passado»[15]. La lista destaca también antes de la letra «A», a los suscriptores miembros de la familia real: el rey Fernando VI, la reina Isabel de Farnesio, viuda de Felipe V, y el infante don Luis.

Una segunda lista con un total de 220 suscriptores[16] se publicó al final del último tomo, el tomo XIV, publicado en 1752. Empieza en la misma página 173, donde concluye el texto:

[14] Como reza el tomo III del *Diccionario de Autoridades*, publicado en 1732.
[15] Según definición del tomo II del *Diccionario de Autoridades*, publicado en 1729.
[16] Las listas se completan y no hay suscriptores duplicados como ocurre a veces en otras listas. Estos duplicados pueden interpretarse o como errores del impresor o como una segunda suscripción hecha por la misma persona.



del Doctor Don Diego de Torres. 173

tarèas, y trabajos. Sea Dios bendito: y ſea alabado el Rei piadoſo que tantas gracias, y piedades concede à ſu Reino, y à ſus Vaſſallos. Pongo finalmente la ultima concluſion à eſte trozo, y à todos mis aſſumptos con la ſegunda Liſta de los Subſcriptos, que por ſu piedad, ò por ſu diverſion han recogido eſtas Obras, las que eſpero tengan tan venturoſo fin, como el buen principio, que las dieron los que honraron con ſus nombres, y liberalidades las primeras ojas de el primer Tomo. Unirè èſta ſegunda Liſta, con la primera quando vuelva à imprimir eſtos Libros malos, ò buenos, que eſpero en Dios ſea breve, como la muerte cercana no me ataje los propoſitos.

***

LISTA SEGUNDA

DE LAS PERSONAS, QUE POR SU PIEDAD, SU DEvocion, ò ſu curioſidad han concurrido à ſubſcribirſe en eſtas Obras.

A

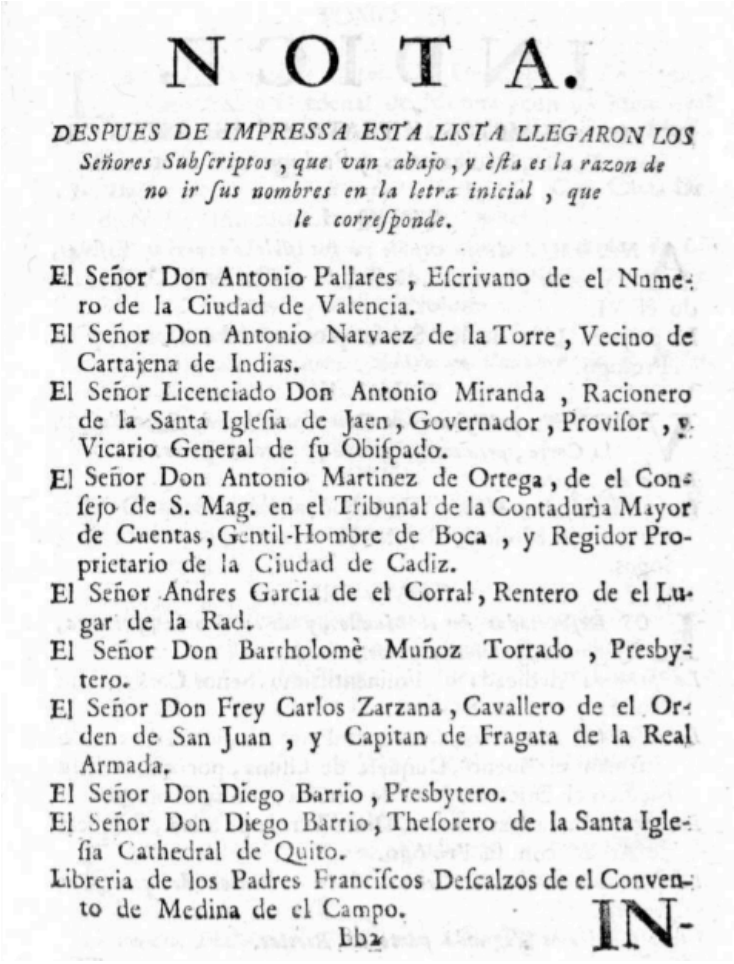
El Excmo. Señor Don Ambroſio Carlos Eſpinola, Marquès de los Balbaſes, Gentil-Hombre de Camara de S. Mag. Caballerizo Mayor de la Reina, de el diſtinguido Orden de S. Genaro, y de el inſigne Toiſon de Oro.

El Rmo. Padre Fr. Alonſo de Jeſus y Ortega, General de el Orden de San Juan de Dios.

El Rdo. Padre Fr. Alonſo Ximenez, Religioſo en el Convento de S. Luis el Real de Malaga.

Viene constituida por un listado alfabético basado en las iniciales de los nombres con separación por letras mayúsculas (las letras son: A, B, C, D, E, F, G, I, J, L, M ,N, P, R, T, V y Z). En las quince páginas de la lista (descartando la parte inicial, situada, como acaba de mencionarse, en la página 173) no se indica la paginación. Después de esta lista una

«Nota» añade unos diez suscriptores más, con la explicación de por qué no están en la segunda lista.



NOTA.

DESPUES DE IMPRESSA ESTA LISTA LLEGARON LOS Señores Subſcriptos, que van abajo, y èſta es la razon de no ir ſus nombres en la letra inicial, que le correſponde.

El Señor Don Antonio Pallares, Eſcrivano de el Numero de la Ciudad de Valencia.

El Señor Don Antonio Narvaez de la Torre, Vecino de Cartajena de Indias.

El Señor Licenciado Don Antonio Miranda, Racionero de la Santa Igleſia de Jaen, Governador, Proviſor, y Vicario General de ſu Obiſpado.

El Señor Don Antonio Martinez de Ortega, de el Conſejo de S. Mag. en el Tribunal de la Contaduría Mayor de Cuentas, Gentil-Hombre de Boca, y Regidor Proprietario de la Ciudad de Cadiz.

El Señor Andres Garcia de el Corral, Rentero de el Lugar de la Rad.

El Señor Don Bartholomè Muñoz Torrado, Presbytero.

El Señor Don Frey Carlos Zarzana, Cavallero de el Orden de San Juan, y Capitan de Fragata de la Real Armada.

El Señor Don Diego Barrio, Presbytero.

El Señor Don Diego Barrio, Theſorero de la Santa Igleſia Cathedral de Quito.

Libreria de los Padres Franciſcos Deſcalzos de el Convento de Medina de el Campo.

Lbz IN-

Esta nota aclara que la información de quienes se habían suscrito llegaba por correo, seguramente, desde los puntos provinciales de suscripción y de recogida de las obras, pero también quizás de algún suscriptor que no quería que se olvidase su nombre. La ausencia de fuentes no permite, sin

embargo, profundizar este aspecto. En la mayoría de los casos se menciona el título nobiliario (cuando lo hay), el cargo, el oficio o la función del suscriptor. Estas indicaciones seguramente llegaban a Pedro Ortiz Gómez desde los libreros provinciales asociados a la difusión y venta de la suscripción. El hecho de que en la mayor parte de los casos se mencionen estos elementos, además de los anunciados por Torres en su *Prólogo* —nombres y apellidos—, permite suponer que el suscriptor lo indicara en el momento de la suscripción o que el librero sabiendo quién era cada suscriptor añadiese esta información.

A - Geografía de los suscriptores

Si en muchos casos la tabula gratulatoria indica la vecindad del suscriptor, en otros no figura dicha mención. Sin embargo, la identificación del suscriptor, cuando es posible, y a falta de la mención de un cargo u oficio ubicado en un lugar preciso, permite en la mayoría de los casos fijar con bastante probabilidad el lugar de residencia. En el caso del personal administrativo, sea civil o religioso, que suele cambiar de lugar de residencia en función de los distintos ascensos y nombramientos, se ha buscado en la medida de lo posible comprobar qué plaza ocupaba a mediados del siglo XVIII. El cuadro siguiente indica los porcentajes de los lugares de residencia en función de la información proporcionada por la fuente primaria:

	Lugar de residencia						
	indicación clara		por deducción[17]		sin indicación		Total
	Suscriptores	%	Suscriptores	%	Suscriptores	%	
Primera lista	146	54,1	105	38,9	19	7,0	270
Segunda lista	166	75,5	35	15,9	19	8,6	220
Total/media	312	64,8	140	27,4	38	7,8	490

La precisión aumenta en la segunda lista, en la que para el 75% de los suscriptores se indica con claridad su lugar de residencia. En total, solo para un corto 8% de los suscriptores ha sido imposible fijar su lugar de residencia. Son 77 las localidades en que residen los suscriptores.

1 - Suscriptores europeos y americanos

Un primer grupo lo constituyen unos 25 suscriptores (9.5% del total) que no residen en la metrópoli. Para las tres ciudades europeas —París, Lisboa y Roma— se trata de españoles que ocupan cargos diplomáticos: «El Excmo. Sr. D. Feliz Yañez Lima Sotomayor y Massones, Duque de Sotomayor, Embaxador Extraordinario en la Corte de Portugal[18]», «El Excmo. Sr. D. Jaime Massones y Lima, Embaxador de Fran-

[17] Las deducciones se basan o en datos procedentes de la mismas listas o en búsquedas en NICANTO o en otras fuentes de la red.
[18] Se mantiene la ortografía original.

cia» y «Señor Don Nicolás Ameller, Prelado domeftico de la Santidad de Benedicto XIV». En realidad solo en Lisboa hay suscriptores extranjeros: dos eclesiásticos – «El Señor Don Pedro Nolasco Logu, Vecino de Lisboa»[19] y «El Rmo. P. Fr. Joseph de San Miguel, Monge Benedictino en la Corte de Lisboa»; y dos nobles, uno de nobleza titulada «El Señor Don Antonio Lobo de Gama»[20] y otro «El Señor Don Joseph de Toca y Velasco, Vecino de la Corte de Lisboa» autor en 1734 de un poema titulado *Triaca producida de un veneno: naufragio de española flota*[21]. La presencia relativamente importante de Lisboa, con cuatro suscriptores, se debe sin duda a la fama conseguida por Diego Torres Villarroel durante sus estancias en Portugal – en su escapada de juventud (1714-1715) y sobre todo en su destierro (1732-1734).

A pesar de todo, el núcleo más importante de los suscriptores no metropolitanos lo forman los 19 suscriptores americanos:

[19] Sin embargo, don Pedro Nolasco Logu redacta un testamento el 22 de Septiembre de 1758, que firma como «Arcediano de Taboeja», dignidad de la catedral de Tuy.

[20] Parece que se trata Antonio Lobo da Gama, « senhor do morgado de Val de Guizo », que falleció en Madrid en 1752, siendo ministro de Portugal. Datos sacados de Vizconde de Sanches de Baena, Archivo Heráldico-Genealógico, Lisboa, 1872, Archivo Heráldico-Genealógico, pág. 42.

[21] Fue publicado en Madrid por la Imprenta de Joaquín Sánchez (20 páginas de paratextos preliminares, más 60 páginas de que consta el poema, en 4º). El poema se basa en un naufragio producido en el Cayo de Víboras (costa de la Florida) y fue redactado por don Joseph, cuando después de haber naufragado pasó por La Habana.

Cartagena de Indias	1
México	1
Panamá	1
Buenos Aires	2
Santa Fe de Bogotá	2
Cayambe	1
Quito	11
Total	19

Llama la atención la ausencia de Lima y la presencia de un solo suscriptor en la ciudad de México –un tal «Señor Don Joseph Roche, Vecino de Mexico» –, las dos capitales más importantes de las posesiones ultramarinas. En el Cono Sur, solo Buenos Aires reúne a dos suscriptores –«El Señor Don Juan de la Muedra», que podría ser un apoderado agente de negocios en Buenos Aires que en 1753 se relaciona con los jesuitas, y «El Señor Don Domingo Geronymo de Otero de Buenos Aires», quizá un comerciante que en 1750 firma un poder notarial en Cádiz–[22]. Los suscriptores más numerosos se localizan en la América central, en el nuevo Virreinato de Nueva Granada, recién creado por Felipe V. Son «El Señor Don Juan Sánchez Roldan, Regidor, y Veinte y quatro de la Ciudad de Panamá», «El Señor Don Antonio Narvaez de la Torre, Vecino de Cartajena de Indias[23]», «El Señor Don Ma-

[22] Aparece este individuo en el listado de otorgantes para el año 1750 (Lozano, 1991: 55).

[23] Sin duda, Antonio Narváez de la Torre, ingeniero militar nacido en Cartagena de Indias, que llegó a ser posteriormente coronel y en 1777 gobernador de Santa Marta y Rio del Hacha.

nuel Bernardo Albarez, Fifcal de la Real Audiencia de Santa Fe» y «El Señor Don Phelipe Romana y Herrera, Consultor de el Santo Oficio, y Cathedratico de Vifperas en el Colegio de el Rosario de Santa Fe de Bogotá». En Cayambe, también se suscribe «El Señor Don Miguel Jijón». Miguel Jijón y León fue un ilustrado que en su tierra intentó mejorar la producción de telas, en franca decadencia en aquellos años, introduciendo técnicas europeas más modernas y también como fundador de una pequeña fábrica de porcelanas en Latacunga. A partir de 1754, después de viajar por Francia y España se instaló en Andalucía, donde participó como Subdelegado General al proyecto de las Colonias de la Sierra Morena dirigido por el limeño Pablo de Olavide.

A ellos se tienen que añadir 11 quiteños, que constituyen sin parangón alguno la mayor comunidad de suscriptores americanos. El clero reúne a cuatro suscriptores: «El Señor Doct. Don Francisco Xavier Saldaña,Theforero de la Santa Iglefia Cathedral de Quito, Doctor en Theologia en la Universidad de el Glorioso Doctor San Gregorio, Examinador Synodal, y Comissario de Santa Cruzada, en dicha Ciudad de Quito», «El Señor Don Diego Barrio, Thesorero de la Santa Iglesia Cathedral de Quito», «El Rmo. Padre Fr. Joachin de Chiriboga y Daza, de el Orden de San Aguftin, Doctor Theologo, Examinador Synodal, Calificador de el Santo Oficio, y Provincial de la Provincia de Quito» y «El Rmo. Padre Pr.

Thomas Berberana, de el Orden de Santo Domingo[24]». Los canónigos de la catedral y miembros del clero secular (dominicos y agustinos) conforman este grupo al que se vincula también «El Señor Don Agustin Nieto Polo de el Aguila» por su función de secretario interino del Doctor Don Juan Nieto Polo del Águila, decimoctavo obispo de Quito entre 1746 y 1762.

El segundo grupo lo conforman altos funcionarios reales con «El Señor Don Juan Fernando Villavicencio y Maldonado, Thesorero de Quito», era el tesorero de las Reales Cajas de Quito, o militares como «El Señor Don Diego Donoso de la Carrera, Sargento Mayor de la Ciudad de Quito». Por fin, la importante familia Sánchez de Orellana proporciona seis suscriptores. El grupo viene encabezado por «El Señor Don Clemente Sánchez de Orellana, Marqués de Villa Orellana, Vizconde de Antiana, Governador de las Armas, y Mariscal de Campo de la Ciudad de Cuenca». Fue el primer Marqués de Villa Orellana, título mencionado en la lista y recién otorgado por Fernando VII; ocupó altos cargos en Cuenca y Quito (Gobernador, Corregidor y Colector General del Cabildo de Quito, y luego Corregidor de Cuenca). También se suscribe su hijo, «El Señor Don Juan Joseph Sánchez de Orellana, Corregidor que fue de el assiento de Otabalo, y Capitan General de Quijos y Macas, y Alcalde Provincial de la Ciudad de

[24] Este padre capellán fue mayordomo del Colegio de San Fernando (1766-1767) y estuvo vinculado a la Universidad de Santo Tomás de Quito.

Quito» y sus tres nietos: «El Señor Don Gregorio Joachin Sánchez de Orellana», que a partir de 1758 compra el cargo de administrador de la «Hacienda y Obraje de Tilipulo» en la actual provincia de Cotopaxi y entonces posesión de la Marquesa de Lises, Manuela Borja, y tía de don Gregorio; «El Señor Don Ramon Sánchez de Orellana»[25]; «El Señor Don Antonio Hilario Sanchez de Orellana»[26]; y el último de esta familia es «El Señor Don Fernando Félix de Orellana, de el Confejo de S. Mag. actual Presidente, Governador, y Capitan General de la Provincia de Quito», el tercer Marqués de Solanda.

En conclusión, el núcleo más importante de los suscriptores americanos a las obras de Torres Villarroel lo forman miembros del alto clero secular, del clero regular, altos funcionarios de la corona, la mayor parte de ellos criollos, algunos nobles titulados, y en menor medida comerciantes vinculados con la Carrera de Indias. Es probable que la noticia de la suscripción les llegara principalmente por los anuncios de la *Gaceta de Madrid*. Sin embargo, la larga duración de los transportes marítimos y terrestres, tanto en el propio continente americano como en los enlaces entre colonias y metrópoli, explica sin duda que el núcleo más importante de suscriptores se encuentre en América central, Bogotá, Pana-

[25] Figura como dueño de San Antonio de Güitig en Machachi en 1773.
[26] Se graduó como abogado en 1756 y fue dueño de la hacienda Barrancas en Mulaló (1765) y de Cuchitingue (1773).

má y Quito, y Cartagena, allí donde llegaban y se formaban las flotas. Para las demás zonas del Cono Sur y de México, seguramente la falta de tiempo impidió un mayor número de suscriptores: solo dos en Buenos Aires y uno en Méjico. El hecho de que los suscriptores americanos estén todos en la segunda lista confirma estas hipótesis.

2 -Suscriptores metropolitanos

Se han identificado los lugares de residencia de 430 metropolitanos, de los cuales el 89% pertenecen a la Corona de Castilla, el resto con un total de 48 suscriptores son de la Corona de Aragón. La sobrerrepresentación castellana es importante: a mediados del siglo XVIII la Corona de Castilla solo representa el 75% de la población total de las dos coronas.

2a -Los suscriptores aragoneses

Los datos para la Corona de Aragón son los siguientes:

Zaragoza	4
Teruel	1
Alba	1
Fontiveros	1
Barbastro	1
Peralta de la Sal	1
Barcelona	19
Valencia	19
Palma de Mallorca	1
Total	48

Si se utiliza la tradicional división político-administrativa imperante en la época entre Aragón, Cataluña, Valencia y Baleares, son las islas las que reúnen el porcentaje menos importante con un solo suscriptor para la capital, Palma, que representa un 2.1%. El segundo lugar lo ocupa Aragón con un 18.8% del total que se descompone en 6 localidades, cinco con un solo suscriptor (Teruel, Alba, Fontiveros, Barbastro y Peralta de la Sal) y Zaragoza con cuatro suscriptores. Cataluña y el reino de Valencia solo tienen suscriptores en sus capitales, Barcelona y Valencia, ambas con 19 individuos que representan cada una un 39,6%.

2b – Los suscriptores castellanos

El cuadro siguiente indica en la primera columna el número de suscriptores de cada región y el porcentaje que le

corresponde en la segunda columna. La tercera columna indica el porcentaje que representa la población de cada región respeto a la totalidad de la población de la Corona de Castilla[27]:

Región	Suscriptores	% suscriptores	% población
Asturias	1	0,3	4,4
Galicia	2	0,7	11,8
Murcia	2	0,7	3,4
Extremadura	6	2,0	3
Vascongadas y Navarra	8	2,7	4,6
Castilla la Vieja	29	9,8	10,6
Andalucía	86	22,5	18,1
León	69	23,3	6,5
Castilla la Nueva/Mancha	179	60,5	12,3

En seis regiones el porcentaje de suscriptores es inferior, en proporción al porcentaje que representa la población regional. La mayor diferencia la tiene Galicia con solo dos suscriptores en La Coruña, que representan un 0.7% del total de suscriptores cuando la región abarca un 11.1% del total de la población. Similares son los casos de Asturias, con un solo suscriptor en Oviedo, de Murcia con un suscriptor en la capital y otro en Cartagena, de las Vascongadas, con solo un

[27] Se han utilizado datos de las distintas encuestas del siglo XVIII: Catastro del marqués de La Ensenada, Censos de Aranda y Floridablanca.

suscriptor en Vizcaya (en Durango), y Navarra con dos en Urdax y siete en Pamplona. Más cerca de su peso demográfico están las regiones de Extremadura y Castilla La Vieja, en las que la diferencia entre ambos porcentajes (suscriptores y población) es solo del 1%. Los extremeños son todos de la provincia de Cáceres: uno en la capital, uno en Coria, uno en Mohedas de Granadilla y tres en Guadalupe. Los veintinueve suscriptores de Castilla la Vieja se reparten del modo siguiente:

Castilla la Vieja	N° suscriptores	Provincia
Ávila	5	Ávila
Ciudad Rodrigo	1	Ávila
Piedrahita	1	Ávila
Torrecilla de la Orden	1	Ávila
Berrueces	1	Burgos
La Vid y Barrios	1	Burgos
Peñaranda de Duero	1	Burgos
Reinosa	1	Cantabria
Santander	1	Cantabria
Villacarriedo	1	Cantabria
Segovia	2	Segovia
Logroño	1	Rioja
Medina del Campo	2	Valladolid
Rueda	1	Valladolid
Valladolid	9	Valladolid
Total	29	

Son quince las localidades con al menos un suscriptor, entre las que sí figuran casi todas las capitales (Santander, Logroño, Segovia, Ávila y Valladolid) con la excepción de Burgos; las diez localidades restantes alcanzan casi un 40% del total. Las dos ciudades con mayor número de suscriptores son Ávila (con 5) y Valladolid (con 9).

Tres regiones tienen sobrerrepresentaciones de suscriptores comparados con su peso demográfico. Andalucía ofrece una diferencia notable (18,1% de la población total y el 22.5% de suscriptores). Los suscriptores residen en diecisiete lugares distintos, entre los cuales figuran seis ciudades importantes (Almería, Cádiz, Granada, Jaén, Málaga y Sevilla).

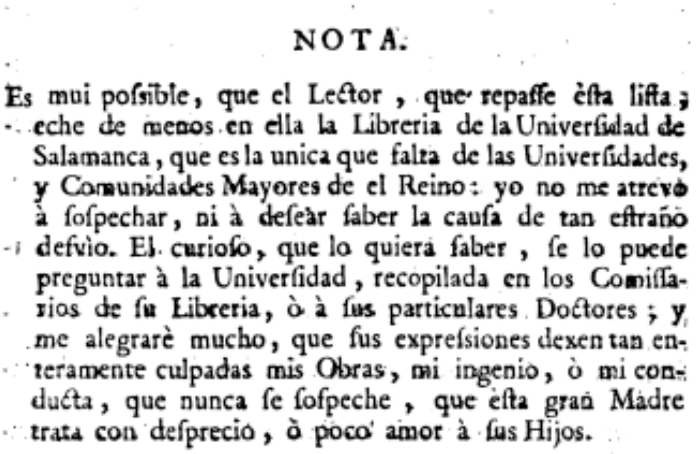
Almería	1	Almería
Arcos de la Frontera	4	Cádiz
Cádiz	21	Cádiz
Puerto de Santa María	4	Cádiz
Zahara y Algodonales	1	Cádiz
Chillón	1	Córdoba
Granada	14	Granada
Gibraleón	1	Huelva
Jaén	3	Jaén
Antequera	1	Málaga
Gaucín	1	Málaga
Málaga	11	Málaga
Ronda	1	Málaga
Vélez-Málaga	1	Málaga
Carmona	2	Sevilla
Olivares	1	Sevilla
Osuna	1	Sevilla
Sevilla	17	Sevilla

Este cuadro permite ver que cuatro provincias tienen muy pocos suscriptores (menos de 4): Almería, Córdoba, Huelva (cada una con un solo suscriptor) y Jaén con tres en la misma ciudad. Para las provincias de Huelva y Córdoba, los suscriptores no están en las capitales sino en pequeñas localidades, respectivamente Gibraleón y Chillón. La provincia de Granada tiene un total de catorce suscriptores, todos en la capital. La situación de Málaga parece idéntica en cuanto al total de suscriptores (15): sin embargo, en este caso sí, el mayor número lo constituyen los malagueños con once indivi-

duos, y cuatro localidades —Antequera, Gaucín, Ronda y Vélez-Málaga— con un suscriptor cada una completan el grupo. Los veintiuno suscriptores de la provincia de Sevilla son de Olivares (1), de Osuna (1), de Carmona (2), y los demás de la capital sevillana (17). Por fin, la provincia andaluza que abarca el mayor número de suscriptores es Cádiz. Los suscriptores se reparten en, además de la capital gaditana que con veintiuno suscriptores es la primera de Andalucía, en tres localidades: Zahara y Algodonales (1), y Arcos de la Frontera y Puerto de Santa María con cuatro suscriptores en cada una de ella. Como en el caso de los suscriptores de la prensa analizado por Elisabel Larriba, Cádiz es después de Madrid, la segunda ciudad por el número de suscriptores (Larriba, 1998: 103).

León, que incluye las provincias de León, Zamora y Salamanca, representa el 6.5% de la población de la Corona de Castilla. No obstante sus sesenta y nueve suscriptores pesan mucho más con un 23,3% del total. En realidad en la ciudad de León, como en la de Toro (Zamora), solo hay un suscriptor. En Salamanca, con la excepción de un suscriptor en Ledesma, todos los demás (66) se ubican en la capital charra, por ser la patria chica de Torres y donde desarrolló gran parte de su vida. Entre los suscriptores salmantinos, es de subrayar la presencia de 20 bibliotecas de colegios mayores y conventos, es decir de suscriptores institucionales. Torres introduce en la primera lista de suscriptores del Tomo I

publicado en 1752, a la letra «L» donde se enumeran estas «librerías» una nota de tono vengativo contra su propia universidad.



NOTA.

Es mui poſsible, que el Lector, que repaſſe èſta liſta; eche de menos en ella la Libreria de la Univerſidad de Salamanca, que es la unica que falta de las Univerſidades, y Comunidades Mayores de el Reino: yo no me atrevò à ſoſpechar, ni à deſeàr ſaber la cauſa de tan eſtrañò defvìo. El curioſo, que lo quierà ſaber, ſe lo puede preguntar à la Univerſidad, recopilada en los Comiſſarios de ſu Libreria, ò à ſus particulares Doctores; y me alegrarè mucho, que ſus expreſsiones dexen tan enteramente culpadas mis Obras, mi ingenio, ò mi conducta, que nunca ſe ſoſpeche, que èſta gran Madre trata con deſprecio, ò poco amor à ſus Hijos.

Indica de paso que la difusión institucional de sus *Obras* fue amplia abarcando todas las «Universidades, y Comunidades Mayores de el Reino». En realidad, don Diego exagera el carácter exhaustivo de estos suscriptores: solo suscribieron las bibliotecas de las universidades de Alcalá, Ávila, Granada, Santiago, Sevilla y Osuna.

Por fin, queda por examinar la región de Castilla la Nueva y la Mancha. Si en el cuadro anterior que compara los porcentajes de suscriptores y los de las poblaciones de cada región hemos incluido a Madrid en este conjunto regional, conviene distinguir, sin embargo, el caso de la corte del resto de las localidades con suscriptores. Sin Madrid, solo catorce suscriptores corresponden a esta región, repartiéndose en

doce localidades sin ninguna ciudad con capitalidad a excepción de Toledo (con dos suscriptores) y Alcalá de Henares (con tres suscriptores). Las demás localidades —todas con solo un suscriptor— corresponden a las provincias de Ciudad Real (2), Cuenca (1), Guadalajara (2), Toledo (2 además de los ya mencionados en la capital), y Madrid (con dos suscriptores en Pinto y Tamajón). Los datos son los siguientes:

Agudo	1	Ciudad Real
Almadén	1	Ciudad Real
Tarancón	1	Cuenca
Casar de Talamanca	1	Guadalajara
Villaverde	1	Guadalajara
Quintanar de la Orden	1	Toledo
Sigüenza	1	Toledo
Toledo	2	Toledo
Alcalá de Henares	3	Madrid
Pinto	1	Madrid
Tamajón	1	Madrid

La capital es la que reúne el mayor número, con creces, de suscriptores con un total de ciento sesenta y cuatro. El peso de la Corte —el propio Rey, la Reina y el Infante cardenal don Luis Antonio encabezan la primera lista de suscriptores— es decisivo: la capital agrupa la alta administración con los Reales Consejos, la administración de la Villa y Corte de Madrid, además de toda una serie de instituciones eclesiásticas y docentes. En Madrid son veintidós las librerías que suscriben. No hay que olvidar también que muchos linajes

importantes tienen su palacio en Madrid donde residen, y la alta nobleza titulada forma parte de los suscriptores. Madrid en definitiva representa el 35% del total: es mucho, pero las provincias pesan más.

La difusión en la Corona de Castilla (sin contar las Indias ya estudiadas) es amplia y abarca la casi totalidad de los territorios, con la excepción de las islas Canarias. Sin embargo, la periferia, el norte, el oeste y Castilla la Vieja son las regiones con pocos suscriptores. Andalucía, León (gracias a Salamanca) y Castilla la Nueva (con el peso de Madrid) son las regiones que agrupan el mayor número de suscriptores. En la Corona de Aragón, las dos ciudades con mayor peso son Barcelona y Valencia. Queda patente que existe cierta correlación entre la lista de las ciudades con librerías para suscribir y recoger las *Obras*, como lo evidencia el cuadro siguiente, que ofrece las nueve primeras ciudades clasificadas por número de suscriptores:

Valladolid	9
Málaga	**11**
Granada	14
Sevilla	17
Barcelona	19
Valencia	19
Cádiz	21
Salamanca	66
Madrid	164

El ranking corresponde al de las ciudades con lugar de suscripción, salvo para Málaga, que no lo tenía, y para Murcia, que sí lo tenía, pero que solo consiguió un suscriptor. La correspondencia no es totalmente automática pero sí mayoritaria. También estas ciudades son las principales de España en lo que se refiere a su población, a su papel de capitales administrativas y/o educativas, como también en muchos casos a los principales centros editoriales del siglo XVIII. La propia popularidad de Torres Villarroel debida por una parte a los escándalos que rodeaban su biografía y por otra parte a la amplia difusión de sus almanaques y pronósticos son también factores que explican la extensa geografía de sus suscriptores.

La base NICANTO menciona 290 ediciones, de las cuales 271 indican el lugar de edición. El cuadro siguiente agrupa las ciudades donde se publicaron impresos de Torres Villarroel.

Imprenta	Ediciones	Suscriptores
Valladolid	1	9
Cervera	1	0
Zaragoza	1	4
Cádiz	2	21
Coimbra	2	0
Pamplona	2	7
Valencia	9	19
Barcelona	34	19
Sevilla	56	17
Madrid	79	164
Salamanca	84	66

En algunos casos existe cierta coherencia en las ciudades que publicaron pocas obras de Torres y que también tuvieron ninguno o pocos suscriptores: Cervera, Coímbra y Zaragoza. Al revés, en algunas ciudades, las pocas ediciones no impidieron un número notable de suscriptores: Valladolid, Cádiz, Valencia y Pamplona. En otras, existe cierta correlación: Barcelona, Sevilla, Madrid y Salamanca. En definitiva, es difícil, por la falta de estudios en la materia[28], decir si esta amplia geografía de los suscriptores, con 77 localidades, fue un caso excepcional o un modelo que iba a repetirse en las

[28] En la base «Suscriptores» solo se han codificado de momento los campos de identificación del lugar para 2244 fichas.

obras posteriores vendidas por suscripción entre 1774 y 1799.

B -Estamentos y géneros

Analizar el sexo y los estamentos de los suscriptores constituye otro enfoque importante.

1 - La desigualdad de géneros.

El cuadro siguiente da el reparto por géneros:

	Primera lista		Segunda lista		Total	
	Número	%	Número	%	Número	%
Hombres	201	91,4	167	93,8	368	92,5
Mujeres	19	8,6	11	6,2	30	7,5
Total	220		178		398	

Se han excluido del cuadro los noventa y dos suscriptores institucionales. Las suscriptoras a las *Obras* de Torres no fueron muchas, solo unas treinta mujeres que representan el 7.5% del total. En realidad son treinta y una porque una suscripción la hacen dos hermanas: «Las Señoras Doña Isabel Maria, y Doña Michaela de Taboada, Vecinas de Madrid». Sin embargo, si comparamos este 7,5 % con las 17 listas presentes en la base «Suscriptores» y para las que se ha indexado el sexo, la media se establece en torno a un 3.5% de mujeres y son solo cuatro las que superan la media: la

Obras de Vaca de Guzman (dos tomos, 1789-1792) con un 16% de mujeres, la *Colección de Obras en verso y prosa* de Tomas de Iriarte (tomo 1 de 1787) con un 5,8%, el *Ensayo de un poema de la poesía* de Félix Enciso Catrillón (1799) con un 14,9%, y la *Historia Amelia Booth* (tres tomos, 1795-1796) con 18%. Los tres primeros casos corresponden más bien a obras de poesía, el cuarto caso a novelas destinadas a un público más bien femenino. María Jesús García Garrosa (2016: 229) analiza algunas listas de obras de este tipo publicadas en la última década del siglo XVIII:

> De los 768 abonados a *La Casandra* 48 eran mujeres, un 6,25% del total, aunque parece razonable pensar que un buen número de las suscripciones hechas por hombres estarían destinadas a bibliotecas femeninas, las de la esposa, la hija o la hermana. El porcentaje queda lejos del de abonadas a otras novelas unos años después: el 14% en *Clara Harlowe* (1794-1796), el 16,3% en *Carolina de Lichtfield* (1796), el 18% en *Amelia Booth* (1796), o el 21,7% de *El Subterráneo o la Matilde* (1795).

Como evidencia el cuadro siguiente, estas suscriptoras pertenecen en su inmensa mayoría —un 80%— a la nobleza más linajuda, encabezada por la propia reina viuda, Isabel de Farnesio.

Reina	1
Duquesas	8
Marquesas	10
Condesas	3
Señora	1
Noble	1
Total	24
Librera	1
Religiosa	1
Sin datos	4

Las duquesas[29] del Infantado, de Medina Sidonia (son dos las que ostentan este título: «Josepha Pacheco» y «Maria Ana de Silva y Toledo»), de Alba, de Veraguas, de Arcos (dos también con el mismo título: «La Excma. Sra. Dña. María del Rosarío Fernandez de Cordova» y »Teresa de Silva, viuda») y de Medinaceli; las marquesas de Almarza, de Cogolludo, de la Torrecilla, de Malpica y Mancera, de Valderrábano, de La Bañeza, de Villarreal, de Casa García, de Ureña, y la de Otero; las condesas de Ablitas, de Miranda, y la de Valparaiso así como «La Señora Doña Rofenda de Cafo y Nava , Vecina de Leon» —Doña Rosenda, hija de la II condesa de Nava, estaba casada con D. Josef de Herrera y Navia[30], regidor perpetuo de la ciudad de León— forman este pequeño grupo

[29] Algunas lo son porque han heredado del título, otras por ser las esposas de duques.

[30] Don Josef fue nombrado años después miembro del Consejo de Guerra, del de Castilla y Caballero Pensionado de la Real Orden de Carlos III. También era miembro honorario y numerario de la Sociedad Económica de los Amigos del País de León.

selecto. Entre ellas, seis —la condesa de Ablitas, la duquesa de Medina Sidonia, y las marquesas de Cogolludo, de la Torrecilla, de Valderrábano y la de Ureña— son damas de honor de Isabel de Farnesio, lo que podría dejar suponer que tienen que seguir el ilustre ejemplo real, que su suscripción pudiera ser algo forzosa o por lo menos diplomática. Sin embargo, el análisis de los XIV tomos de las *Obras* revela que fueron trece las dedicatorias a mujeres, incluyendo a Isabel de Farnesio. De estas trece solo las hermanas de Don Diego, Manuela y Josefa, así como la duquesa de Osuna y la marquesa de Coquilla no fueron suscriptoras. Otra dedicatoria, la marquesa de Coquilla, que tampoco suscribe, es sin duda porque quien suscribe es su esposo. Estas ausencias tienen sencilla explicación. En el caso de las hermanas se puede suponer que Torres les regalase un ejemplar; en el de Francisca Pérez de Guzmán el Bueno, la duquesa de Osuna, porque murió en 1748 y en lo que se refiere a la marquesa de Coquilla, es en realidad su cónyuge, Don Vicente Vázquez Coronado, el III Marqués de Coquilla, quien se suscribe. Entonces que estas dedicatorias sean en su casi totalidad suscriptoras se explica porque conocían a Villarroel, y que con el mecanismo de las dedicatorias, ya se habían relacionado con él, y que eran, por lo menos para algunas de sus obras, ya lectoras suyas de muchos años.

2 – La representación estamental

Para fijar los estamentos, solo cuando se menciona algún dato cualitativo (marqués, jesuita, etc.) es posible fijar con precisión el estamento al que pertenece el suscriptor.

	N°	%
Nobleza	144	36,2
Clero	86	21,6
Estado llano	168	42,2
Total	398	

En este cuadro, es probable que entre los 168 suscriptores contabilizados como miembros del estado llano, se encuentren nobles sin títulos, meros hidalgos castellanos o caballeros e infanzones aragoneses. Nobleza y clero forman dos grupos con una clara sobrerrepresentación. En el caso de la nobleza queda patente que el 36,2% que totaliza el grupo está muy por encima de su peso en la sociedad que no llegaba al 5%[31]. Los 144 suscriptores nobles son en unos 68% nobles titulados (Duques, condes, vizcondes y marqueses): los demás son simples dueños de señoríos, regidores o caballeros de órdenes militares. Si se considera que a mediados del siglo XVIII, existen unos 500 títulos en España, la casi

[31] No se puede considerar para los fines de este estudio a la nobleza colectiva muy presente en las regiones del norte de España: unos 661.000 hidalgos repartidos en las Vascongadas, Asturias, la Calahorra y el norte de la provincia de León.

quinta parte de ellos (96 títulos) son suscriptores. La alta nobleza sigue el ejemplo dado por la familia real. Estos suscriptores de la nobleza titulada se reparten de la manera siguiente:

Duques	25
Marqueses	39
Condes	20
Vizcondes	2

Dentro de la alta nobleza, el grado de sobrerrepresentación es proporcionalmente inverso al número de títulos de cada grupo: así los 25 ducados representan el 35% de los 70 ducados existentes a mediados del siglo XVIII.

El clero secular reúne el 61% de la totalidad de eclesiásticos suscriptores.

Presbíteros, capellanes, clérigos de menores	24
Miembros de cabildos catedralicios	24
Obispos	5

En él, más de la mitad pertenece al alto clero (obispos y canónigos), los demás al bajo clero.

San Basilio	1
Carmelitas	1
San Juan de Dios	1
Jerónimos	1
Teatinos	1
San Juan de Malta	1
Mercedarios	2
Trinitarios	2
Agustinos	3
Premostratenses	3
Benedictinos	4
Franciscanos	4
Dominicos	5
Sin precisión	2

Son trece las órdenes monásticas cuyos miembros suscriben: una cifra parecida a la de los suscriptores de prensa[32]. Para la mitad de ellas, solo hay un suscriptor. Las que consiguen el mayor número de suscriptores son los benedictinos, los franciscanos y los dominicos. La notable ausencia de los jesuitas puede explicarse por la rivalidad de los miembros de esta orden en el marco de la competencia para conseguir cátedras de la Universidad de Salamanca y más ampliamente también por su postura crítica acerca de los almanaques y pronósticos, cuyo autor emblemático era Torres Villarroel. Sin embargo, en el caso del clero regular, si

[32] «Sur un total de 40 ordres monastiques établis en Espagne, 16 (soit 40%) sont représentés parmi les souscripteurs de périodiques» (Larriba, 1998: 217).

son relativamente pocas las suscripciones individuales, en realidad, hay que completarlas con las 92 suscripciones de las bibliotecas de conventos, colegios y escuelas pías que se ubican en 26 localidades, siendo las que agrupan más suscripciones institucionales Madrid (con 22 «librerías»), Salamanca (con 20), Málaga (con 7), Valencia (con 6), Sevilla y Cádiz (con 4), Ávila (con 3), Alcalá y Valladolid (con 2). Las demás poblaciones —unas veinticuatro— solo tienen a una institución suscriptora.

Solo analizaremos las bibliotecas de Madrid que se suscriben:

Benedictinos	1
Carmelitas Descalzos	1
Cayetanos	1
Jerónimos	1
Mercenarios calzados	1
Mínimos	1
Trinitarios descalzos	1
Padres escolapios	1
Capuchinos	2
Clérigos menores	2
Dominicos	2
Premostratenses	2
Agustinos	3
Total	19

De los 40 conventos-colegios de hombres y 25 conventos de mujeres que contaba Madrid en 1760, solo 19 conventos-colegios suscriben a las *Obras* para su biblioteca. Cabe subrayar que del mismo modo que para las suscripciones

individuales, en el caso de las suscripciones institucionales, el rey da el ejemplo puesto que se suscriben la «Librería del Rei» y la del «Monasterio del Escorial» La última biblioteca en suscribir es la de la «Regia Sociedad de Nra. Señora de la Esperanza», una academia de medicina fundada en 1747.

Finalmente, conviene también subrayar la casi total ausencia de suscriptores profesionales (libreros, impresores, etc.). Solo figuran dos libreros suscriptores con un solo ejemplar —Ximenez Roldan en Murcia, y Tomas Piferrer en Barcelona— y un solo impresor—Francisco Manuel de Mena en Madrid. Algo que cambiará de manera significativa en las listas posteriores de otras obras donde se multiplican las suscripciones de profesionales de la librería con suscripciones de varios ejemplares (hasta 50). Es probable que en el caso de las *Obras* de Torres estos suscriptores lo hicieran, no para la venta, sino como simples lectores.

La ausencia relativa de miembros del estado llano —como máximo unos 168 suscriptores— puede explicarse, además de por los evidentes condicionantes socio-culturales, por razones meramente económicas: el precio elevado de las *Obras*, como indica el cuadro siguiente:

Tomo	Maravedíes
I	268
II	312
III	317
IV	348
V	315
VI	346
VII	340
VIII	340
IX	310
X	307
XI	287
XII	267
XIII	178
XIV	172
Total	4107

Para fijar un orden de magnitud, según datos del Catastro del Marqués de la Ensenada, un tejedor de cáñamo y lana ganaba unos 480 reales al año (por 120 días de trabajo), los médicos municipales entre 1200 reales y 7200 reales al año. Con un total de 120 reales (precio calculado a partir de la tasación legal («suma la tassa») que figuraba en cada tomo), queda patente que las *Obras* estaban fuera del alcance de la mayor parte de la población. Aunque el precio —que se desconoce— de la suscripción fuese más bajo que el de la venta directa, la diferencia tenía que ser de poca monta.

Conclusiones

El análisis de esta primera suscripción de una obra impresa en España se ha centrado en algunos aspectos fundamentales —geografía de los suscriptores, reparto por géneros, y estamentos, suscriptores institucionales y profesionales—. Quedan por examinar, entre los puntos más importantes, las categorías socio-profesionales de los suscriptores, sus «cargos y oficios», su posible pertenencia a instituciones académicas, etc. La pregunta fundamental es la de saber si esta suscripción es modélica o si es excepcional. Parece bastante modélica en los mecanismos publicitarios que la inician, en la distribución geográfica de sus suscriptores, amplia en lo que toca al número de poblaciones, pero concentrada en las principales ciudades (con algunas excepciones como Zaragoza), en los desequilibrios socio-económicos entre suscriptores, con una sobrerrepresentación del alto clero y de la nobleza titulada, y con relativamente pocas mujeres. No obstante, también es excepcional por el hecho de que sea el rey quien la encabece, por el peso de Salamanca, debido a los lazos personales que unían Torres a esta ciudad, por el peso de los suscriptores institucionales y la debilidad de los profesionales. En cuanto al número de suscriptores, entre las 40 obras por suscripción presentes en la base de datos, solo seis superan los 500 suscriptores; en-

tre ellas la propia reedición de las *Obras* de Villarroel en 1799, y la edición del *Quijote* de 1798.

Lo que inaugura, sin embargo, esta primera suscripción es algo totalmente nuevo en la sociabilidad literaria como en la definición del canon. La suscripción va a definir una nueva comunidad que une individuos, y a veces también instituciones, a un autor y a su(s) obra(s). El número de suscriptores, y sus calidades y cualidades, darán prestigio y fama al autor. Serán testimonio de su más o menos amplia difusión en España y fuera de la Península. La posible presencia de otros autores puede también crear un reducido e implícito Parnaso. Al revés, ser suscriptor de un autor famoso también da prestigio al suscriptor. Permite a grupos a menudo pocos visibles (funcionarios reales de «segunda categoría», profesiones liberales, cargos municipales, etc.) en la tradicional sociabilidad literaria —la de salones y tertulias, la de academias más prestigiosas o la de los distintos intercambios epistolares o por vía de prensa en torno a polémicas y debates de todo tipo como los que florecieron en el siglo XVIII—, que evidencien así su buen gusto literario o sus preocupaciones profesionales (en caso de suscripciones a obras científicas, de derecho, etc.), su sed de cultura o su aprecio de la literatura (la poesía o la novela en particular).

Otro aspecto también muy novedoso es la propia modalidad de la lista. Dejando aparte el caso de la familia real al inicio de la lista, los demás suscriptores vienen por orden al-

fabético de nombres. En cualquier tipo de acto o acontecimiento social o profesional, en cualquier tipo de reunión (cabildos, consejos, procesiones, etc.), la norma de la época es que el orden de entrada, de desfile, de los asientos, etc., siempre tenga que reflejar la jerarquía estamental y profesional (Presidente, Secretario, etc.). El orden alfabético equipara estas diferencias estamentales y/o institucionales a pesar de que la mención de los títulos nobiliarios atenué en parte esta igualdad. Esta lista «democrática» en su ordenación, prefigura lo que Campomanes quiso instituir en las Sociedades Económicas, tal como lo definió en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular* de 1774. En el capítulo XX dedicado a ellas, el artículo XIII precisa:

> En el órden del asiento todos deberian tener, segun fuesen llegando indistintamente: a excepcion de los oficiales de la sociedad, que han de presidir por su empleo en las juntas, que se celebren. Las etiquetas en España han destruido cosas muy buenas: tengo casos prácticos, que hacen conocer la necesidad de adoptar esta humanidad y franqueza, que no es incompatible con la atencion debida á un Grande ú Obispo, á un título, á un caballero, á un sabio, ó estrangero, que accidentalmente concurra á la sociedad, y no sea del cuerpo de ella.

La igualdad de tratamiento entre los socios es un punto importante para Campomanes: por eso sus miembros no se deben sentarse en función de sus rango sino en función de su orden de llegada («segun fuesen llegando indistintamen-

te»), algo que no corresponde a ninguna etiqueta preestablecida, a ningún uso, ninguna costumbre, sino al mero fruto del azar. Y Campomanes señala el papel negativo de las prácticas tradicionales: «Las etiquetas en España han destruido cosas muy buenas». Esta nueva sociabilidad igualitaria viene reforzada en la lista de suscriptores por la mención sistemática de «El Señor Don» que precede a todos los nombres de seglares (nobles o pecheros). Solo los eclesiásticos tienen un tratamiento distinto («El Rmo. P. Fr, etc.), y entre los nobles hay algunas excepciones («Excmo.», «Illmo.») que corresponden a la nobleza titulada o a altas funciones administrativas («Presidente de la Real Chancillería de Valladolid», etc.).

También la lista de suscriptores muestra no solo a un lector privilegiado —por ejemplo, el que puede enviar una carta y establecer una correspondencia con el autor, el que en los paratextos literarios compone un soneto al autor, o el que se opone a él en publica polémica, etc.—, sino también a una parte de los futuros lectores, una parte que puede aparecer como representativa de la totalidad de sus lectores, o por lo menos que da cierta visión de su público.

Evidente es que solo el estudio de un gran número de suscripciones permitirá decir en qué medida es ejemplar, o no es, la suscripción a las *Obras* de Villarroel. También será necesario fijar una tipología de la suscripción basada en una serie de criterios: quién lanza la suscripción, cómo se difunde la noticia de la suscripción, dónde se puede suscribir (en uno

o varios puntos, etc.), quiénes son los suscriptores (orígenes geográficos, sociales, etc.), si se suscriben por motivos profesionales u otros, si la suscripción es para una sola obra, las obras completas, si es una obra de un solo autor, o si es una antología o colección, si se hace en vida del autor o si es póstuma, si la lista es alfabética u organizada por ciudades o puestos de suscripción, etc.

Entre las modalidades que puede adoptar la definición del canon literario en la época moderna, la lista de suscriptores ofrece un modelo distinto a los anteriores. En ella puede haber aspectos del canon dirigido, cuando es el propio rey el que encabeza la lista, o cuando son suscriptores unas instituciones de prestigio académico, docente o literario En la misma línea, la suscripción se define como una nueva modalidad del mecenazgo y patronato que deja en ella de ser individual para ser colectivo, que ya no es socialmente jerarquizado, sino que trata de ser igualitario. También define nuevas modalidades de adquisición del impreso creando por vía de prensa o por sus «carteles de aviso» expectativas inéditas en el público. En el caso estudiado, es el propio autor quien toma la iniciativa editorial de su suscripción y que también decide ofrecer al público la lista de sus suscriptores En este caso, la lista otorga prestigio, fama y defensa (por la calidad y el número de los suscriptores), elementos todos subrayados por el propio Torres en su *Prólogo* muy consciente de las ventajas de la suscripción. De este modo, la lista de suscriptores parti-

cipa de un sistema de defensa del autor atacado, es decir en la modalidad del canon saboteado. Esta decisión de Torres de publicar la lista de suscriptores puede también interpretarse como una modalidad particular del canon personal con la que el autor muestra a sus lectores antes invisibles. Pero quizá las listas de suscriptores sean todavía algo más, una nueva modalidad del canon, no enfocado desde el punto de vista de un parnaso de autores o de textos canónicos, sino que sea el propio público de suscriptores como defensores, amantes o partidarios, antiguos y futuros lectores de un autor, de un género o de una obra, y también como contribuidores económicos que apoyan la edición, el que por la propia existencia de la lista se constituya en un canon» lector» por llamarlo de algún modo, en un nuevo y selecto parnaso de lectores.

OBRAS CITADAS

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, 10 tomos, Madrid, CSIC, 1981-2002.

BUIGUÈS, Jean-Marc, «Indexación y códigos en bases de datos bibliográficas», Humanidades Digitales: desafíos, logros y perspectivas de futuro, *Janus, Estudios sobre el Siglo de Oro*, Anexo 1, 2014, págs. 123-135.

CAÑAS MURILLO, Jesús, «Vicente García de la Huerta y los Retratos de los Reyes de España: un problema biblio-

gráfico y una aclaración», *eHumanista*, 27, 2014, págs. 89-168.

GARCÍA GARROSA, María Jesús, «Los suscriptores de *La Casandra* (1792): Una aproximación al público lector de novelas en la España de finales del siglo XVIII», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2 (Tome 43), 2016, págs. 219-238.

GLENDINNING, Nigel, *Historia de la literatura española, El siglo XVIII*, tomo 4, Barcelona, Ariel, 1978 [1973].

LARRIBA, Elisabel, *Le public de la presse en Espagne à la fin du XVIIIe siècle (1781-1808)*, Paris, Honoré Champion, 1998.

LOZANO SALADO, María Dolores*, Dos siglos de comercio gaditano a través de los poderes notariales (1650-1750)*, pág. 55, PDF en línea de 1991, consultado el 22 de diciembre de 2016.

La traducción, impulso y freno del canon: España, Francia y el siglo XVIII

Francisco Lafarga
Universitat de Barcelona
lafarga@ub.edu

Recibido: 11/1/2017
Aceptado: 6/2/2017

Resumen: Después de tratar algunas cuestiones previas relativas al concepto de canon y a la presencia del mismo en los estudios de traducción, se examina la presencia y ausencia de traducciones como fuerzas constitutivas de la formación o de la ausencia de modelos canónicos (de procedencia francesa) en la literatura española del siglo XVIII.

Palabras clave: Canon; traducción; siglo XVIII; España; Francia.

Abstract: After discussing some preliminary questions regarding the concept of canon and its presence in translation studies, we examine the presence and absence of translations as constitutive forces of formation or the absence of canonical models (of French origin) in the Spanish literature of the eighteenth century.

Keywords: Canon; translation; eighteenth century; Spain; France.

ALGUNAS CUESTIONES PREVIAS

El canon, de más está decirlo, es una cuestión enormemente debatida en los años 1980 y 1990, con posiciones distintas y aun encontradas. Tanto es así, que ha sido incluso objeto de abundante literatura secundaria y de antologías, en distintas lenguas. En español, son útiles el panorama publicado por Pozuelo (1995) y la antología reunida por Sullà (1998). Ambos autores ponen de manifiesto la pluralidad del canon (o de los cánones), los distintos criterios en que se basan las diversas propuestas formuladas, así como el alcance y las limitaciones de las mismas, y a ellos me remito.

Menor atención crítica ha recibido la combinación canon-traducción, por tratarse de un ámbito más delimitado. Y, obviamente, las aportaciones más interesantes y productivas han llegado desde el campo de los estudios de traducción: en este sentido, preciso es mencionar –por tratarse ya de un estudio clásico– el libro de André Lefevere *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, de 1992, del que hay traducción española de 1997; mientras tanto, había aparecido el libro de Gallego Roca (1994). Otras consideraciones interesantes pueden hallarse en los trabajos de Venuti (1995: 43-98), Szegedy-Maszák (2003), Enríquez (2005), Cristófol (2008) y Hernández (2015). También son útiles, por la dimensión concedida a la traducción, los postulados de la denominada «teoría del polisistema», a partir de las premisas lanza-

das a finales de los años 1970 por Itamar Even-Zohar y desarrolladas en los años sucesivos por él mismo, G. Toury y otros miembros de su grupo (véase Even-Zohar, 1979 y 1990).

Dicha teoría, al considerar la literatura como «sistema de sistemas» literarios particulares (o nacionales) resulta de enorme utilidad para un estudio de la dinámica de las traducciones dentro de un sistema literario preciso.

El entronque de esta opción interpretativa con la idea del canon estriba en la apreciación que la literatura traducida es una literatura importada que, en determinadas circunstancias, puede llegar a imponerse o a desbancar a la literatura propia («original» o tradicional), convirtiéndose así en canónica o modélica[1].

Por otro lado, la idea del papel de la institución –o del poder– en la regulación de los trasvases literarios y culturales, sobre el que insistió el citado Lefevere, está en relación con algunos mecanismos de canonización en los que se halla presente la traducción.

Conviene, finalmente, no olvidar la relevancia del pensamiento de I. Lotman, quien ya en 1976 había de hecho incorporado la cuestión del canon al referirse a los sistemas de

[1] En el marco de la teoría del polisistema, Sheffy (1990) pone de manifiesto la dimensión del canon, insistiendo en conceptos como el de prestigio, que satisface el interés que tienen las culturas por acumular materiales valiosos procedentes de otras, para adquirir riqueza, poder y prestigio, y el de función, cuando dichos materiales ofrecen modelos de comprensión del mundo o contienen indicios de valoración.

valor, que modifican la percepción de las obras literarias y su situación en la escala de valores (véase Lotman, 1976 y Pozuelo, 1995: 28-37).

Otra cuestión previa –para invocar la temática en que se enmarca este artículo– sería la presencia de la cultura francesa en España en el siglo XVIII. Dicha presencia, que va más allá de lo literario, por supuesto, fue constante en la segunda mitad del citado siglo y primeros años del siguiente –compartida con alguna otra, lo cual no mengua su importancia– y su alcance y detalles han sido objeto de numerosos estudios, que resulta imposible reseñar aquí. Obviamente, la traducción y las traducciones contribuyeron eficazmente a la difusión y el asentamiento (lo que Iriarte denominó «connaturalización») en España de autores, obras y géneros literarios llegados de Francia.

Aceptando, pues, que esa notable presencia existe, preciso será demostrar cómo la traducción contribuyó poderosamente a afianzar modelos canónicos en la época, mientras que –paralelamente– dejó de contribuir a la fijación de otros modelos.

El concepto de canon que tomaré por paradigma en este estudio no es tanto el asociado a uno o varios textos, sino a un modelo, constituido, claro está, por un conjunto de textos de uno o varios autores, que mantienen entre sí una fuerte trabazón, vinculada a una categoría de género (véase Gallego Roca, 1994: 153-154).

PRESENCIA DE TRADUCCIONES Y FORMACIÓN DEL CANON

Debido a su especial relevancia en la época estudiada, entendiendo que el siglo XVIII rebasa la frontera cronológica e invade los primeros años del XIX, el teatro ofrece varios ejemplos, a mi entender meridianos, del papel de la traducción en la formación del canon. Como lo demuestran los numerosos panoramas históricos y estudios particulares publicados, las traducciones del francés en el género teatral fueron muy abundantes. Una de los panoramas históricos más recientes, aunque cuenta ya con algunos años, es el que se encuentra en el capítulo dedicado al XVIII en la *Historia del teatro en España* (Huerta Calvo, 2003); para lo concerniente a las traducciones teatrales, remito, en particular, a la obra colectiva *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* (Lafarga, 1997) y, más reciente, a Lafarga (2013). Por otro lado, R. Mª Aradra ha tratado de la relación del canon con la literatura española de esta época (véase Pozuelo y Aradra, 2000: 141-303 y Aradra, 2009).

Se demuestra, asimismo, en los ejemplos más significativos, la influencia de la institución, o del poder, en la propuesta de un nuevo canon. Mencionaré, en este sentido, dos casos, vinculados con intentos de reforma en el siglo XVIII.

El primero de ellos tuvo lugar en los años 1770 y nació en un ambiente cortesano, como consecuencia de la idea inicial de constituir una compañía teatral moderna que actuara en los teatros de los Sitios Reales (en particular en Aranjuez y San Ildefonso), a la que debía dotarse de un repertorio adecuado, moderno y «regular». Y, a falta de obras españolas originales, hubo que recurrir a traducciones de piezas francesas, algunas ya realizadas y otras que se encargaron a distintos literatos. Aun cuando las referencias que nos han llegado, a través de diversas fuentes, no son coincidentes, la lista que puede establecerse, compuesta de 23 obras, presenta un abanico de piezas muy representativo. Sobre este particular, y utilizando noticias aportadas por estudiosos anteriores (E. Cotarelo, J. Cook, I. L. McClelland), puede verse Lafarga (2003: 1738-1741). En fecha más reciente, ha aportado mayor documentación sobre el asunto López de José (2006: 292-302).

Estaba previsto –y ese extremo aporta un valor añadido a la empresa– que dichas piezas, tras representarse en los teatros palaciegos para un público necesariamente restringido (y, se supone, *connaisseur*), pasaran a los teatros públicos para poder llegar a un público más amplio; por distintas causas (entre las que no hay que olvidar la censura) el proyecto solo pudo llevarse a cabo en parte, y aun con bastante retraso.

En cualquier caso, se trata de un intento de «normalizar» la escena española, procediendo a una paulatina sustitución de un repertorio antiguo y que se consideraba poco acorde con los nuevos tiempos, por otro más moderno. ¿Cuáles eran los modelos genéricos que presentaba dicho repertorio? Obviamente, la tragedia clásica, constituida en el siglo XVII, y representada por Racine, Voltaire y algún otro autor menor (De Belloy, Lemierre, Piron); y también la comedia de carácter, o sea, la de corte molieresco: aunque Molière solo esté presente con una pieza (*Le malade imaginaire*), la modalidad está muy bien representada gracias a sus continuadores en el XVIII, como Regnard, Destouches y Gresset, si bien ya alguno de ellos incorpora elementos moralizadores que van a encontrarse en la base del drama burgués (o tragedia urbana o «comedia sentimental», como se conoció en España). En esta línea se hallan autores presentes en la lista, como Mme de Graffigny, Beaumarchais y Mercier.

Quienes llevaron a cabo la selección, que se realizó en varios momentos y por distintas personas, hicieron una antología de libro, pues figuran en ella los tres subgéneros dramáticos más representativos del teatro francés del siglo XVIII, tanto por el éxito de público que alcanzaron como por la repercusión que tuvieron.

Mayor eco, con todo, pudo haber tenido –de haberse aplicado hasta sus últimas consecuencias– otro proyecto de reforma, aprobado por R. O. de 21 de noviembre de 1799, a

partir de la propuesta redactada un par de años antes por Santos Díez González, catedrático de Poética en los Reales Estudios de San Isidro, traductor, crítico literario y censor teatral. En dicho proyecto se preveía la publicación de las piezas nuevas que se fueran representando en los teatros de Madrid en una colección denominada *Teatro Nuevo Español*: tales obras debían sustituir a las del repertorio tradicional que tenían que retirarse[2]. Ahí reside precisamente el interés de este plan, uno de los varios que se propusieron e incluso se pusieron en marcha (aunque sin continuidad) a lo largo del siglo y primeros años del siguiente (véase Herrera Navarro, 1996 y Romero Peña, 2004). Pues, además de ideas sobre dirección y gobierno de los teatros, organización de las compañías cómicas o formación de los actores, se atendió al repertorio, propugnando la composición de piezas nuevas que se representarían y publicarían «para gloria de sus autores y desagravio de la poesía dramática española» (Díez González en Kany, 1929: 273).

El título puesto a la colección (*Teatro Nuevo Español*) podía hacer pensar que se trata de una reunión de piezas

[2] El proyecto de Díez González lleva por título *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazo hasta su perfección*, y fue publicado por Kany (1929). La *Lista de piezas dramáticas que conforme a la R. O. de 14 de enero de 1800 se han recogido prohibiendo su representación en los teatros públicos de Madrid y de todo el Reino* fue apareciendo en las primeras páginas de cada volumen de la colección. El *Teatro Nuevo Español* se publicó en seis volúmenes, en la imprenta de Benito Cano de Madrid, entre 1800 y 1801.

originales. Con todo, 22 de las 28 obras son traducciones o adaptaciones de piezas extranjeras, ya francesas (la mayoría), ya de otras procedencias aunque por intermedio de versiones francesas. Tal presencia se justifica por la escasez de piezas originales nuevas, y el recurso a las mismas ya estaba previsto, según puede leerse en el prólogo de la colección, donde se equiparaba provisionalmente la remuneración concedida a traductores y autores:

> En esta colección entrarán también las piezas nuevamente traducidas que se representen, cuyos traductores tendrán por el ahora el mismo derecho concedido a los autores originales, hasta que el número y el mérito de estos sea suficiente para los espectáculos necesarios. en cuyo caso cesará dicho privilegio para los traductores. (*Teatro Nuevo Español*, 1800-1801, vol. I, págs. xiii-xiv)

Por otro lado, esa misma provisionalidad, a la espera de poder surtir adecuadamente a las tablas con piezas originales, es la que inspiró el título de la colección, que se quedó en solo seis volúmenes y con la desproporción ya indicada[3].

Si se revisa la lista de obras y autores, lo cierto es que –a diferencia de lo ocurrido en el ejemplo anteriormente citado– no pueden considerarse canónicas ni dignas de imita-

[3] Precisamente en el volumen VI (y último) se puso esta nota al final de la lista de obras que debían retirarse: «Se suspende por ahora la continuación de la lista de piezas que deben recogerse hasta tanto que se tenga un número suficiente de las nuevas originales o traducidas con que suplir la falta de las antiguas que merezcan desecharse» (*Teatro Nuevo Español*, 1800-1801, vol. I, pág. 5).

ción. Si nos atenemos a los subgéneros dramáticos, y yendo a la realidad de las obras (con independencia de lo que los autores o traductores indican en los títulos) resulta que las 28 piezas se distribuyen de este modo: trece comedias, siete dramas (o «comedias sentimentales»), cuatro tragedias, tres óperas cómicas (o teatro con música) y un drama pastoril. En el subgénero mejor representado, la comedia, lo cierto es que, salvo Molière y Destouches, los demás autores son francamente secundarios y no significaron una aportación notable a la historia del teatro. Algo mejor representado está el drama, pues entre sus nombres hallamos a Diderot, Mercier o Schiller (sobre este asunto puede verse Lafarga, 1989 y 1993).

Por otra parte, de las críticas aparecidas en la prensa con motivo de la representación o publicación de algunas obras de la colección se desprende su baja calidad, su falta de interés y su escaso mérito. El propio editor de la colección, que no fue otro que Santos Díez González, parece salir al paso de las críticas futuras en el prólogo: «Critíquense enhorabuena las piezas del teatro nuevo, pero hágase crítica con aquel juicio, atención y urbanidad a que son acreedores de justicia los que por su parte hacen cuanto pueden en obsequio del rey y de la patria» (*Teatro Nuevo Español*, 1800-1801, vol. I, pág. xvi).

Se trataba, pues, de una operación «patriótica» y, por ende, digna de respeto y –¿por qué no?– de imitación. Ob-

viamente, el escaso valor intrínseco de algunas de las piezas no invalida el deseo sincero del promotor del plan y de sus ejecutores de querer renovar el teatro, ofreciendo obras modernas y dignas de ser imitadas. Otra cosa es que lo consiguieran. En cualquier caso, también en este ejemplo queda patente la masiva presencia de traducciones en la lista de obras que conformaron el *Teatro Nuevo Español*.

AUSENCIA DE TRADUCCIONES

En el polo opuesto a lo antedicho se constata la ausencia de ciertas traducciones en la época, que obviamente actúa como freno a la incorporación del modelo.

El cotejo entre la historia de la traducción y la historia de la literatura desvela distintas disfunciones tanto de orden cronológico como valorativo. Cierto desfase temporal, sobre todo si nos atenemos a épocas pasadas, parece inevitable y se presenta como una consecuencia más de las dificultades de la circulación del libro. Pero cuando ese desfase cronológico entre el momento de la publicación del original y el de su traducción resulta dilatado, podemos pensar que han intervenido en el proceso otros condicionantes que han frenado la recepción de los textos originales, y su subsiguiente traducción.

Lo interesante es no solo constatar tal desfase, sino interrogarse sobre las razones que lo originaron, intentar hallar la respuesta adecuada al –aparente– poco interés que suscitaron determinadas obras (o determinados autores) en una época o en un contexto cultural. Esa reacción o, mejor dicho, ausencia de reacción es un fenómeno complejo, fruto a menudo de distintas fuerzas, tendencias, prejuicios, imposiciones, que se aúnan –no necesariamente de modo voluntario– para lograr, en definitiva, el retraso en el proceso de traducción.[4]

Aun cuando podrían aducirse algunos ejemplos en el ámbito del teatro, objeto del apartado anterior,[5] cambiaré en este de género para aludir a dos de las novelas más célebres del XVIII francés: las *Lettres persanes* de Montesquieu y *Manon Lescaut* de Prévost (sobre la traducción de estas y otras obras véase Lafarga, 2005).

[4] También se da –aunque en menor proporción– el caso contrario: el de autores que incluso en su momento no gozaron de fama notable –no me refiero a aquellos cuya fama ha decaído con el paso del tiempo– y que, sin embargo, fueron objeto de traducción.

[5] Es notable el caso de Marivaux. De quien fue el comediógrafo más representado en la primera mitad del XVIII en París, solo se tradujeron en España hasta principios del siglo XIX dos piezas: *L'école des mères* (que formó parte del repertorio de los Sitios Reales) y *La seconde surprise de l'amour*, a las que habría que añadir varias adaptaciones a sainete por Ramón de la Cruz (véase Bittoun-Debruyne, 2001). Para explicar tal ausencia se ha aducido la peculiaridad de la mayor parte del teatro de Marivaux, a lo que cabría añadir que su estrella había palidecido en la propia Francia en el último tercio del XVIII, momento de la expansión de las traducciones en España.

Las *Lettres persanes* gozaron de enorme popularidad en Francia desde su aparición en 1721 y fueron objeto de continuas reediciones a lo largo del siglo. Aun cuando eran conocidas en España, imitadas y vilipendiadas por José Cadalso, no aparecieron traducidas en su conjunto (hubo algún intento de versión de alguna carta) por José Marchena hasta 1818 (en Francia) y 1821 (en España). Es cierto que habían sido condenadas por la Inquisición en 1797, pero a pesar de su interés literario y de su innegable atractivo exótico, no fueron traducidas con anterioridad a esa fecha[6]. O sea, que 97 años separan su primera edición y su primera traducción[7].

Por su parte, *Manon Lescaut* es la novela más conocida de Prévost y prácticamente la única obra de su vasta producción que ha llegado al gran público. Como la novela de Montesquieu, *Manon Lescaut* (1731) fue de las más editadas en Francia a lo largo de su siglo; y también como las *Lettres persanes* fue objeto de condena por el Santo Oficio en 1789 de forma explícita y años antes (1785) como parte integrante de las *Mémoires d'un homme de qualité*. Los cincuenta años que mediaron entre su aparición y su prohibición no fueron

[6] La condena por la Inquisición de alguna obra o de algún autor limitaba, no cabe duda, su difusión (lectura, traducción, publicación), pero no la impedía totalmente, De hecho, hay más de un ejemplo de lo contrario: el más notable, el de Voltaire, que fue prohibido *in totum* en 1762 y siguió siendo traducido, editado y representado en España.

[7] Como curiosidad añadiré que la versión de Marchena se convirtió en canónica, con varias reediciones a lo largo del XIX y del XX; de hecho, hasta 1997 no se publicó una nueva traducción, obra de Teo Sanz (Madrid, Cátedra).

suficientes para que apareciera una traducción en España. Y lo cierto es que tuvo que transcurrir buena parte del siglo XIX para que se publicara la primera versión completa, obra de Ángel Romeral con el título –de escaso arraigo– *Historia de Mariquita Lescaut y del caballero de Grieux*: o sea, que transcurrieron para esta novela 145 años entre original y traducción[8].

La ausencia de traducciones –de estas novelas y de algunas otras de la tradición francesa– privó sin duda a los lectores españoles de un referente y a la novelística española de un modelo. De hecho, como ya se ha puesto de manifiesto (véase Álvarez Barrientos, 1991: 221-227) la novela española dieciochesca (con una producción muy concentrada en el último tercio del siglo) es esencialmente moralizadora, y se ha nutrido en su mayor parte –si se invocan fuentes europeas– de la novela sentimental inglesa, gran parte de la cual llegó a España, por cierto, en versiones francesas (véase Pajares, 2010).

Aun cuando deberían aportarse más ejemplos, creo que con lo expuesto en estas líneas queda demostrado que la traducción ha contribuido y puede seguir contribuyendo a la formación del canon. Es cierto que tal aportación es más visible, y más efectiva, en momentos históricos y culturales más

[8] Cabe decir, para acortar esa distancia, que en 1858 había aparecido una adaptación, debida a Carlos Soler y Arqués, con un título muy alejado (*Veleidad y amor*) y numerosas modificaciones.

receptivos a la importación de elementos de otras culturas, ya sea por la debilidad del propio sistema receptor o por intervenciones sobre el mismo, de las instituciones o del poder.

OBRAS CITADAS

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1991.

ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María, «Los procesos de formación del canon. (Reflexiones metodológicas sobre el canon literario español de los siglos XVIII y XIX)», *Signa*, 18, 2009, págs. 21-44.

BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie, «Le théâtre de Marivaux en Espagne (XVIIIe et XIXe siècles)», en *Recepción de autores franceses de la época clásica en los siglos XVIII y XIX en España y en el extranjero*, ed. de Mercedes Boixareu y Roland Desné, Madrid, UNED, 2001, págs. 191-204.

CRISTÓFOL, María Cruz, «Canon y censura en los estudios de traducción literaria: algunos conceptos y pautas metodológicas para la investigación», *Trans*, 12, 2008, págs. 189-210.

ENRÍQUEZ ARANDA, María Mercedes, «Traducción y canon literario: una interacción sometida a análisis», en *II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Aso-*

ciación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación, ed. de Mª Luisa Romana García, Madrid, AIETI, 2005, págs. 925-943.

EVEN-ZOHAR, Itamar, «Polysystem Theory», *Poetics Today*, 1, 1979, págs. 287-310.

—, «Polysystem Studies», *Poetics Today*, 11:1, 1990.

GALLEGO ROCA, Miguel, *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid, Júcar, 1994.

HERNÁNDEZ, Isabel, «Canon y traducción: una relación posible», en *Literatura comparada, canon y traducción*, Madrid, Escolar y Mayo, 2015, págs. 15-32.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo, «Los planes de reforma del teatro en el siglo XVIII», en *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, vol. 2, Madrid, Complutense, 1996, págs. 789-803.

HUERTA CALVO, Javier, dir., *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003; sección «Siglo XVIII», coord. por Fernando Doménech y Emilio Peral, vol. 2, págs. 1451-1781.

KANY, Charles E. «Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 6, 1929, págs. 245-284.

LAFARGA, Francisco, «El *Teatro Nuevo Español* (1800–1801): ¿español?», en *Fidus interpres*, ed. de Julio-César

Santoyo & al., vol. 2, León, Universidad de León, 1989, págs. 23-32.

—, «Una colección dramática entre dos siglos: el *Teatro Nuevo Español* (1800-1801)», en *EntreSiglos 2*, ed. de Ermanno Caldera y Rinaldo Froldi, Roma, Bulzoni, 1993, págs. 183-194.

—, ed., *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997.

—, «La presencia francesa en el teatro neoclásico», en *Historia del teatro español*, dir. por Javier Huerta Calvo, vol. 2, Madrid, Gredos, 2003, págs. 1737-1759.

—, «¿Clásicos olvidados o clásicos de segunda? Sobre la traducción en España de algunos escritores franceses del siglo XVIII», en *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*, ed. de Miguel Ángel Vega, Madrid, I. U. de Lenguas Modernas y Traductores-UCM, 2005, págs. 109-120.

—, «La traducción de piezas extranjeras como vía hacia la modernidad en el teatro español del siglo XVIII», *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 5, 2013, págs. 299-324.

LEFEVERE, André, *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca, Colegio de España, 1997.

LOTMAN, Iuri, «The Content and Structure of the Concept of Literature», *PTL*, 1, 1976, págs. 339-356.

LÓPEZ DE JOSÉ, Alicia, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, Madrid, FUE, 2006.

PAJARES, Eterio, *La traducción de la novela inglesa del siglo XVIII*, Vitoria, Portal, 2010.

POZUELO YVANCOS, José María, *El canon en la teoría literaria contemporánea*, Valencia, Episteme-Universitat de València , 1995.

— y Rosa María ARADRA SÁNCHEZ, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000.

ROMERO PEÑA, Mercedes. «Dos nuevos planes de reforma teatral a principios del siglo XIX (1801 y 1805)», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 12, 2004, págs. 27-60.

SHEFFY, Rakefet, «The Concept of Canonicity in Polysystem Theory», *Poetics Today*, 11:3, 1990, págs. 511-522.

SULLÀ, Enric, *El canon literario*, Madrid, Arco/Libros, 1998.

SZEGEDY-MASZÁK, Mihály, «Canon, Translation, and Literary History», *Across Languages and Cultures,* 4.1, 2003, págs. 5-18.

TEATRO NUEVO ESPAÑOL, 6 vols., Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1800-1801.

VENUTI, Lawrence, «Canon» en *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London-New York, Routledge, 1995, págs. 43-98.

APUNTES SOBRE FALSIFICACIÓN Y PLAGIO EN LA REPÚBLICA LITERARIA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS
CSIC (MADRID)
joaquin.alvarez@cchs.csic.es

Recibido: 17/1/2017
Aceptado: 7/2/2017

RESUMEN: Este trabajo presenta algunos apócrifos y plagios ocurridos en el siglo XVIII español para mostrar de qué modo esas prácticas contribuyeron a la consolidación de la República Literaria.

PALABRAS CLAVE: España; Siglo XVIII; Falsificación; Apócrifo; Plagio; República Literaria; Falsos cronicones; Trigueros; Sarmiento; Feijoo; Forner; Vargas Ponce.

ABSTRACT: This paper presents some apocryphal and plagiarisms that occurred in eighteenth century Spain to show how these practices contributed to the consolidation of the Republic of Letters.

KEYWORDS: Spain; 18th century; Fake; Apocryphal; Plagiarism; Republic of Letters; Falsos cronicones; Trigueros; Sarmiento; Feijoo; Forner; Vargas Ponce.

Los hombres de letras en acción

A lo largo del siglo XVIII la República Literaria, que se había consolidado como un territorio internacional o transnacional, comienza a quebrarse y a perder esa condición en

beneficio de «repúblicas» nacionales o locales. El proceso corre paralelo al de la construcción de las «naciones» europeas, y fueron precisamente los antiguos miembros de la República internacional quienes colaboraron en los procesos de creación de las naciones, tanto desde la cultura como desde la conversión del pasado en historia, estableciendo relatos en los que ese pasado se mostraba como un empeño común y compartido que servía para la identificación de los súbditos (luego ciudadanos) con el territorio, con el pasado mostrado como historia propia y con sus representantes contemporáneos: los monarcas borbones en el caso español.

En este marco, que significa una ruptura con muchas tendencias anteriores y la apropiación de otras a las que se da nuevo sentido para llevar adelante el programa de reformas que modernizan a España, los hombres de letras desempeñaron un decisivo papel. Hombres de letras era una denominación amplia que incluía a todo tipo de escritor, tanto como a impresores y libreros e incluso, en ocasiones, a los actores. Pero otras veces, esa denominación se empleaba para diferenciar a los eruditos y sabios de aquellos que ejecutaban nuevas prácticas de escritura. Aunque hubo hombres de letras en los márgenes de la República, por lo general estuvieron al servicio de los gobiernos mediatizando discursos, opiniones, polémicas, que establecían un espacio de debate para orientar la opinión pública.

Para ello se crearon mecanismos de comunicación, en unos casos, y en otros se ampliaron los ya existentes. Del primer caso, la prensa es ejemplo; del segundo, lo son las reuniones, también llamadas asambleas y tertulias, que proliferaron en el siglo. Practicando la sociabilidad en ambos ámbitos de actuación se encuentran elementos integrados en las estructuras del poder, elementos que se mueven en sus márgenes o fuera de ellos, y otros que basculan o transitan por los dos espacios. Por lo que se refiere a las tertulias, las hubo de todo tipo, tanto de nobles, como de ciudadanos anónimos que se reunían a la puerta de su casa, y de café, en las que se mezclaban clases y procedencias, como mostró Alejandro Moya en *El café* (Gelz, 1998; Álvarez Barrientos, 2004).

Por lo que se refiere a los periódicos, no hace falta dar casos de las tres opciones, por ser de sobra conocidos, pero sí recordar que Jovellanos, por ejemplo, ministro y académico, publicó en la prensa, de forma anónima, sátiras contra García de la Huerta, situándose entre lo marginal y lo ortodoxo; Forner, que al final de sus días llegó a ser fiscal, se apropió de la autoría de esas sátiras anónimas y fingió borradores para hacer creíble su atribución, mientras, ya claramente en los márgenes clandestinos, trabajaba como «negro» de otros que se encontraban dentro de la estructura de poder. Es el caso de los discursos y oraciones para inaugurar cursos que escribió para figuras como Pedro Gutiérrez Bueno, catedrático en la Real Escuela de Química, Jaime Miralles y Pascual

Arbuxech. Esta actividad suya debía de ser bastante conocida entre los miembros de la República Literaria, pues Vargas Ponce se sirvió de ella para defenderse de las acusaciones de plagiario, que Forner le había lanzado, y que se ven después. Forner, desde la periferia, contribuyó a consolidar una estructura, a la que quería pertenecer, y colaboró con ella, tanto cuando dio salida a encargos del poder como la *Oración apologética por la España y su mérito literario*, como cuando prestó su pluma de forma anónima para que otros, menos dotados, pudieran brillar o polemizar, pues también trabajó como *negro* de otros en polémicas (Álvarez de Miranda, 1998; Álvarez Barrientos, 2014b).

Esta realidad plural y variada, tanto de los que contribuían a establecer el campo literario desde el que se creaba la nación cultural y desde el que se daba forma a la España moderna, como desde las diferentes prácticas de la escritura, era percibida también en la época, como sucedía en otros reinos europeos, y de ahí las denominaciones, por lo general despectivas, que surgieron para nombrar esas actividades nuevas, como «periodista», «novelista», «escritor público», «de por vida», y otras como «pobre diablo», que fue la empleada por Voltaire en su famoso poema al referirse a la misma realidad en Francia, aunque igual sucedía en el Reino Unido con «Grub street», en Italia, etc.

Esta ordenación, esta dialéctica centro-periferia, integrado-marginal, ha continuado, como es sabido, pero en esa

época da cuenta, además, de cómo se iba construyendo una estructura cultural basada en instituciones y protocolos que aún era imperfecta, pero en la que quienes trabajaban en las Letras, en lo que hoy llamamos «cultura», habían de encontrar acomodo: academias, universidades, periódicos, administración. Crear estas estructuras y todo el bagaje anejo que las legitimara –besamanos, ritos de ingreso en academias e instituciones, sesiones abiertas al público para que entendieran y asumieran el valor de la «cultura» y de quienes la gestionaban—suponía crear un orden nuevo, pero también una nueva imagen de quienes lo formalizaban en el ámbito cultural, además de un canon que, por un lado, diera continuidad y valor a su actividad literaria (al insertarla en un relato de prestigio en el que la figura del «héroe literario» tiene un papel fundamental) y, por otro, que sirviera como cemento unificador de la nación (Álvarez Barrientos, 2017a). Un canon que había de ser asumido por las instancias del poder, de ahí, no solo que la Real Academia Española hiciera la primera edición cuidada del *Quijote*, apropiándoselo como icono de la cultura propia, sino que la Corona apoyara la investigación en archivos, los viajes para reconocer las «antigüedades» de España, la elaboración de catálogos e inventarios, y la publicación de antologías de poesía y teatro, además de la elaboración de historias de la literatura nacional.

En estos trabajos se establecía un canon, como se sabe (Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez, 2000); un canon

nuevo que era reflejo de las nuevas intenciones culturales, morales y ciudadanas basadas en el decoro. Este canon fue más amplio de lo que la historiografía posterior ha hecho pensar, precisamente porque se trataba de dar forma a un discurso histórico integrador, lo que ya se percibe en la historia de la poesía que Ignacio de Luzán insertó en su *Poética* de 1737. Pero esto no significa que no hubiera jerarquías ni periferias en ese canon; las había del mismo modo que las había en el orden y entre los integrantes de la República Literaria nacional a pesar de las declaraciones en sentido contrario, y en parte porque eran fruto de esas reformas que se intentaron en todos los órdenes de la sociedad desde el mencionado decoro. Por eso, por ejemplo, en los diferentes textos que registran el canon, se valoran unos aspectos del teatro «clásico» español pero no otros, mientras en los escenarios lo que triunfa a lo largo del siglo es la dramaturgia que no entra en él pero que puso al día lo que funcionaba en aquellas maneras antiguas de escribir y representar, gracias a comediógrafos como Zamora, Cañizares, Salvo y Vela, Valladares de Sotomayor, Zavala y Zamora, y Comella. De igual modo, y porque las preceptivas no las consideraban «literatura» y no estaban en el canon, no se apreciaron las novelas, sino tardíamente en trabajos teóricos de Munárriz, Sánchez Barbero, García de Arrieta y Marchena, cuando era un género muy demandado en el siglo.

El canon se establece, como en otros órdenes, al margen de los gustos mayoritarios y al servicio de una ideología que tendía a igualar las costumbres, las modas y los modos sociales, así como las respuestas ante las situaciones cotidianas. El intento de avalar una idea de nación desde la cultura, que patrocinaron los distintos gobiernos, se encontró enfrente con otro «aparato» político y cultural, cuya idea de nación no coincidía, que poseía su propio discurso y su propia manera de entender cuestiones como el teatro «clásico» español, ubicados en una tradición literaria que reivindicaba lo «nacional» entendido como lo «castizo», del que son representantes Luis Jaime, Erauso y Zavaleta y otros. Las famosas «dos Españas» tienen su origen aquí, hasta el punto de que la historiografía literaria nacional y extranjera que trató sobre el periodo organizó su relato desde la confrontación, y a los dos «bandos» se les adjudicó además conductas, valores, gustos e indumentaria que los caracterizaba e identificaba. De manera que el canon literario- cultural, que responde a unas coordenadas estéticas, fruto de una ideología previa, se ramificaba y completaba en otros ámbitos, que lo justificaban desde la política, como aval necesario para tener vigencia y legitimidad (Álvarez Barrientos, 2017b).

Un apócrifo como modelo para la reforma poética

Para contribuir a estos objetivos se llevaron a cabo los proyectos antes aludidos: publicación de antologías, en las

que los poetas antiguos no siempre se presentaban como modelos (Garcilaso, Villegas, etc.), pero también, a veces, se recurrió al apócrifo, como en el caso de las *Poesías de Melchor Díaz de Toledo*, «poeta del siglo XVI hasta ahora no conocido», superchería que se debe a la pluma de Cándido Mª Trigueros (Aguilar Piñal, 1987). En esta ocasión, el autor imita modelos prestigiados por el canon y la estética clasicista que se quiere imponer en la República Literaria, pero los presenta como nueva «autoridad», como un nuevo poeta que ha sido descubierto por el editor en un códice, de modo que lo falso –lo marginal y periférico– contribuye al proyecto cultural canónico. El caso de Trigueros y su *Melchor Díaz de Toledo* se vincula con las intenciones de Lope de Vega y su «Tomé de Burguillos», además de inscribirse en uno de los paradigmas de la falsificación: el encuentro o hallazgo de obras desconocidas de autor supuesto. Con su invención, Trigueros, además de apoyar el modelo estético gubernamental, demostraba su capacidad para escribir de diferentes modos –mostrando así su virtuosismo para expresarse en distintos «lenguajes» poéticos--, pues, además de obra en prosa y en verso sobre asuntos filosóficos, hacía gala de su conocimiento erudito de la lengua, la tópica y los metros del siglo XVI. Pero es cierto que los contemporáneos, como el agudo Meléndez Valdés, supieron darse cuenta de los errores léxicos que había en sus versos –consecuencia de intentar anticuar la lengua–, llegando a la conclusión de que aquel poeta no

conocido del siglo XVI era más bien un versificador contemporáneo. Y así se lo hacía saber a Jovellanos: se conoce «con evidencia la falsedad de la antigüedad que pretende fingir este poeta» (Carta del 24 de agosto de 1776; en Jovellanos, 1985: 47- 48).

El libro, publicado en Sevilla en 1776, tuvo poco recorrido, pero, si Trigueros hubiera sido capaz de engañar a los colegas –dejando aparte a los que estaban enterados–, «Díaz de Toledo» habría pasado a formar parte del canon de los autores de referencia del XVI, como modelo del XVIII, y estaría en las historias literarias contribuyendo a explicar el sentido de la producción de aquella época, del mismo modo que lo estuvieron el *Centón epistolario* y las falsas rimas de Bécquer que «descubrió» en 1923 Fernando Iglesias Figueroa (Álvarez Barrientos, 2014a: 160-171; 308-318). Lo estaría además porque Trigueros no lo presentó como un seudónimo, al modo de «Batilo» para Meléndez o «Jovino» para Jovellanos, sino como un autor nuevo al que proporciona una exigua biografía, es decir, como heterónimo o autor de papel. Trigueros, para contribuir a la reforma de la poesía de su tiempo, no recurre a la edición de un poeta antiguo, inventa una nueva «autoridad» que apoye y legitime los designios de la política cultural contemporánea.

Cándido Mª contó con la ayuda de su amigo Juan Nepomuceno González de León, que se encargó de la impresión del libro y de dar a conocer en privado, mediante cartas, el

proyecto a algunos eruditos, como Juan José López de Sedano, responsable de la antología el *Parnaso español*, aparecida entre 1768 y 1778. Esta estrategia no era nueva y buscaba comprobar si los versos eran aceptados por letrados de renombre. Pero se dio una circunstancia que sorprendió a los taumaturgos. Cuando informan a López de Sedano del poeta desconocido, éste se llamaba «Melchor Sánchez de Toledo». En su respuesta en diciembre de 1774, el erudito les informa de que sí conoce al autor, porque en la Real Biblioteca se guardan sus poesías. Este contratiempo les obliga a cambiar el nombre, que finalmente queda como es conocido. Ahora bien, se da la circunstancia de que, en realidad, «Melchor Sánchez de Toledo» no existe, por lo que la respuesta de López de Sedano fue su modo de entrar en el juego de engaño, engañando al engañador con su falsa erudición. Si Trigueros no hubiera querido presentar como original su descubrimiento, no habría tenido necesidad de cambiar el nombre de un poeta que no existía más que en su imaginación, pero es que el nombre era muy importante para él, porque daba pistas sobre quién era el verdadero autor, ya que Melchor era el nombre de su padre y el segundo suyo; Sánchez, el apellido de su madre; y Toledo, la provincia donde nació. Pero hay más, cuando tiene que decidir el nuevo alias considera opciones como «Melchor Díaz de Burguillos», porque Burguillos es la patria de su abuela, pero también hay que recordar que es

el apellido del poeta inventado por Lope de Vega, comediógrafo bien conocido por Trigueros, cuyas obras refundió.

La formación de este heterónimo de la poesía española lo sitúa entre los primeros creadores, junto con Lope, de ese tipo de autores de papel, que no tienen en realidad su origen en el siglo XIX. Trigueros dibuja la personalidad de Melchor Díaz de Toledo en el «Prólogo del editor» de manera que pueda ser ubicado en su época, lo que hace relacionándolo con otros autores que sí existieron, pero también de forma que lo vincule –como con el nombre– con él mismo, con su modelo de hombre de letras, cercano al erudito. Saber poco del personaje que se presenta es una característica corriente en los paratextos de los falsarios, pues da credibilidad. Si se supiera todo o mucho de un autor hasta entonces desconocido resultaría sospechoso. El retrato da también pistas, como en tantas otras ocasiones, de quién es el autor oculto tras la máscara:

> El códice, de donde se han extraído estas pocas obras de Melchor Díaz de Toledo y el cual las contiene, como sepultadas entre otras muchas, que no se atribuyen a este autor, nada nos dice de él más que su nombre, y quizá su patria en la palabra *de Toledo*. Tampoco se ha encontrado, por otra parte, noticia alguna de este escritor, a excepción de lo que puede inferirse de estas mismas poesías.
>
> Por ellas se conoce claramente que fue contemporáneo de Fray Domingo de Soto, de Jerónimo de Chaves y de Fray Alfonso de Castro, célebres es-

> critores que florecieron en el siglo XVI ya avanzado. Tenemos de este modo un carácter cronológico que nos hace saber que este poeta incógnito vivió y escribió precisamente en el tiempo más brillante de la literatura española. El estilo y el lenguaje de que usa en sus obras no desdice de aquel tiempo, y se ve por sus traducciones que supo las lenguas sabias, estudio que era entonces común a todos los eruditos. (Trigueros, 1776: s. p.)

Como ya se señaló, lo que Trigueros hizo se conoce como creación de un autor supuesto; el modo de presentarlo le sirve para, con sutileza, orientar al lector en la lectura, interpretación y valoración de su obra descubierta: vivió «en el tiempo más brillante de la literatura española»; su estilo y lenguaje «no desdice de aquel tiempo». Son formas añadidas de prestigiar la obra que presenta, lo mismo que el modo de imprimirla, que quiso fuera «en excelente edición» y «con toda la hermosura posible». Si es este un deseo propio y legítimo en cualquier autor, en el caso de quienes «descubren» una obra suele ser común querer que el público la conozca bien editada, porque eso da relieve y dignidad a lo encontrado, y parece alejar sospechas.

Trigueros se divirtió preparando la superchería, tanto en lo intelectual como en lo material, con la intención de adquirir prestigio entre los miembros de la República de las Letras y de intervenir en ella mediante la propuesta de un ejemplo «nuevo» que ampliaba los modelos de renovación poética. Pero Cándido Mª, que formó parte de esa República,

se movió en diferentes direcciones dentro de ella e incluso en su marginalidad, como cuando practicó géneros literarios no incluidos en el canon, como la narrativa, adaptando y traduciendo relatos, aunque también escribiendo otros originales; publicando en la prensa con seudónimo y polemizando oculto tras las siglas E. A. D. L. M. [El autor de *Los menestrales*]. Fue uno de los miembros más activos en aquella España dieciochesca que ponía los cimientos a la moderna estructura cultural, vinculando saber y poder, conocimiento e instituciones. Perteneció a la Academia de la Historia y fue bibliotecario de los Reales Estudios de San Isidro, entre otros centros vinculados a la autoridad que contaron con él.

El compromiso y el discurso de la verdad

Ese canon que algunos cuestionaron también se ocupó de la historia mediante la creación de un discurso de la verdad que discriminaba lo falso de lo cierto gracias al método crítico, de modo que la historia enfatizó, desde finales del siglo XVII, su imagen como ciencia que contaba con instrumentos propios para verificar o no la veracidad de los testimonios y de los documentos empleados a la hora de enhebrar el relato del pasado (instrumentos que Trigueros también manipuló para presentar diferentes inscripciones falsas, Álvarez Barrientos, 2014a: 202-217). Ahí están el *Norte crítico* de Jacinto Segura, las obras de Mayans, Sarmiento, Flórez y otros. Historia y literatura aún no estaban separadas como lo

han estado luego y aún la primera empleaba los recursos de la segunda a la hora de componer sus textos. De hecho, los falsos cronicones, que todavía tenían aceptación en el siglo, tanto se pueden leer desde la historia como desde la creación literaria, pues son casos de libérrima creatividad. Pero en el Setecientos se radicalizó el cambio en el modo de entender la historia, así como su modo de escribirla y sus objetivos. Una manifestación de esta paulatina divergencia es cómo desaparece la denominación «historia verdadera», «historia cierta», en beneficio de la palabra novela. Y otra de sus manifestaciones, con grandes implicaciones de todo tipo, desde religiosas a identitarias y económicas, fue la revisión a la que se sometieron esos falsos cronicones y el mito de la venida del apóstol Santiago, aplicando el citado método crítico. Fue un debate largo en el que los partidarios de su visita triunfaron, a pesar de las evidencias en contra, ya que Santiago se había convertido en patrón de España, acompañando a la Inmaculada, además de en importante fuente de recursos (Rey Castelao, 1985; Márquez Villanueva, 2004).

Lo que sucedió con el mito de Santiago se debe a la lógica por la cual muchas de las historias apócrifas se habían consolidado como certezas en la mentalidad común, mientras «explicaban», por ejemplo, orígenes de ciudades, pueblos y tradiciones, hasta hoy, justificando todo tipo de impuestos, festividades, derechos y beneficios para instituciones, perso-

nas y lugares. De modo que la revisión crítica no funcionó tan intensa ni extensamente como se intentó.

Parte de esa actividad crítica nacía del nuevo modo en que se entendía la historia, como se dijo, pero también de la nueva función que tenía el escritor, entendido ya como intelectual, aunque la palabra no existiera aún. El compromiso del escritor con sus lectores era el compromiso con la verdad, por tanto no cabía ni la mentira, ni la falsedad ni la manipulación, como ya indicaron muchos a lo largo de los tiempos.

Plagio y República Literaria

En el siglo, el discurso contra lo falso se intensifica, lo mismo que las denuncias por plagio. Coincide con momentos en que se extiende la firma de las obras que se publican; todavía en el siglo, dependiendo del tipo de texto, irá anónimo o con seudónimo, acrónimo o con expresiones como «por el autor de…», pero la tendencia fue a firmar el trabajo. Las obras de teatro solían aparecer anónimas, aunque también se invirtió la costumbre. Lope de Vega empezó a reivindicar su nombre cuando los impresores le adjudicaron piezas que no estaban a su altura… y otras que no eran suyas pero se las quería apropiar por su calidad (Vega García-Luengos, 2009). Pero en textos históricos y de erudición y en los mismos textos poéticos, se incluía el nombre. Martín Sarmiento había solicitado en 1743, desde sus *Reflexiones literarias para una*

Biblioteca Real, que las obras fueran firmadas por sus autores, y en 1752 se ordena por ley que así sea:

> En el principio de cada libro, que así se imprimiere o reimprimiere, se ponga la licencia, tasa o privilegio (si le hubiere), y el nombre del autor y del impresor, y lugar donde se imprimió, con fecha y data verdadera del tiempo de la impresión, sin mudarla ni anticiparla, ni suponer nombres, ni hacer otros fraudes ni usar de trazas y cautelas contra lo prevenido en este capítulo. (*Novísima Recopilación*, lib. VIII, tít. XVI, ley XXII, citado por Deacon, 1999: 213)

Las razones para ocultar su nombre un autor eran muchas, y la ley pretendía acabar con la impunidad. La firma se convertía cada vez más en valor y en aval de lo publicado, precisamente por el compromiso señalado entre autor y lector, y como consecuencia aumentó el discurso crítico contra el plagio y las apropiaciones indebidas, mientras crecían las formas legales de control de la República. Todo ello desarrollo de la idea de subjetividad y de propiedad, que pronto fue «propiedad intelectual». De hecho, el debate en toda Europa acerca de los derechos de autor surge en estos años del siglo XVIII. Primero en el Reino Unido, después en España con Martín Sarmiento y luego en Francia con Diderot. La condición económica de la literatura –muy fuerte en la época, como demuestran las muchas críticas a los que ganaban con ella— impulsó el derecho de autor, que Carlos III legisló en 1763, como respuesta a la demanda de los autores de instrumen-

tos, en forma de corpus legal, para defenderse tanto de la ratería de los impresores y libreros como de la de sus propios compañeros plagiarios (Álvarez Barrientos, 2006: 203-253. Un panorama general sobre el plagio en las literaturas hispánicas, en Perromat Augustin, 2010).

El plagio, esa forma de apropiación, responde a muchas razones, pero la motivación profunda está seguramente en el deseo de emulación que provocan las nuevas funciones y el protagonismo directivo de los hombres de letras sobre la sociedad. La imposibilidad de alcanzar al modelo y de conseguir sus beneficios, lleva al plagio, que es una agresión al valor simbólico y económico de la obra y de su autor original. Las alusiones al plagio y a plagiarios son continuas en el siglo y se presentan en forma de delito, siguiendo la tradición; no por casualidad se reeditó dos veces la traducción del libro famoso de Daniele Bartoli, *El hombre de letras*, que hace hincapié en lo denigrante de esa práctica, sin olvidar el eco continuado de la *Dissertatio philosophica de plagio literario* de Jakob Thomasius que recorre la centuria.

En el XVII, y antes, se habían clasificado los tipos de plagios y se habían hecho listas de plagiarios que incluían a Aristóteles, Aretino, Maquiavelo y otros, y en el XVIII, además de esto se dan también –recogiéndolas de los antiguos– normas para plagiar, como irónicamente hizo Tomás Antonio Sánchez, cuando polemizó con Forner, desde su *Carta de Paracuellos* de 1789. El plagio no se encuentra solo en la

periferia de la República Literaria, de él participan también miembros conspicuos, como Andrés Marcos Burriel y Esteban de Terreros, implicados en la apropiación de la *Paleografía española*, aparecida con el nombre del segundo pero, al parecer, obra del primero. Aunque en este caso quizá nos encontremos ante un trabajo realizado en colaboración (Álvarez Barrientos, 2006: 195-196), no sucede así con José Goya y Muniáin, plagiario habitual como ya reconoció Menéndez Pelayo en su *Bibliografía hispano-latina clásica*. Casi ninguna de las obras que aparecen a su nombre son suyas. Los *Hechos de los españoles en el santo concilio de Trento* son de Burriel; los *Comentarios de Cayo Julio César*, del padre Petisco –gracias a ellos consiguió Goya una pensión del rey–, y *El arte poética de Aristóteles*, de Pedro Luis Blanco, entre otras que también señala Batllori (Menéndez Pelayo, 1952: 161-183; Batllori, en Arteaga, 1944: CXVI-CXXIII).

Pero, al mismo tiempo, las acusaciones de plagio eran un modo de tener voz en la República de las Letras. Fue el caso, por ejemplo, del ya mencionado Juan Pablo Forner, que se había apropiado de unos romances contra García de la Huerta escritos por Jovellanos y aparecidos de forma anónima en la prensa pero que, en principio, se pensó difundir como coplas de ciego por los que repartían la *Gaceta*, según carta del prócer del 24 de septiembre de 1795. En esa carta, clamaba indignado contra Forner por atacar a Vargas Ponce desde el folleto titulado *La corneja sin plumas*, en el que de-

nunciaba que en su *Declamación contra los abusos introducidos en el castellano* plagiaba a Mayans, Alderete y otros. «¿Cómo culpa de plagio él, que se dijo y se dice autor de los *romances* contra Huerta», que escribió Jovellanos? En su *Corneja sin plumas* Forner pone en juego su batería de conocimientos y argumentos para destrozar a Vargas Ponce –recuérdese que el luego fiscal había traducido la *Charlatanería de los eruditos* de Mencke, donde se encuentra mucha metralla contra los plagiarios– (Álvarez Barrientos, 1998). Lo que importa ahora no es la pertinencia de la acusación de erudito forajido, sino que Forner, que tantas ganas tenía de formar parte de la República y de tener un puesto en la administración, además de colaborar con Floridablanca y prestar su pluma para conseguirlo, como ya se vio, buscó este ruidoso modo de hacerse notar en Madrid, donde todos sabían que él era el responsable de la *Corneja*, a pesar de llevar la máscara de «Paulo Ipnocausto» (sic, por «Ignocausto»). Forner, que tantos enfrentamientos tuvo con otros escritores, aquí también buscó ganar nombre de erudito, pues aplica el método comparativo para demostrar los «préstamos» sin cita de Vargas mediante el cotejo de dos tablas en paralelo. La intervención se completa con dos argumentos recurrentes: uno, el de la utilidad –es decir, muestra del compromiso con los lectores–, y otro, el nacionalista, como implicado en la buena imagen de la nación.

Pero si el plagio se da en todos los estratos de la República de las Letras, lo cierto es que se utilizó sobre todo para desautorizar prácticas de escritura modernas como la de los periodistas, que recurrentemente son acusados de ladrones y plagiarios, además de ignorantes. Por supuesto no es casual que una actividad penalizada se emplee para desprestigiar otra que implicaba cambios importantes en la propia República y que facilitaba el ascenso económico y social del escritor. El plagio colaboraba activamente en este ascenso, pero lo hacía de forma ilegal, gracias al trabajo de otros. De ahí, los catálogos de hurtos y ladrones, que en España no llegaron a tener la entidad ni las proporciones que alcanzó primero el ya citado trabajo de Thomasius y Reynelius, la *Dissertatio philosophica de plagio literario*, sobradamente conocida en toda Europa, y otras obras que siguieron en esta línea de erudición, y más tarde, en la Francia decimonónica, los famosos trabajos de Charles Nodier, *Questions de littérature légale* (1828) –él mismo plagiador de la última jornada del *Manuscrito encontrado en Zaragoza*– y de Joseph-Marie Quérard, *Les supercheries littéraires dévoilées. Galerie des auteurs apocryphes, supposés, déguisés, plagiaires et des éditeurs infidéles de la littérature française* (1845), con numerosas ediciones y ampliaciones[1]. Muchos se quejaron de que

[1] Mucho interés tiene el trabajo de Domenico Giuriati, *Il plagio. Furti letterari, artistici e musicali*, que publicó en 1902, con segunda edición al año siguiente, que aquí tradujo Luis Marco en 1912. Es tanto un ensayo filosófico y jurídico como un catálogo comentado de hurtos en las tres áreas que

no existiera en España un instrumento similar al de Thomasius, que hubiese relacionado las falsas atribuciones, aclarado los seudónimos y las erróneas atribuciones, pero sobre todo Martín Sarmiento que, para evitarlo en el futuro, propuso en sus citadas *Reflexiones literarias* que cada autor dejara una relación circunstanciada de sus obras, así como la consignación de sus datos biográficos.

Acusar a alguien de plagiario era señalarlo como individuo sin voz propia, era descalificarlo como miembro de la República, según se vio con el enfrentamiento entre Forner y Vargas Ponce. El plagio (y la acusación de), por tanto, contribuyó a la creación del campo literario y de la identidad del «escritor», tanto como las instituciones culturales, sus ritos y las polémicas. Leandro Fernández de Moratín, manipulador de la obra de su padre y de la suya propia, dejó constancia, como otros, de este hecho en carta del 26 de junio de 1787 dirigida a Giambattista Conti:

> siguen las guerrillas literarias con un encarnizamiento lastimoso; se tratan como verduleras, se escriben prosas y versos ponzoñosos, se ridiculizan unos a otros, se zahieren y calumnian, en términos que nada falta para llegar a los puños, y concluirse las cuestiones de crítica y buen gusto con una tollina general. Ni sé lo que puede ganar en esto la instrucción pública, ni al-

señala su título. Poco después, Luis Astrana Marín dedicaba a los plagios españoles modernos *Las profanaciones literarias. El libro de los plagios* (1923), en el que fiscaliza las apropiaciones de Julio Cejador, Rodríguez Marín, Villaespesa, Martínez Sierra y otros.

> canzo cómo es posible que los que hacen profesión de literatos se olviden tanto de lo que enseñan la buena educación y la cortesía[2].

Por otro lado, si al imputar a un autor por ladrón, comadreja o plagiario se le desautorizaba como miembro de la República Literaria, y en cierto modo se le expulsaba de ella, o no se le permitía la entrada en el caso de aquellos que se dedicaban a prácticas no asumidas por la ortodoxia, ¿tenían derecho a formar en el canon? Hubo todo tipo de casos, pero en principio no se les descartaba. Moratín fue acusado de copiar a Molière y aun así fue considerado el mejor dramaturgo español de la época, y, para algunos, también de Europa (Álvarez Barrientos, 2016). Desde luego, el que ganaba con la detección de hurtos literarios era el erudito que los localizaba, pues gozaba de prestigio y reputación de sabio. En todo caso, el discurso que repudiaba el plagio estaba consolidado de sobra en el siglo XVIII y su uso contribuyó a dar forma a la República y al campo literario. La elaboración de catálogos sobre la materia da cuenta de cómo se constituía ese campo, de los valores morales que funcionaban en él y de la utilización de las Letras a la hora de consolidar espacios de

[2] Este testimonio, fechado en París, es sumamente conflictivo, pues parece que se trata de una carta, como todas las que se conservan suyas de ese año, reescrita y antedatada por su autor, como parte de una estrategia para presentarse a la posteridad como hombre culto, con visión de futuro y figura fundamental de la República Literaria, que mantiene correspondencia culta con importantes personajes, como mostró Andioc, en Fernández de Moratín, 1973; véase también Álvarez Barrientos, 2006: 237-239.

saber y tipologías de eruditos. La general aceptación en Europa de las obras de Bartoli, Thomasius, Bayle (*Diccionario histórico y crítico*) y Mencke (*Charlatanería de los eruditos*) pone de manifiesto lo unificado que estaban el marco de referencia y esos valores por los que se regían las repúblicas literarias nacionales (Perromat August, 2010: 319).

Se trataba, por tanto, de que los escritores fueran realmente los ejemplos morales que se suponía debían ser y aplicaran su pacto de honestidad y honradez con los lectores, pero esto no era fácil. Porque cualquiera podía ser atacado, fuera o no honrado, y debía defenderse con la estrategia de la negación, la injusticia y el agravio recibido, como se queja Feijoo varias veces, tras ser denunciado por servirse de fuentes francesas. Aunque el uso está constatado, él negó según la táctica canónica, y aconsejando a su enemigo

> se abstenga de la vilísima torpeza de levantar falsos testimonios, así al que impugne, como a los que para impugnarle cite. Que por desgracia de nuestra literatura se practica no muy poco en esta era. Con qué conciencia se hace esto, no lo alcanzo. Truncar pasajes, omitir voces que declaran el verdadero sentido de las cláusulas para atribuirles uno falso; suponer lectura de libros que nunca se han visto ni aun por el pergamino, alegándolos contra el autor que se impugna; imponer a este, que es el plagiario, sin haber visto jamás ni aun dos renglones que haya copiado de otro, y todo ello con el fin de despojarle de la buena fama que ha adquirido, ¿son venialidades que se quitan con agua bendita? El crédito que con su aplicación y talentos ha

> ganado alguno de autor original, ingenioso, sincero y erudito, ¿no es un bien grandemente apreciable? Sin duda. Luego procurar arruinárselo con imposturas, nunca puede evadirse de pecado grave. Acaso uno u otro se podría disculpar por el capítulo de ignorantes, pero cuando alguna pasión anima la pluma, muy de temer es que para la ofensa entre mancomunada la mala disposición de la voluntad con el corto alcance de la razón. (Feijoo, *Cartas*, págs. 145-146)

Hay que recordar el decidido trabajo que Feijoo realizó para construir su imagen como autor –y por reflejo la de su público– y lo orgulloso que estaba de ella. No dudaba en calificarse en los prólogos a los distintos tomos de su obra como escritor original y sincero, precisamente adjetivos que aquí adjudica al autor que ha ganado «crédito», y el uso de este término seguramente no es inocente por sus alusiones económicas. Como se sabe, el *Teatro crítico universal* fue uno de los mayores *best sellers* de la época. Por otro lado, ya se señaló antes que acusar de plagiario era atacar a la línea de flotación de la imagen del escritor, que lo descalificaba como miembro de la República, lo que él no podía permitir ya que, precisamente, era el príncipe que repartía prestigios en ella (Álvarez Barrientos, 2017c). Hizo las reflexiones anteriores en 1753, en la carta titulada «Algunas advertencias a los autores de libros y a los impugnadores o censores de ellos» (Tomo IV).

Pero las acusaciones de plagio, en general, son reflejo de otro proceso que se comenzó a dar en la Europa del siglo

XVI, se aceleró en el XVII y XVIII y consiguió consolidarse a lo largo del XIX y después. Me refiero a algo apuntado más arriba: a la identificación de los métodos de la historia y la erudición y a la delimitación de los campos de trabajo de escritores y eruditos. De hecho, una de las acepciones de hombre de letras en el XVIII –por ejemplo, la empleada por Voltaire– quería distinguir entre erudito y «otros» escritores que ocupaban su pluma en prácticas escriturarias distintas. Es precisamente a esto a lo que también aludieron Feijoo, Sarmiento, Mayans, Cadalso y tantos otros. La acusación de plagio o hurto ponía de relieve la necesidad (y los avances que se daban) de crear unos protocolos útiles para exponer de forma legítima los relatos de la historia y la investigación, distintos de los de la creación literaria. El uso de la nota y la cita, por ejemplo, fue uno de los procedimientos para apropiarse legítimamente de la obra e ideas de otros. Todo ello como parte de los procesos que llevaron a la profesionalización de los historiadores y los literatos (Grafton, 1998).

Estos son algunos de los elementos y prácticas que construyeron el campo literario y caracterizaron la práctica de la escritura y los procesos de legitimación de la República Literaria nacional. Otro fue la crítica periodística, fuertemente debatida en el siglo, atacada por aquellos que no veían preparados a quienes la ejercían desde la prensa y los folletos. Pero tanto unos protocolos como otros construían los espacios de la erudición y los de la creación literaria, y en ambos

lo apócrifo y el plagio tuvieron su papel destacado en la forja de los campos respectivos. El debate sobre los buenos y los malos críticos, sobre lo que se necesitaba para ser escritor y crítico, se desarrolla a lo largo del siglo, e incluso se encona en la segunda mitad, lo mismo que las polémicas y los ataques, formas conocidas de encontrar espacio en la República, aunque sea efímero. Esa querella acerca de quiénes pueden ejercer como críticos refleja con claridad la disputa latente acerca del control de la República, sobre quiénes pueden o no formar parte de ella. Que Martín Sarmiento propusiera en 1743 la creación de una Academia –heredera de las de Bacon y Saavedra Fajardo– para juzgar los textos antes de su publicación y comprobar si merecían o no ser impresos, ahonda en esta dirección y es una forma de presentarse en el debate acerca de la crítica y de quiénes pueden o no ser críticos, es decir, jueces de la República y de los destinos de sus miembros. Sarmiento también escribió mucho sobre los métodos de la erudición, en un intento de delimitar sus espacios y formas de actuación frente al empuje de las nuevas maneras de estar en la República del Conocimiento y como forma para detectar plagios (Álvarez Barrientos, 2017a).

Las medidas ya mencionadas del mismo Sarmiento acerca de poseer registros bio-bibliográficos de los autores caminaban en esta misma dirección de consolidar los métodos y espacios de la República Literaria. Esos registros pre-

tendían, entre otras cosas, impedir en la medida de lo posible las falsas atribuciones, reconocer seudónimos, anónimos y apócrifos, así como hurtos. El benedictino se acercaba al objeto literario con una consideración judicial y con la conciencia de que el lector –él mismo en tanto que lector– era burlado por autores desaprensivos que se escondían tras seudónimos, acrónimos, heterónimos y falsas apropiaciones. Las medidas que proponía coadyuvaban a la adecuada conservación del patrimonio literario y a la atenta redacción de su historia.

Claro que Sarmiento confiaba en la honradez de los escritores a la hora de hacer esta «declaración patrimonial»; su intención, en el siglo en el que la autenticidad empezaba a triunfar, era simplificar los trabajos a los historiadores en momentos en que la disciplina histórica despegaba con fuerza. Por eso no es de extrañar que sea precisamente en la segunda mitad del siglo XIX, mientras las historias literarias se escriben de forma más decidida (también como instrumento de identidad nacional) y en las universidades se trata de consolidar la enseñanza de la literatura, cuando conozcan su momento de plenitud los escritos «judiciales» para discriminar falsos, apócrifos, seudónimos y heterónimos, pues con ellos se justificaba la utilidad de ese conocimiento y su profesionalización en forma de institución y estudio universitario. El proceso es paralelo del que sucedía con la historia y la arqueología, que también buscaban asentarse como ciencias y

reivindicarse en el panorama de las disciplinas universitarias. Junto a estas maniobras, los profesores e historiadores se beneficiaban, además, de la idea ya señalada, surgida del siglo XVIII y asumida, de que el historiador tenía un compromiso con la verdad y con el público, al que no podía engañar, ya que, de hacerlo, defraudaría su pacto con él y atentaría contra la autenticidad que requería su comportamiento. Con los catálogos de «literatura legal» que denunciaban plagios y apropiaciones los historiadores en general mostraban su compromiso y honradez. Todo lo cual se ha de relacionar con los procesos de asentamiento del intelectual como figura de referencia en el horizonte político cultural decimonónico (de entre la mucha bibliografía al respecto, véase Villacorta Baños, 1980; Chasle, 1996, y Álvarez Barrientos, 2006).

Adelantado a esa época, Sarmiento, en la línea de tantos eruditos europeos de los siglos XVII y XVIII, da reglas a la República Literaria, al tiempo que hace y quiere listas y catálogos de autores, bibliografías y recursos para gestionar con solvencia tanto el pasado como el presente de esa República: su patrimonio en forma de historia; su actualidad, intervenida por los jueces de la Academia. Sus medidas de control de la institución literaria tienden a neutralizar prácticas dolosas como la del plagio, enfermedad que supone la usurpación de la fama y del prestigio de un autor, ese capital simbólico que, a la postre, es la recompensa más duradera del hombre de letras. Una fama que los escritores construyen

laboriosamente a lo largo de los años y que responde a la imagen o retrato que quieren dejar a la posteridad, como demuestran las numerosas memorias y autobiografías que nos han quedado, así como los elogios leídos en las academias.

Esas dos transgresiones del orden establecido en la República, lo apócrifo como el plagio, relacionados con los derechos de autor y la propiedad intelectual, contribuyeron a la creación de la figura del autor y del campo literario, es decir, a la profesionalización de las Letras. Pero también apócrifos y plagios ayudaron en la creación de instrumentos de autenticación y detección de hurtos, de modo que la ciencia histórica y la filológica avanzaron en recursos y procedimientos, en técnicas de lectura para descubrir esas actuaciones que engañaban al público, desmontando el modelo moral del compromiso entre éste y el autor. Plagio y apócrifo, en diálogo con la ortodoxia literaria, dieron cuerpo y visibilidad a los actores que en la República intentaron consolidar un espacio de acción y representación, en estos casos desde el control de los implicados, aplicando un punto de vista o una mentalidad legal, lo que significaba fiscalizar el poder de las palabras y los textos. Al mismo tiempo, estas prácticas sirvieron para establecer categorías de autores y jerarquías en la República Literaria, para que se supiera quién era quién, como dejó entrever Feijoo.

OBRAS CITADAS

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC, 1987.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Forner traduce a Mencke: las *Declamaciones contra la charlatanería de los eruditos* (1787)», en *Juan Pablo Forner y su época*, ed. de Jesús Cañas y Miguel Ángel Lama, Mérida, Editorial Regional Extremeña, 1998, págs. 567-583.

—, «Miscelánea y tertulia: *El café* de Alejandro Moya», *Dieciocho*, 27, 2004, págs. 253-270.

—, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia, 2006.

—, *El crimen de la escritura. Una historia de las falsificaciones literarias españolas*, Madrid, Abada Editores, 2014a.

—, «Ser *negro* en la República Literaria española del siglo XVIII», en *El autor oculto en la literatura española. Siglos XIV a XVIII*, ed. de Maud Le Gellec, Madrid, Casa de Velázquez, 2014b, págs. 93-105.

—, «La crítica literaria del publicista Pablo de Mendíbil en Londres», en *Estudios sobre Filología española y exilio en la primera mitad del siglo XIX*, ed. de Fernando Durán López y Victoriano Gaviño Rodríguez, Madrid, Visor, 2016, págs. 275-306.

—, «Martín Sarmiento (1695-1772), o la escritura como gabinete de curiosidades», en *Perfiles de autor del siglo XVIII*, ed. de Elena de Lorenzo Álvarez, Gijón, Trea, 2017a (en prensa).

—, «Las dos Españas del siglo XVIII, la Historiografía literaria decimonónica y Menéndez Pelayo», en *Menéndez Pelayo en la tradición filológica española*, ed. de Raquel Gutiérrez Sebastián, Santander, Universidad de Cantabria, 2017b (en prensa).

--, «Benito Jerónimo Feijoo elabora su imagen como autor», *Dieciocho*, 40.2, 2017c (en prensa).

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, «Forner, escritor de encargo. Nuevos datos para su bibliografía», en *Juan Pablo Forner y su época*, ed. de Jesús Cañas y Miguel Ángel Lama, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1998, págs. 35-55.

ARTEAGA, Esteban de, *I. Lettere musico- filologiche. II. Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi*, ed. de Miguel Batllori, Madrid, CSIC, 1944.

ASTRANA MARÍN, Luis, *Las profanaciones literarias. El libro de los plagios. Rodríguez Marín, Cejador, Casares, Villaespesa, Martínez Sierra y otros*, Madrid, Revista Hispanoamericana Cervantes, h. 1923.

CASTRO, Adolfo de, *El Buscapié*, ed. de Yolanda Vallejo Márquez y Alberto Romero Ferrer, Cádiz, Diputación Provincial, 2005.

CHASLE, Christophe, *Les intellectuels en Europe au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 1996.

DEACON, Philip, «El autor esquivo en la cultura española del siglo XVIII. Apuntes sobre decoro, estrategias y juegos», *Dieciocho*, 22.2, 1999, págs. 213-236.

FEIJOO, Benito Jerónimo, *Cartas eruditas y curiosas*, IV, Madrid, Pedro Marín, 1774.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Epistolario*, ed. de René Andioc, Madrid, Castalia, 1973.

[FORNER, Juan Pablo], *La corneja sin plumas. Fragmentos póstumos del licenciado Paulo Ipnocausto*, Puerto de Santa María, Luis de Luque y Leyva, 1795.

GELZ, Andreas, «La tertulia. Sociabilidad, comunicación y literatura en el siglo XVIII», *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII*, 8-9, 1998- 99, págs. 101-127.

GIURATI, Domenico, *Il plagio. Furti letterari, artistici e musicali*, Milano, Ulrico Hoepli, 1902.

GIURATI, Domenico, *El plagio*, trad. de Luis Marco, Madrid, La España Moderna, 1912.

GRAFTON, Anthony, *Los orígenes trágicos de la erudición. Breve tratado sobre la nota a pie de página*, México, FCE, 1998.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Obras completas, II, Correspondencia (1767- junio de 1794)*, ed. de José Miguel Caso González, Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII, 1985.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Santiago: trayectoria de un mito*, Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2004.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Bibliografía hispano-latina clásica*, II, Madrid, CSIC, 1952.

PERROMAT AUGUSTIN, Kevin, *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, teoría y práctica*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2010 (tesis doctoral).

POZUELO YVANCOS, José Mª y Rosa Mª ARADRA SÁNCHEZ, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000.

REY CASTELAO, Ofelia, *La historiografía del Voto de Santiago: recopilación crítica de una polémica*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1985.

SARMIENTO, Martín, *Reflexiones literarias para una Biblioteca Real*, ed. de José Santos Puerto, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2002.

[TRIGUEROS, Cándido Mª], *Poesías de Melchor Díaz de Toledo. Poeta del siglo XVI hasta ahora no conocido*, Sevilla, Imp. de Manuel Nicolás Vázquez y Cía., 1776.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Los problemas de autoría en el teatro español de los Siglos de Oro», en *Unidad y multiplicidad: tramas del hispanismo actual*, ed. de Mariane Genoud de Fourcade y Gladys Granata de Egües, vol. I, Mendoza, Zeta Editores, 2009, págs. 95-135.

VILLACORTA BAÑOS, Francisco, *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal 1808-1931*, Madrid, Siglo XXI, 1980.

ANIQUILAR LA ILUSTRACIÓN O EL CANON CRISTIANO DE LA LECTURA EN EL SIGLO XVIII[1]

MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN
IEMYRHD/UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
szleon@usal.es

Recibido: 27/2/2017
Aceptado: 1/3/2017

RESUMEN: En este trabajo se estudia la teoría de la lectura y la propuesta de interpretación literaria que llevó a cabo, como complemento de la labor censora institucional, parte del clero en el último cuarto del siglo XVIII. A partir del análisis de un texto paradigmático francés de Nicolas Jamin, el *Tratado de la lectura cristiana* (1774) y de su traducción española (1784), se examina la voluntad de establecer entre los católicos y, por extensión, en la sociedad creyente una metodología lectorial de signo antiilustrado. Esta se basa en teorizar sobre la lectura a partir de la aceptación y difusión de unos principios dogmático-religiosos que se emplearán para juzgar el sentido utilitario de la lectura, atribuir una responsabilidad civil y social a los lectores y fijar unos criterios de selección bibliográfica que impidan, en la práctica, conocer el pensamiento de los filósofos ilustrados franceses. El trabajo plantea la tesis de la construcción de un círculo hermenéutico que desde las instancias censoras oficiales culmina con la educación del lector cristiano en la aceptación de que el único juicio crítico universal es la verdad revelada.

[1] Este trabajo se inscribe en los proyectos de investigación *Lectura e interpretación literaria: hacia una teoría europea en la Ilustración* (FS/15-2015) de la Fundación Samuel Solórzano Barruso y *Teoría de la lectura y hermenéutica literaria en la Ilustración (1750-1808)*: *edición y estudio de fuentes documentales y literarias* (FFI2016-80168-P) del Ministerio de Economía y Competitividad.

PALABRAS CLAVE: Lectura; Hermenéutica; Interpretación; Censura; Crítica; Ilustración; Educación.

ABSTRACT: This work studies the theory of reading and the proposal of literary interpretation put forward, as a complement to institutional censorship, by part of the clergy in the last quarter of the 18th century. Based on the analysis of a paradigmatic French text by Nicolas Jamin, the *Treatise on Christian Reading* (1774) and its translation into Spanish (1784), we analyse the will to establish a reading methodology with a counter-enlightened approach among the faithful and, by extension, in the society of believers. This methodology is based on theorizing about the text from the acceptance and spreading of a set of dogmatic and religious principles which will be used to assess the utilitarian meaning of reading, to ascribe civil and social responsibility to readers, and to establish criteria of bibliographic selection which would, in practice, make it impossible to gain access to the thinking of French enlightened philosophers. This work advances the thesis of the creation of a hermeneutic circle promoted by the official authorities on censorship that reaches its climax when the Christian reader is trained to accept that the only universal critical judgment is the revealed truth.

KEYWORDS: Reading; Hermeneutics; Interpretation; Censorship; Critique; Enlightenment; Education.

1. Introducción

La lectura e interpretación de obras literarias en el siglo XVIII tanto en España como en Europa ha merecido a lo largo de la historia una atención histórica y multidisciplinar que, desde la perspectiva actual de la hermenéutica literaria,

resulta insuficiente. En términos generales, la interpretación literaria dieciochesca se ha fundado en la existencia de un gusto estético-literario y de un orden político-moral creadores de los principios de acuerdo con los cuales censores, jueces, críticos y lectores abordaban la lectura de las obras literarias. Sin embargo, siquiera porque ni el criterio estético-literario ni la actuación de la censura fueron tan unívocas y uniformes como se pretendía y porque interpretar, valorar y juzgar no son lo mismo, la lectura en general y de las obras literarias en particular se convirtió en un asunto de gran transcendencia política y social. Precisamente por ello, en las siguientes páginas se analiza un texto paradigmático que representa la preocupación instalada entre el clero y los pensadores antirreformistas europeos o, más en concreto, franceses y españoles respecto de los efectos morales y religiosos derivados de la lectura indiscriminada de libros considerados impíos, incluidas las obras de imaginación. Su interés radica en que se presenta como una guía para los lectores cristianos y como un freno a la amenaza de la Ilustración y el ateísmo de los filósofos modernos. El texto, como se verá a continuación, representa el intento de la Iglesia y, por extensión, de las instituciones censoras del Estado de canonizar un comportamiento receptor general de signo claramente antiilustrado (Velasco Moreno, 2016: 140-145).

En 1774 el monje benedictino Nicolas Jamin publica un *Traité de la lecture chrétienne* que, diez años después, en

1784 se traduce al español[2]. El texto, impreso en la madrileña imprenta de Miguel Escribano, apareció con el elocuente título de *Verdadero antídoto contra los malos libros de estos tiempos o Tratado de la lectura cristiana en el que no solo se propone el método que se debe observar en la lectura de los buenos libros, a fin de sacar utilidad de ellos, sino que al mismo tiempo se descubre el veneno que ocultan muchos de los modernos, manifestando los artificios con que procuran con aparentes razones difundir sus errores y atraer a las gentes sencillas a diversos vicios y disoluciones*[3]. Se encargó de tal trabajo el presbítero Gabriel Quijano, traductor de otras

[2] Escritor ascético francés de la Congregación de San Mauro (1732-1782). Su obra no destaca por la originalidad de las ideas que contiene sino por su valor compilatorio. Fueron muy conocidos sus *Pensamientos teológicos relativos a los errores del tiempo* (París, 1769) porque su publicación fue prohibida por los jansenistas. En relación a la lectura, destaca *Frutos de mis lecturas o Pensamientos sacados de diferentes autores profanos relativos a las diferentes órdenes de la sociedad* (París, 1775). Este texto, con el título de *El fruto de mis lecturas o máximas y sentencias morales y políticas*, se tradujo y publicó en Madrid, Plácido Barco López, 1795 y se reimprimió en 1805. Aunque no consta el nombre del traductor es bastante probable que sea Quijano. Buena parte de su obra se tradujo también al italiano y al alemán. Véase Aguilar Piñal, VI, 354-356. No incluye el *Fruto de mis lecturas*.

[3] En la solicitud presentada por Antonio de Parga, abogado de los Reales Consejos, en representación de Quijano, el título por el que se menciona la obra es el original, *Tratado de la doctrina cristiana*. La censura se remitió al vicario de Madrid el 5 de mayo de 1784 y el 24 del mismo mes Alonso Camacho la solicita. La concede Pedro Escolano de Arrieta. Se esgrime como razón para la aprobación que ha sido revisada «por persona de mi satisfacción y [que] esta expone en la censura *que la traducción está fielmente ejecutada y que la obra es utilísima así por el método que propone en la lectura de los buenos libros como por los admirables preservativos con que disuade la de los malos*», AHN, Consejos, 5548 (19). El subrayado es mío como en adelante, salvo indicación en sentido contrario.

obras de carácter moral o religioso. El propósito de este libro coincide con lo declarado por el propio traductor en el prólogo: «la idea del autor en este tratado es el persuadir y fomentar la lectura de los buenos libros y apartarnos de la de los malos, mayormente de los impíos y libertinos, haciéndonos conocer su malicia con sus sabias impugnaciones y mostrando que, de ningún modo, se pueden permitir en un Estado» (Jamín, *Antídoto*, pág. III).

En efecto, el *Tratado* y sobre todo el *Antídoto*[4] se plantean fomentar la lectura de libros de temática religiosa para servir de contrapunto a la introducción de las ideas anticatólicas que, a juicio del autor y del traductor, se estaban introduciendo en la sociedad civil. Pero esto nos conduce a interrogarnos acerca de qué significa para autores equivalentes a Jamin y Quijano y a los censores que aprobaron el texto español el hecho en sí de *leer* y, en su caso, de *interpretar* lo leído. Es evidente que la obra no solo está concebida para enseñar al lector cristiano a configurar su propia biblioteca, sino a proyectar un comportamiento lectorial y, si cabe, hermenéutico, confluyente con el del autor y los censores. Sus comentarios nada tienen de lectura neutral, sino de socializar

[4] El carácter pedagógico del texto original se torna disuasorio y mucho más vehemente en la versión de Quijano, como puede comprobarse en el prólogo añadido. De hecho, el término *antídoto* se utilizaba metafóricamente como «preservativo para no caer, deslizarse o errar en lo que toca al ánimo y sus afectos y pasiones» (*Dicc. Aut.*). La relación con lo pasional entendida como pérdida del control racional no deja de carecer de interés en este contexto.

unos criterios interpretativos generales que construyen, sobre la práctica lectora de quien firma el libro y de su declarada autoridad eclesiástica, unos códigos comunes que no podrán sino ser confirmados por quienes se identifiquen con los principios del dogma y de la fe. Bajo esta premisa, la posibilidad de realizar una lectura crítica o, al menos, ecuánime queda anulada. Leer equivale a censurar críticamente. Consiste en asumir la veracidad e incontestabilidad de los argumentos esgrimidos por la experiencia lectora del autor original y de su traductor español y de aquellos a quienes representa, esto es, a los fieles a la religión y a los sectores más tradicionalistas de la Iglesia y del Estado. Por ello la crítica se dirigirá hacia aquella literatura, en el sentido amplio del término, contraria a la seleccionada por el autor del libro. Y la autoridad de sus opiniones se amparará en la legitimidad de las instituciones que asegura representar. No es, por consiguiente, un acercamiento a la literatura en sí. Tampoco encontraremos una exposición racional o motivada de la aceptación o rechazo de las obras por razones morales, filosóficas, artístico-formales ni de concepto. Las opiniones obedecerán a la actitud prejuiciosa de quienes otorgan a la fe la mayor de las legitimidades censorias y críticas[5].

[5] Conviene recordar, como recoge Sempere y Guarinos en su *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, que la censura eclesiástica propiamente dicha había perdido cierto control, al menos teórico, sobre la publicación de los libros en favor del papel de las reales academias: «Si se hubiera de dar crédito a algunos autores extranje-

En este contexto, cabe preguntarse: ¿cuál es entonces la función del lector? ¿Se limitará a enfrentarse a los textos con idéntica percepción que el autor o se pretenderá que aspire a implantar idéntica actitud censora y reduccionista en su vida privada y pública? Es evidente que esta clase de obras, al prescindir de cualquier atisbo de imparcialidad analítica, exhiben un sentido de la interpretación que supone —y así se presenta— la realización de una lectura a dos niveles: el primero es el del autor del libro, crítico al fin y al cabo y, el segundo, el correspondiente al lector al que el tratado se dirige. Ambos horizontes acabarán por confluir al finalizar la lectura del *Antídoto*. Pero, ¿en qué se va a fundamentar tal identificación? Como podrá comprobarse, la confluencia de la propuesta del autor, del lector y, según se ha señalado también en nota, del censor se construye sobre la idea de que no cabe más que una experiencia lectora, que además ha de ser pasiva y asertiva para cumplir con los fines declarados.

ros poco instruidos de la constitución de nuestros gobiernos, las censuras de los libros están confiadas únicamente a la corta literatura de algunos frailes ignorantes que, destituidos de las luces de una sólida instrucción, condenan regularmente las mejores obras y dan el pase a las que debieran estar sepultadas en el olvido. Acaso esta noticia tiene algún fundamento en la cédula de 1757, por la cual se nombraron cuarenta censores, la mayor parte religiosos. Pero la práctica ha variado enteramente. Los libros en que, de algún modo, se trata de la religión se suelen enviar al cabildo de curas, o al de San Isidro, o a algunas de las congregaciones más respetables o de los regulares más instruidos» (vol. I, pág. 70). La relación autor-censor como oponentes se anula en obras como esta. Véase Esteban Conde (2006: 123-145).

El autor parte de una posición privilegiada. En virtud de ella se autoatribuye una superioridad cultural y religiosa que servirá para otorgar validez moral, razón intelectual y certeza analítica a sus comentarios. Esa «verdad» procede, en principio, de su mayor capacidad para advertir la maldad ideológica que ciertos libros encierran y para prever los nefastos efectos que pudiera causar la extensión de las ideas anticatólicas que la literatura desaprobada fomenta. Sin embargo, tal actitud, exhibida como culta o sabia, se funda en la existencia de un comportamiento anticrítico producto de la condición religiosa de sus autores, tanto del original como del traductor. Ahora bien, también dimana de la responsabilidad hermenéutica, social y religiosa que se atribuyeron estos evaluadores eclesiásticos[6]. De este modo, *interpretar* no puede equivaler a otra cosa que a *censurar* y a hacerlo con criterios inapelables por sustanciarse en la autoridad de la religión. El resultado, en la práctica, será que habrán de coincidir en sus juicios y opiniones tanto quien escribió el *Antídoto* como quien lo lea. La función de la interpretación no consiste en erradicar

[6] Véase Pampliega (2013: 159 y ss.). Recuerda este autor una cita de Jovellanos en su *Representación a Carlos IV* que, a pesar de tener otro objetivo, resulta muy a propósito para lo que aquí afirmamos: «Solo podría oponer con remedio eficaz la jurisdicción de los obispos que, ayudados de sus vicarios generales, de sus cabildos y del respetable cuerpo de párrocos, podría extender la vigilancia hasta los últimos rincones de su diócesis […] que esto es todavía más necesario en cuanto a la prohibición de libros porque requiere providencias para que no cundan y el método de la Inquisición no las permite» (pág. 159).

los prejuicios, sino que contribuye a instaurarlos. Sobre materia de fe no cabe cuestionamiento racional alguno, so pena de ser considerado hereje. En este contexto, la única *razón* hermenéutica que tiene un espacio propio es la «razón religiosa», aun siendo una contradicción *in terminis*[7]. Leer consiste, por tanto, en asentir y en interpretar la literatura reseñada con idéntica perspectiva a la que la obra expone. El objetivo primordial de este tratado consiste en captar adeptos que rechacen la literatura denostada en el *Antídoto*, que difundan las opiniones vertidas en el texto y que trasladen la política represiva de las instituciones o personalidades antiilustradas a la práctica social[8]. Autor y traductor[9] se comportan como mediadores intelectuales entre las primeras y los lectores y éstos últimos, una vez convencidos del buen juicio que contiene lo leído y reforzados en su fe, actuarán como prosélitos de la misma causa. En definitiva, se convertirán en mediadores sociales pues reafirmarán las normas críticas instauradas

[7] En el prólogo se explicita el convencional concepto de razón humana por el que el autor se guía. Esta no es sino «una emanación de la razón soberana de Dios» (*Antídoto*, pág. LIX).

[8] La limitación del poder de la Iglesia en cuanto a la censura de libros que supuso la llegada de Carlos III encuentra en obras como esta una forma de conservar los privilegios sobre la censura libraria de etapas anteriores, al tiempo que ejercen de freno al programa reformista del rey y sus ministros. Véase García Martín (2003: 267-270) y Durán López (2016: 67-92).

[9] El papel de Quijano como traductor es clave pues, como señala la censura, es fiel al texto original. Véase lo comentado más adelante sobre el papel de los traductores.

por el poder y las transmitirán entre los suyos. En consecuencia, el Consejo de Castilla y las restantes instituciones censoras a las que ideológicamente sustituyen completarán así el círculo hermenéutico que ellas mismas iniciaron[10].

A este respecto, resulta interesante el procedimiento elegido y declarado por Jamin, castellanizado Jamín, en su obra. El texto contiene una metodología propia basada en dos apriorismos, uno histórico y otro ideológico. De acuerdo con el primero, se trata de salvar la distancia estético-intelectual existente entre el lector de su tiempo y los libros píos o impíos que se mencionan y, según el segundo, se intenta evitar cualquier inteligencia de la literatura o de los autores del pasado que pueda realizarse sobre la base de la existencia en el lector de un horizonte no religioso, bien por ignorancia, bien por sus gustos, por su tolerancia, etc. El *Tratado* y el *Antídoto* realizan por ello un planteamiento justificativo tendenciosamente racionalista pero claramente religioso y censorio. Para conseguirlo fundamentan su exposición en los siguientes principios: promover el gusto por la lectura, establecer los

[10] Conviene señalar que un autor ilustrado como Juan Pablo Forner en un texto tan exaltado como la *Oración apologética por España y su mérito literario* utilizó la defensa de los «principios más sagrados de la religión y de la sociedad» como una de las causas del ataque a lo español vertido por Masson de Morvillers en la *Enciclopedia*. Asimismo acepta el bien público que se obtiene de la autocensura que sobre ciertas lecturas contrarias a las costumbres realizan los hombres virtuosos: «Ni debemos tampoco sonrojarnos de confesar que se nos prohíbe la lectura de aquellos libros que, sin que se les prohíba, dejan de leer los hombres que desean conservar incorrupta la pureza de sus costumbres» (1997: 70).

criterios para formar una buena biblioteca particular, mostrar la conveniencia de poseer una determinada metodología o actitud lectora y descubrir la diferencia entre los libros útiles y los que se juzgan peligrosos.

2. Principios metodológicos y utilidad de la lectura

El autor francés parte de una consideración positiva de los libros que toma prestada de San Agustín y San Jerónimo. La escritura posee una gran virtud, según declara, que consiste en que transmite el pensamiento «siendo al mismo tiempo un vínculo admirable de la sociedad por cuyo medio no permite que la distancia de lugares que separa los cuerpos desvíe también los corazones de nuestros amigos» (Jamín, *Antídoto*, pág. LX). Esta creencia en la literatura como fenómeno comunicativo universal, social y atemporal implica una buena valoración del hecho en sí de leer. Pero precisamente por ello y por la gran cantidad de libros publicados resulta imprescindible fijar el objeto de la lectura, esto es, su fin y utilidad.

El procedimiento elegido por Jamín consiste en recurrir al manido y tradicional concepto de *auctoritas*. De hecho, el propio autor anticipa que van a ser muchas las citas en las que se apoyará su discurso. La causa aducida es doble: en primer lugar, señala, siguiendo el proceder de san Jerónimo en su tarea traductológica y exegética de la Biblia, que son

pocos los contenidos originales que él mismo puede aportar y, en segundo, que la contribución de los autores modernos al pensamiento universal es muy escasa, ya que casi todo lo que el presente reflexiona ha ocupado el pensamiento de los autores del pasado (Jamín, *Antídoto*, págs. LXV-LXVI). Este comentario, tan característico del siglo, se empleó en numerosas ocasiones para librarse de la censura, sobre todo cuando se trataba de aprobar los textos de los filósofos racionalistas[11]. No obstante, al *topos* de modestia añade Jamín su convencimiento de que la reputación de los escritores contemporáneos ha de ser una atribución histórica que corresponde al porvenir. Juzgar a los coetáneos le obligaría a tomar partido y, en consecuencia, a ser parcial, lo cual podría malograr el propósito de su libro, ya que se arriesga a perder el favor de algunos de sus posibles lectores: «[…] Esto es lo que me empeña a multiplicar las citas de los antiguos para autorizar lo que digo y para granjearme por este medio mayor docilidad de la parte de mis lectores» (*Antídoto*, pág. LXVII).

Junto a ello, otro principio en el que Jamín asegura basarse consiste en combinar la autoridad de los escritos bíblicos y de los Padres de la Iglesia con los libros de los autores profanos, así antiguos como modernos (*Antídoto*, pág.

[11] En el expediente de censura de la obra del deán palentino Vicente Fernández Valcárcel *Desengaños filosóficos en obsequio de la verdad de la religión y de la patria* se insiste en la idea de que nada han aportado los autores modernos que no estuviera ya reflexionado por los antiguos, si bien, en este caso, se añade que los asuntos que tratan son indemostrables, AHN, Consejos 5552 (98).

LXVIII). El motivo que lo justifica, de clara raigambre sanjeronimoniana, es demostrar que la moral laica procede o, al menos, no se aparta de la moral cristiana:

> El fin que he tenido en citar los profanos ha sido mostrar que el moral de los cristianos, cuya austeridad ponderan tanto los libertinos de estos tiempos para hacerlo odioso, no tiene nada de espantoso, pues la razón que ellos tanto ensalzan para destruir la revelación, la ha dictado en parte no solo a los filósofos a quienes acaso echarán en cara y acusarán de un rigor mal entendido que el amor de la singularidad les inspira, sino aun a los poetas más sensuales, gente demasiado inclinada a la relajación para poder ser censurados de haber llevado más allá de lo justo las máximas de las costumbres. (*Antídoto*, págs. LXVIII-LXIX)

El argumento no deja de ser en apariencia contradictorio con el propio fin del libro. Si la religión, como concluye, no puede ser negada ni por sus enemigos ningún temor debería derivar de la lectura de los libros impíos, que vendrían a ratificar racionalmente la verdad de la moral cristiana. Mas la clave se encuentra en que Jamín insiste en declarar que procede como San Agustín o San Jerónimo (Jamín, *Antídoto*, pág. LXX)[12] y, por tanto, que elige las mismas autoridades no solo porque sean maestros paganos de la sabiduría para cualquier

[12] De este modo, Jamín no puede ser cuestionado por seguir a los Padres de la Iglesia. San Jerónimo fue un gran conocedor de los antiguos clásicos, hasta el punto de recomendar su lectura. Incluso para él la interpretación del Evangelio había de contar con su conocimiento como instrumento para defenderlo. Sobre su humanismo y el de San Agustín, véase García Gibert (2010: IV, 169-223).

tiempo y cualquier hombre, sino porque tanto su función educadora como sus tesis son suscribibles por cualquiera, ya que coinciden en ratificar «la verdad» y así lo confirmó el mismo San Agustín (*Antídoto*, pág. LXXII):

> Luego si yo cito alguna vez a estos escritores [los profanos], no es con otro fin, que con el de forzar a los libertinos del siglo en su último atrincheramiento, con probarles que no son menos culpables a los ojos de la razón que a los de la religión. (*Antídoto*, pág. LXXII)

2.1. Utilidades de la lectura y calidad de los lectores

Al margen de lo señalado, el texto reconoce dos características intrínsecas de la lectura: la ocupación del tiempo libre y la diversión (*Antídoto*, pág. 3). Mas este motivo, no recogido expresamente en el prólogo, implica aceptar que la lectura es el mejor de los entretenimientos posibles, aunque no para todos los lectores, no para los «lectores comunes», calificativo que se les aplica. Estos, «hombres terrestres y carnales […] no leen […] sino los libros inútiles que nada comunican al espíritu, unos libros lascivos muy propios para manchar la fantasía y para encender en el corazón del lector un fuego impuro o, en fin, unos libros impíos cuyo objeto es oscurecer las verdades más importantes y sofocar todo sentimiento de religión» (*Antídoto*, págs. 4-5). La relación entre lectura y pasiones se hace expresa aquí. La lectura ocupa un

lugar precioso en el tiempo libre, pero debe ser empleado solo en «libros útiles». Se entiende por tales los que respetan la religión y las costumbres «porque la diversión ha de ser inocente, no mala ni prohibida» (*Antídoto*, págs. 5-6). Esto evidentemente supone rechazar las obras de imaginación, además de los textos de los enciclopedistas y de los filósofos racionalistas franceses. Y también colisiona con el segundo de los argumentos en favor de la lectura, que consiste en que aleja de las penas y miserias de la vida humana. La evasión implícita en la literatura de ficción queda oculta bajo la idea de *curiosidad*[13].

No entra Jamín en mayor detalle. De hecho lo evita al detenerse en explicar la tercera ventaja que atribuye a la lectura: procurar las luces y el comercio de la ciencia y la instrucción (*Antídoto*, pág. 9). Este nuevo argumento abunda en la idea de que hay lecturas que fomentan la inmoralidad. Ahora bien, si, por el contrario, convertimos la lectura solo en cauce de divulgación del saber, los únicos libros que conviene leer son los que «los sabios laboriosos dan a la luz pública», procedan del país que procedan y siempre que su tráfico se hiciere sobre «los verdaderamente dignos de la inmortali-

[13] Como recoge el *Diccionario de Autoridades* y explica Álvarez de Miranda (1992: 482-483), la *curiosidad* tiene un sentido positivo al identificarse con el deseo de conocer la verdad. En el *Antídoto* de Jamín: «La lectura le aparta de la consideración de las penas volviendo su atención a objetos extraños que le interesan y hace que sustituya la dulzura a la amargura de la pena porque siendo el hombre naturalmente curioso, tiene gusto en aprender lo que ignora» (pág. 6). Es conocimiento, no malsana curiosidad.

dad» (*Antídoto,* págs. 9-10)[14]. Jamín reduce el catálogo de títulos exhibiendo a la vez cierta liberalidad respecto de las obras extranjeras. Con su selección intelectual y moral se declara universalista respecto del saber. Pero, en realidad, su posición suprime la entrada de libros prohibidos al tildar a los admiradores de lo ajeno de antipatriotas. Así, dice haberse instaurado una actitud fanática que se fascina por lo extranjero sin cuestionarlo. Pero se refiere en particular a la literatura contemporánea, sea o no de ficción. Al considerar «fanático» el comportamiento benévolo y aun proclive hacia los textos extranjeros, intenta proscribir la lectura de libros prohibidos o irreligiosos: «[…] Esta notable afectación en alabar las obras extranjeras no es más que un artificio de que se vale la incredulidad para incitar a los pueblos a que lean los libros irreligiosos que nos vienen de fuera» (*Antídoto*, pág. 12). En cambio, la admiración de los escritores antiguos no resulta peligrosa, entre otras razones porque la historia ya ha sancionado a los que deben formar parte del parnaso universal. Jamín aboga por un término medio: «Apreciamos las obras extranjeras sin deprimir las producciones patrióticas que merecen nuestros respetos» (*Antídoto*, pág. 12). De ahí que sea

[14] El texto de Jamín ataca duramente a los conversadores frívolos, a la erudición de tertulias, porque considera que sus opiniones infundadas se extienden de forma dañina entre las gentes iletradas o no aficionadas a la lectura. En 1782 Quijano solicitó licencia también para publicar *Los vicios de las tertulias de su tiempo: seis conversaciones entre un párroco y una dama*, pero no hay referencias a la lectura, sino a la moral del cortejo y otros comportamientos sociales. Se publicó en 1783 con el título de *Vicios de las tertulias y concurrencias del tiempo*.

posible realizar un proceso de actualización lectorial respecto de los autores antiguos.

Los maestros de la antigüedad y los autores canónicos, si bien no quedan igualados en el *Antídoto*, sí se aproximan, ya que representan estados sucesivos de evolución del pensamiento y de las ideas. Así pues, los primeros pertenecen a la categoría de los escritores «que han enriquecido la república literaria con sus libros importantes por su materia y composición» (*Antídoto*, pág. 13). Por su parte, los segundos poseen la virtud de presentarnos en sus escritos las grandes verdades que los antiguos ignoraron:

> […] La lectura nos hace presentes aun a los escritores canónicos, quiero decir, a aquellos hombres privilegiados a quienes Dios inspiró para que nos enseñasen de su parte las grandes verdades que los sócrates, los platones, los demóstenes y los cicerones… ignoraron. Nosotros podemos por este ejercicio recibir, como los judíos, las instrucciones de Moisés y los profetas, como los primeros cristianos recibieron las de nuestro divino Salvador y las de los apóstoles. Estas son las sagradas fuentes en que podemos beber esta *sublime filosofía*, *que constituye los verdaderos sabios y que es, respecto de la filosofía de nuestro siglo, lo que la luz respecto de las tinieblas.* Aun cuando la lectura no tuviera otras ventajas que las de abrirnos todos estos tesoros, esto solo bastaría para colocarla sobre todas las demás ocupaciones a que nos entregamos diariamente. Pero *esto es en lo que menos se detienen los cristianos de hoy en día si hemos de juzgar por la indiferencia con que mira a la lectura santa la mayor parte de ellos*. (*Antídoto*, págs. 14-15)

La cita no puede ser más elocuente. Los escritores antiguos se instrumentalizan de forma que representan un estadio intermedio entre la sublimidad del pensamiento canónico y la impiedad de los filósofos modernos. Al mismo tiempo, sirven para formar a los lectores poco aficionados a la lectura de los textos bíblicos. La lectura en términos generales permite alcanzar el mismo propósito moral que la enseñanza de la fe. Por eso su función no consiste tan solo en comunicar el conocimiento y la ciencia. La lectura debe promover la constitución de una sociedad de hombres sabios que, en primera y última instancia, serán aquellos que confirmen y propaguen la fe. El razonamiento de Jamín es sencillo:

> No pertenece sino a la lectura de los buenos libros el ilustrar la virtud y poner a las personas piadosas en estado de defender la religión contra los ataques de la impiedad y de la herejía. El lector atento saca diferentes ideas, las medita, la digiere y se forma como un cuerpo de *ciencia útil para sí y para su próximo, a quien puede comunicarla*. (*Antídoto*, pág. 16)

La relación entre «buenos libros» y «buenas costumbres» queda también aclarada: «Un buen libro es un sabio consejero que nos hace notar la falsedad que reina en la mayor parte de las conversaciones de los hombres, que nos descubre la fealdad del vicio en los desórdenes de nuestros

semejantes y la hermosura de la virtud en las costumbres de los hombres de bien» (*Antídoto*, págs. 20-21)[15]. Como consecuencia de todo ello, la lectura debe regularse por la prudencia para ser útil, lo cual significa que se establece como fin la educación moral y religiosa del individuo y que ha de hacerse conforme a criterios de selección, que no de elección: «No hay cosa más útil que la lectura […] pero ninguna más peligrosa ni perniciosa. […] Todo depende de la calidad de los libros que se leen»[16] (*Antídoto*, pág. 24).

2.2. La selección bibliográfica

El principio general sobre el que se construye el discurso de Jamín se sintetiza a comienzos del segundo capítulo del libro:

> No es menos cierto que los libros frívolos envilecen y enervan nuestro espíritu por la bagatela, que las obras

[15] La identificación de la *lectura* como diálogo en el tiempo con los autores y obras más notables y honestos se recoge en algunas obras: «La lecture des bons libres est une conversation avec les plus honnêtes gens des siecles passez» (*Dictionnaire universel*, vol. II, pág. 715).

[16] Glosando a Meléndez Valdés, se trataba de subir hasta el origen del mal para evitar el contagio. En su conocido «Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de las jácaras y romances vulgares…» declara: «El ignorante tropieza y se detiene en la ruda corteza y el político reflexivo, tendiendo su mirar penetrante, alcanza a ver en lo futuro las consecuencia necesarias del yerro imperceptible a los ojos vulgares del primero» (*Discursos forenses*, pág. 168).

> amorosas afeminan y corrompen nuestro corazón, volviéndole hacia las criaturas y haciéndole olvidar a su Dios, que las producciones impías cubren de nubes nuestra alma por las dudas que los escritores libertinos procuran suscitar sobre las verdades más importantes y que, en fin, los libros de los herejes no tienen otra mira que la de inspirarnos los errores de sus autores y un menosprecio mortal por la autoridad de la Iglesia que los condena[17]. (*Antídoto*, pág. 25).

Jamín destierra los libros «frívolos», esto es, la literatura de ficción amoral y todas aquellas lecturas inconvenientes para la propagación de la fe. La conformación de las bibliotecas, sobre todo de las privadas, debe depender de la disciplina que se desea conocer o de la profesión que se ejerce (*Antídoto*, págs. 40-41). Serán, por consiguiente, libros recomendables los que hayan sido escritos por autores que se entreguen al conocimiento y no a los pasatiempos, los que no interpreten que la literatura es un modo de vida y los que no escriban con apresuramiento. Pero más allá de la selección autorial, el principio general por el que deben guiarse los lectores es su catolicismo: «No olvidéis jamás, al formar vuestra biblioteca que sois cristiano, considerando los libros por la relación que pueden tener con esta santa religión. Este será el norte que os ha de guiar en esta operación» (*Antídoto*, pág. 30). Así, las obras científicas quedan sometidas al rigor de la

[17] Sobre el caso de la novela, véase García Garrosa (2009).

fe, que no las juzgará por la profundidad de las ideas que contienen o los avances en el conocimiento que puedan promover. Las obras se clasificarán por criterios de índole ético-religiosa. Esta regla general se explicita sin ninguna prevención a medida que el tratado avanza:

> Considerando, pues, las producciones bajo este aspecto, las dividiréis en buenas, malas e indiferentes. Entiendo aquí por buenos libros no los bien escritos porque se encuentran muchos muy peligrosos y nocivos bellamente escritos y con mucha elegancia, mayormente los escritos de este siglo en el cual se escribe con suma pulidez, sino las obras propias para conservar la pureza de la fe y la inocencia de las costumbres […]. Entiendo bajo el nombre de libros malos […] aquellos que corrompen las costumbres como son las poesías tiernas y amorosas, los romances lascivos y las piezas de teatro que no respiran sino amor… o los que impugnan la religión, tanto en algunas de sus partes, como son los libros de los herejes, cuanto en su totalidad como las producciones impías que el infierno vomita continuamente. Se podía citar, por ejemplo, parte de las obras de Voltaire, de las de Juan Jacobo Rousseau y, sobre todo, muchos artículos de la *Enciclopedia*[18]*.* Por los libros indiferentes entiendo aquellos cuya lectura nada influyen en nuestras costumbres, ni para mejorarlas ni para empeorarlas. (*Antídoto*, págs. 30, 32 y 35)[19]

[18] En correspondencia a lo afirmado respecto de los libros, se califican también los lectores: los que leen libros impíos, son ellos impíos; los que leen libros de galantería o amorosos, son lascivos (*Antídoto*, pág. 34).

[19] Se refiere a los libros que tratan de Historia, los libros de viajes, los de ciencias y aquellas obras de ficción que respetan la religión y las costumbres (*Antídoto*, pág. 36).

En resumen, las bibliotecas privadas han de componerse de tres especies de libros: los que inspiran en el lector sentimientos religiosos, los libros relacionados con el ejercicio de la profesión y la tercera, las obras de entretenimiento pero con todas las prevenciones antedichas (*Antídoto*, pág. 56). Ello implica una gradación también a la hora de dedicar tiempo a leer. El consejo de Jamín es comenzar siempre por los primeros, de forma que los últimos, obras de mero entretenimiento y diversión, no tendrán ni por méritos ni por tiempo oportunidad de ser leídas[20].

2.3. La seducción del discurso

Una característica compartida por todos estos discursos y que Jamín reprueba es la belleza del estilo. En lo que a este concierne, piensa que existe un número significativo de obras que seducen por su estilo. Cree que se sigue poco el consejo de Quintiliano de prestar más atención a la sustancia

[20] También aboga por la lectura de las obras en su lengua original porque considera que hay pocos traductores que realicen su trabajo sin realizar injerencias o interpretaciones propias (*Antídoto*, págs. 57-58). Particular temor se manifiesta cuando se trata de obras de religión. En la censura del *Compendio de las iglesias protestantes*, fechada el 7 de mayo de 1782, José Miguel de Flores Canseco expone ante la Real Academia de la Historia que el traductor «ha puesto bastante cuidado en conservar toda la fuerza del original, lo que hace digno de consideración su trabajo que puede ser útil al público», AHN, Consejos 5546 (8). Véase López Vidriero (1996) y Durán López (2012).

que a la forma del discurso. De ahí que el lector y, sobre todo, las lectoras abandonen con facilidad la lectura de los libros convenientes para su formación espiritual en favor de aquellos en los que el adorno constituye su única cualidad: «Poco importa --señala-- a nuestros autores que el pensamiento sea verdadero o falso, religioso o impío, con tal que esté bien dicho» (*Antídoto*, pág. 328)[21]. En su opinión, hay obras cuyo único mérito se cifra en el bien hablar, en el empleo de un estilo poético y afectado. Este hecho hace que los autores se interesen por embaucar al público en general y al femenino en particular carente, por lo demás, de cualquier otro criterio que el derivado del placer de los sentidos: «La aprobación del bello sexo, dice, es la que da el tono en todo. La finura del gusto y la delicadeza del pensar que le atribuyen, le han granjeado, en cierto modo, la facultad de decidir y sentenciar sobre las obras de ingenio. […] Pero, como este sexo, se guía más por los sentidos que por la razón, no concede por consecuencia su voto sino a los libros que lisonjean más sus sentidos que su razón» (*Antídoto*, págs. 328-329).

Esta clase de lectura, que tan denostada está en el tratado, procede de la corrupción del siglo y del afán de com-

[21] Un asunto que preocupa a Jamín, y fue objeto de múltiples reflexiones críticas, es el poder que ejercía el estilo sobre los lectores que, en este caso, se refiere al poder de la literatura de ficción. Véase este asunto tratado en Rodríguez Sánchez de León (2016, en prensa). Asimismo, sus ataques más furibundos los dirige contra la prensa periódica, origen de la falsa erudición y canal de difusión de ideas heréticas. Sobre la legislación de prensa y su censura, véase Domergue (1981: 71-121).

placer de los literatos sin escrúpulos: «Tu corrupción asegura tu venta», llega a decir (*Antídoto*, pág. 54). Para Jamín, Voltaire y Rousseau escriben con gran elegancia, pero la pureza de su dicción no puede ser razón para incluirlos en la biblioteca. De ahí procede su lamento. Tales bellezas superficiales atraen a los lectores tan incautos como incultos, lo cual provoca la multiplicación de las obras de esta naturaleza:

> ¡Oh, siglo corrompido! Solo por complacerte a ti se deshonra a sí mismo el mundo literario por medio de la obscenidad y la blasfemia. Tú no deseas otros libros que los que lisonjeen tus pasiones y amortigüen los remordimientos saludables de tus delitos. Tú no solo los lees sino los devoras y el literato hambriento procura corresponder a tus deseos. Con tal que vivamos, dices, no hay que escrupulizar sobre los medios, sean los que se quisiere. (*Antídoto*, pág. 54)

2.4. Métodos para el provecho de la lectura

Planteados hasta aquí los objetivos de su tratado y en paralelo de su crítica, Jamín procede a enseñar las reglas que deben seguirse en la lectura. La primera es empezar por los libros importantes y útiles; la segunda, no proponerse como finalidad la exhibición pública de los conocimientos; la tercera, mucho más relevante, es recomendar la lectura de las obras originales y no de sus traducciones: «El traductor puede, sin querer, sustituir su pensamiento al del autor o no

explicar el de este sino imperfectamente» (*Antídoto*, pág. 58); la cuarta, dejarse aconsejar de los hombres sabios y la quinta, leer reiteradamente los mismos libros.

Jamín desconfía de los traductores. Y lo hace no solo en virtud de su falta de oficio. En relación con este, no solo realizan acciones impropias tales como añadir florituras estilísticas para asegurarse la venta de su traducción, sino que llegan a desfigurar el texto original (*Antídoto*, págs. 58-59). Este comportamiento «sectario» atenta, siempre según su parecer, contra la ortodoxia religiosa. Tal error interpretativo resulta, a su modo de ver, voluntario. No así el que pueden causar los autores. Salvo los escritores canónicos, «que están a cubierto de todo error», los demás autores han de leerse con discernimiento. El problema es que cualquier lector no está capacitado por el mero hecho de serlo para distinguir por sí mismo la verdad o falsedad contenida en sus lecturas. Ante esta situación, lo mejor es consultar a las personas sabias (*Antídoto*, pág. 61). El círculo hermenéutico de Jamín y de la censura eclesiástica se cierra con el cumplimiento de estas dos últimas condiciones.

Quienes ejerzan de sabios tutelarán las lecturas priorizando, como bien se explicita en la segunda parte del libro, las lecturas de la Biblia y los libros sagrados y de los santos Padres[22]. Si esta selección se complementa con la lectura

[22] La misma prevención manifestó Juan de Aravaca (1751, h. 5v): «No se debe reglar esta lectura por el capricho de los mozos que empiezan sino

profunda, memorística y repetida de las mismas obras[23], la probabilidad de que se introduzcan ideas no convenientes se reduce hasta desaparecer: «[…] No es la mezcla desordenada de las lecturas lo que ilustra, fortifica y enriquece nuestro espíritu sino la elección de las más excelentes y más instructivas, acompañadas de reflexiones profundas que sirven para aclararlas» (*Antídoto*, pág. 72).

3. La universalidad de la fe como criterio hermenéutico, crítico y lectorial

A tenor de lo dicho, la interpretación que el *Antídoto* expresa consiste en asumir que, siempre que se trate de religión y moral, la interpretación adquiere carácter de verdad absoluta. Sobre materia de fe no cabe relativismo alguno. Al contrario, los juicios críticos o censorios que se construyen sobre la religión adquieren *per se* la condición de universales y, por tanto, resultan incuestionables tanto desde el punto de vista de la moral como del de la razón. La interpretación de

por el consejo y dirección de personas sabias, juiciosas y experimentadas que saben cultivar en los jóvenes las doctrinas que adquirieron, corrigen los excesos que produce la viveza de la edad y el fuego de la imaginación no templado por el peso y madurez del juicio y les enseñan a reparar ciertos primores que se esconden a la primera vista haciéndoles ver un objeto con más extensión y variedad de circunstancias».

[23] «Lea, pues, con una prudente lentitud, acostumbrándose a notar, observar, reflexionar y meditar y a no dejar pasaje alguno sin haberlo entendido antes» (*Antídoto*, pág. 78). No es lectura sino estudio lo que promueve.

las obras sometidas a examen se realiza en función de una ideología crítica de orden transcendental para el hombre y las sociedades que impide cualquier atisbo de negación. Por ello el discurso crítico adquiere predicamento. Para los posibles lectores del *Tratado*, este representa una posición vital irrenunciable por pertenecer a una sociedad, la española particularmente, que se rige, y se deberá regir por siempre, por los eternos valores morales difundidos por la cristiandad. En consecuencia, su actitud ha de ser beligerante frente al enemigo (el filósofo moderno) y sumisa frente al redentor (los defensores de la fe). Si algo debe temer y alguna obligación se le atribuye como lector esta se encuentra en evitar, formándose en las adecuadas lecturas, los efectos derivados de la propagación de ideas laicas y prerrevolucionarias procedentes de los filósofos franceses como Montesquieu, Rousseau y Voltaire. La estrategia lectora que los dos autores muestran y que insisten en transmitir consiste en asumir que, por encima de cualquier otra justificación posible, la lectura y la interpretación de los textos debe basarse en la autoridad que imprimen los principios de la verdad revelada sobre el juicio crítico o, aún peor, sobre el gusto. Estos últimos quedarán anulados al igual que cualquier intento de entablar una relación dialógica con los textos del pasado o del presente. Lo individual se sumerge en lo colectivo y la lectura como hecho particular y único de cada hombre ha de desaparecer en favor del *bien común*. Leer consiste en renunciar a todo lo que no

represente aunar voluntades para someterse a una fe malentendida por un discurso doctrinario y anquilosado. La lectura ni siquiera pervive como acto de información. La intimidad y la experiencia que le es inherente se diluye porque se convierte casi en un apostatar. Así pues, los dos textos no impulsan intelección alguna de la escritura, ni de la que aprueban ni de la que censuran. Promueven la construcción de un discurso único sobre la base de la suposición de que los autores, Jamín y Quijano, se hallan en posesión de una verdad iluminada que generosamente prestan a sus lectores para que aprendan cuál es el enfoque con el que deben enfrentarse a la lectura y a la vida. El lector no podrá otorgar otro sentido ni otra significación a la lectura que la que le facilita la interpretación mediadora del autor francés y del español. Sobre el mundo, sobre la realidad, sobre la existencia, sobre el hombre solo existe una memoria, la limitada memoria de la ignorancia y el olvido.

OBRAS CITADAS

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, vol. 6, Madrid, CSIC, 1983.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, RAE, 1992.

ARAVACA, Juan de, «Dictamen del padre D. -----, Presbítero de la Congregación del Salvador", en Luzán, Ignacio de, *Memorias literarias de París*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1751.

DOMERGUE, Lucienne, *Tres calas en la censura dieciochesca (Cadalso, Rousseau, prensa periódica)*, Madrid, Gredos, 1992.

DURÁN LÓPEZ, Fernando, «Las censuras ilustradas de José Vargas Ponce para la Real Academia de la Historia (1786-1805)», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 209, cuad. III, 2012, págs. 363-414.

DURÁN LÓPEZ, Fernando, «Regalías, traducciones y devociones indiscretas: una cala en la censura religiosa de libros en el siglo XVIII», en *Instituciones censoras. Nuevos acercamientos a la censura de libros en la España de la Ilustración*, ed. de Fernando Durán López, Madrid, CSIC, 2016, págs. 67-111.

DURÁN LÓPEZ, Fernando, coord., *Instituciones censoras. Nuevos acercamientos a la censura de libros en la España de la Ilustración*, Madrid, CSIC, 2016.

CONDE NARANJO, Esteban, *El Argos de la monarquía. La policía del libro en la España ilustrada (1750-1834),* Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 2006.

FORNER, Juan Pablo, *Oración apologética por España y su mérito literario*, ed. de Jesús Cañas Murillo, Badajoz, Diputación provincial, 1997.

FURETIÉRE, Antoine, comp. *Dictionnaire universel, contenant generalment tois les mots François*…, La Haye/Rotterdam, Arnoud et Reiniers Leers, 1701 [segunda edición].

GARCÍA GARROSA, María Jesús, «Estorbos a la Ilustración: la novela extranjera ante la censura», en *Ilustración, ilustraciones*, ed. de J. Astigarraga *et alii*, vol. 1, San Sebastián, Real Sociedad Bascongada/SEEC, 2009, págs. 369-387.

GARCÍA GIBERT, Javier, «Patrística y Humanismo: San Jerónimo y San Agustín», en *Teoría del humanismo*, ed. de P. Aullón de Haro, vol. 4, Madrid, Verbum, 2010, págs. 169-223.

GARCÍA MARTÍN, Javier, *El juzgado de imprentas y la utilidad pública. Cuerpo y alma de una Monarquía vicarial,* Bilbao, Universidad del País Vasco, 2003.

JAMIN, Nicolas, *Traité de la lecture chrétienne, dans leque on expose des regles propres à guider les fideles dans le choix des livres, et à les leur rendre utiles*, Paris, J.-Fr. Bastien, 1774.

LÓPEZ VIDRIERO, María Luisa, «Censura civil e integración nacional: el censor ilustrado», en *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces. Actas del V Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*, vol. 2, Madrid, Editorial Complutense/SEESXVIII, 1996, págs. 855-867.

MELÉNDEZ VALDÉS, Juan, *Discursos forenses*, Madrid, Imprenta nacional, 1821.

PAMPLIEGA PEDREIRA, Víctor, *Las redes de la censura. El Consejo de Castilla y la censura literaria en el siglo XVIII.* Madrid, Universidad Complutense, 2013, Tesis doctoral.

QUIJANO, Gabriel, *Verdadero antídoto contra los malos libros de estos tiempos o Tratado de la lectura cristiana en el que no solo se propone el método que se debe observar en la lectura de los buenos libros, a fin de sacar utilidad de ellos, sino que al mismo tiempo se descubre el veneno que ocultan muchos de los modernos, manifestando los artificios con que procuran con aparentes razones difundir sus errores y atraer a las gentes sencillas a diversos vicios y disoluciones*, Madrid, Miguel Escribano, 1784.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José, «Leer desde el racionalismo ilustrado: la objetividad metodológica de la hermenéutica dieciochista», *Dieciocho*, 2016, en prensa.

SEMPERE Y GUARINOS, Juan, *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, vol. 1, Madrid, Imprenta Real, 1785.

VELASCO MORENO, Eva, «Las censuras de la Real Academia de la Historia (1746-1772)», en *Instituciones censoras. Nuevos acercamientos a la censura de libros en la Es-*

paña de la Ilustración, coord. de Fernando Durán López, Madrid, CSIC, 2016, págs. 113-145.

RESEÑAS

QUEVEDO, Francisco de, *Obras completas en prosa*, vol. V, tratados políticos, *Discurso de las privanzas, Política de Dios, Marco Bruto*, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2012. LXXXIII+1258 págs.

QUEVEDO, Francisco de, *Obras completas en prosa* (*memoriales*), vol. VI: *Memoriales*, *Memorial por el patronato de Santiago, Su espada por Santiago, Lince de Italia o zahorí español, Execración por la fe católica, Memoriales desde San Marcos,* dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2014. XLVIII+524 págs.

JULIO VÉLEZ SAINZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
& INSTITUTO DEL TEATRO DE MADRID
jjvelez@filol.ucm.es

La mayoría de los proyectos de investigación que se relacionan con la edición de los clásicos se realizan, hoy día, como proyectos colectivos: y esto tiene una razón de ser. En pocos casos encontramos este aserto más justificado que en el de la edición de la obra completa en prosa de Quevedo, la cual lleva muchos años dirigiendo Alfonso Rey, catedrático de

la Universidad Santiago de Compostela. En estos volúmenes que reseñamos ahora, los quinto y sexto de su magna obra, se editan respectivamente los tratados políticos y los memoriales en prosa.

La edición de los tratados políticos, el *Discurso de las Privanzas*, la *Política de Dios*, y la *Primera parte de la vida de Marco Bruto*, corre a cargo de los reconocidos especialistas Eva María Díaz Martínez, Rodrigo Cacho Casal y María José Alonso Veloso. Eva María Díaz Martínez parte abiertamente de su anterior edición del *Discurso de las Privanzas* (EUNSA, 2000) y establece muy escasas variaciones tanto ecdóticas como en anotación al respecto de esta edición suya anterior, que por otro lado se podría considerar casi definitiva. Más evolución presenta la edición que esta misma investigadora realiza, junto con Rodrigo Cacho Casal, de la *Política de Dios*, en esta ocasión la editora parte de la anterior edición de James Crosby (1966), quien ya usaría la primera edición autorizada de Madrid (1626) como texto base para la conformación de la suya. No obstante, prefiere algunas soluciones textuales distintas. En términos de anotación la edición presenta unas profusas anotaciones lingüísticas y literarias de los pasajes más oscuros resultando, sin duda, un gran avance al respecto del anterior libro. La edición de la segunda parte de la *Política de Dios* parte del impreso de Pedro Coello (1655). En esta, Rodrigo Cacho declara también deber mucho a la magistral edición anterior de James Crosby. La edición del *Mar-*

co Bruto, a cargo de María José Alonso Veloso, presenta una mayor evolución con respecto a las anteriores, muy antiguas (y muy mejorables) de Astrana Marín (1932) y Felicidad Buendía (1958). La descripción del aparato textual es magnífica. El volumen se beneficia de una amplía introducción a cargo de Alfonso Rey, que traza los antecedentes doctrinales de los tratados quevedescos, el perfil ideológico del madrileño, su situación al respecto de la doctrina maquiavélica y el estilo lingüístico de los tratados. Se trata, como podemos observar, de tres ediciones en una. Muy valiosas cada una de ellas en sus propios términos.

Algo distinto es el volumen sexto de las obras completas en prosa, pues presenta una mayor organicidad al incluir al final (págs. 407-429) una discusión conjunta de las fuentes manuscritas impresas. Sin duda, esto se debe a que los textos acogidos dentro de este sexto volumen no cuentan, en términos generales, con ediciones anteriores tan solventes como los tratados políticos. En ocasiones, la única edición de la que disponemos es bien la de Astrana Marín, bien la de Buendía. Alfonso Rey se lleva la parte del león de este sexto volumen con sendas ediciones de los memoriales *A Felipe III*, *Que se debe escusar la publicidad de los castigos*, *Memorial que escribió don Francisco de Quevedo al Conde-Duque*, y *Memorial de don Francisco de Quevedo suplicando su soltura de la prisión*. Los textos parten de los manuscritos impresos de la época: el memorial *A Felipe III* está editado a partir del

legajo sito en el Archivo General de Simancas, *Que se debe escusar la publicidad de los castigos* se fundamenta en el manuscrito de la Academia de la Historia y revisa la edición anterior de Fernández Guerra. El *Memorial que escribió don Francisco de Quevedo al Conde-Duque* maneja un gran número de manuscritos y realiza la primera edición crítica en puridad de la obra; finalmente, el *Memorial de don Francisco de Quevedo suplicando su soltura de la prisión* parte de un único manuscrito al que se añade como apéndice un segundo manuscrito de la Biblioteca Nacional de España. Por su parte, Manuel Ángel Candelas Colodrón edita los memoriales hermanados *Memorial por el patronato de Santiago* y *Su espada por Santiago*. Candelas edita el *Memorial por el patronato de Santiago* a partir de la versión de la edición príncipe de Madrid (1628) y *Su espada por Santiago* a partir del manuscrito de la Real Academia de la Historia. Es de destacar en estos casos la profusa anotación textual por encima de la media del volumen.

Casos más complicados presentan las ediciones respectivas del *Lince de Italia*, llevada a cabo por Manuel Urí y de la *Execración por la fe católica*, realizada por María José Alonso Veloso. Ambos textos tienen ediciones modernas de referencia. No obstante, Manuel Urí incluye para el *Lince* un nuevo manuscrito procedente de la Biblioteca Nacional por lo que presenta una gran evolución al respecto de la anterior edición de Pérez Ibáñez (EUNSA; 2002). La *Execración por la*

fe católica es un memorial que se localizó por primera vez hace dos décadas, fruto de tal descubrimiento fueron dos ediciones críticas inmediatas salidas a la vez en el año 1993, la de Fernando cabo y Santiago Fernández Mosquera (Editorial Crítica) y la de Alfonso Rey (Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo). Unos años después se localizó un segundo manuscrito en la biblioteca de la Real Colegiata de Roncesvalles, lo que ha permitido afrontar la edición, ya plenamente crítica de la obra. La de Alonso Veloso incorpora esta nueva lección. En cuanto a la anotación depende abiertamente de la realizada por Cabo y Fernández Mosquera.

Se trata, en breve, de dos ediciones es muy rigurosas, impecables en la mayoría de los casos, y que presentan una gran aportación tanto en el campo de los estudios quevedianos como, ya en términos generales, en el de la prosa del barroco. No podemos menos que felicitar a los editores por semejante hercúlea tarea.

LOBATO, María Luisa, *La jácara en el Siglo de Oro. Literatura de los márgenes*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert («Escena clásica», 5), 2014, 322 págs., ISBN: 978-8-484898-05-4.

LOBATO, María Luisa y BÈGUE, Alain (eds.), *Literatura y música del hampa en lo Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros («Biblioteca Filológica Hispana», 157), 2014, 272 págs., ISBN: 978-84-9895-157-8.

ROBERTA ALVITI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CASSINO
r.alviti@unicas.it

En las últimas décadas, en el ámbito de los estudios literarios del Siglo de Oro, se ha ido prestando cada vez más atención al 'teatro breve', cuyos subgéneros más importantes son el entremés, la loa, el baile, la mojiganga y la jácara. En el marco de esta tendencia se sitúa el trabajo de María Luisa Lobato, *La jácara en el Siglo de Oro. Literatura de los márgenes*, que ha sido recientemente galardonado con el Primer premio a la investigación de la V edición de los Premios del Consejo Social de la Universidad de Burgos. La profesora Lobato desde hace tiempo viene dedicándose al estudio de este género, cuya trayectoria cronológica se sitúa entre fines del siglo XV y las últimas décadas del XVII. El volumen que

recoge sus esfuerzos investigadores se publica en la prestigiosa colección 'Escena clásica' de la editorial Iberoamericana-Vervuert. A pesar de ser considerada un género eminentemente teatral -quizá no sea baladí recordarlo- la jácara nace como género poético, que luego se convertirá en dramático conjugando música y coreografía.

El punto de arranque de esta valiosa monografía que, merece la pena destacarlo, es la primera que se escribe sobre esta peculiar construcción literaria, son precisamente sus antecedentes poéticos: en el primero de los once capítulos que componen el libro, de hecho, Lobato se dedica a trazar un panorama de la poesía germanesca desde sus comienzos (*ca*. 1500) hasta Juan Hidalgo (1609), que puede considerarse el caldo de cultivo del que surgieron los primeros ejemplos de jácara. Ya en los más antiguos de los veintidós poemas, en su mayoría romances, que Hill en 1945 recogió en la primera parte de sus *Poesías germanescas*, en efecto, la ambientación es la del «mundo de rufianes y prostitutas que formaron núcleos de cierto poder en los barrios marginales de las principales ciudades de la época» (pág. 7). La autora, tras un examen detallado de los textos conservados fechables entre 1505 y 1510, concluye que «si bien la utilización del habla germanesca tiene distintos grados de intensidad en ellos, todos comparten una serie de características en personajes y asuntos, como son la presencia de una pareja de rufián y daifa» (pág. 29). Además, la autora ya en la «Introduc-

ción» subraya la vinculación de la literatura germanesca con la picaresca y nos recuerda que el término *jácara* aparece por primera vez en 1613 en dos textos cervantinos, *El coloquio de los perros* y *La ilustre fregona*.

El segundo capítulo está dedicado a la jácara en romance, que acabará siendo, en su típica forma octosilábica, diacrónicamente, la estructura métrica más utilizada. Lobato se detiene en dos *corpora* romanceriles: *Los romances de germanía* de Juan Hidalgo (1609) y los textos contenidos en colecciones de *Romances varios* (1621-1688). Los doce poemas reunidos por Hidalgo se distinguen por presentar una lengua germanesca plenamente desarrollada y por el hecho de que en todos ellos el autor actúa «como censor de una serie de figuras de dudosa moralidad, con la intención de que de grandes males, el lector pueda extraer mejores bienes, normas para una actuación provechosa» (pág. 38). Muchos de los romances de esta recopilación volverán a publicarse en las colecciones de *Romances varios* que aparecieron a lo largo del siglo XVII: se trata de una quincena de compilaciones, que parten de la *Primavera y flor de los mejores romances* de 1621, llegando a *Romances varios*, que se publicó en Ámsterdam en 1677. En la más antigua colección conservada, *Romances varios* (Zaragoza, 1640), de los ochenta y cuatro textos que componen el libro, treinta y uno, o sea la mayoría, son jácaras, manteniéndose su número más o menos constante en las compilaciones sucesivas, lo que atestigua el

éxito del que gozó el género entre el público lector de la época.

En el tercer capítulo, la profesora Lobato se detiene en la etapa de «plenitud de la jácara poética», centrándose en el papel decisivo de Francisco de Quevedo en la codificación y en el afianzamiento del género. Las jácaras atribuidas a Quevedo se publicaron por primera vez en forma conjunta en la *Musa V, Terpsícore*, dentro de *El Parnaso español* (1648), al cuidado de José Antonio González de Salas: se trata de dieciséis textos, a los que habría que sumar *Don Turuleque me llaman*, cuya autoría sigue *sub iudice*, y entre los que destaca *La adversa fortuna del valiente Escarramán*, *natural de Sevilla*. Esta jácara, fechable en el año 1613, conoció un sinnúmero de imitaciones y reelaboraciones, gozando su protagonista de una extraordinaria popularidad, hasta convertirse en un personaje independiente que volverá a aparecer en muchas obras coetáneas y posteriores, pasando también por la mano de Cervantes, que hace mención expresa de Escarramán en dos de su entremeses: *El rufián viudo* y *La cueva de Montesinos*. Según la autora, el principal acierto de Quevedo reside en «la creación de tipos y ambientes, la estructuración epistolar de sus jácaras con su siembra de teatralidad, pero, especialmente [en] lo conceptual de sus juegos de ingenio» (pág. 60).

El cuarto capítulo se centra en la época inmediatamente sucesiva, en la que el modelo de jácara quevedesca cuenta

con numerosos seguidores: de hecho, en 1651 se editan las *Obras varias* de Jerónimo Cáncer, al que se considera uno de los mayores entremesistas del siglo XVII. Los doce romances de asunto germanesco recogidos en el volumen de Cáncer constituyen «la segunda colección impresa de un solo autor en cuanto al número de jácaras» (pág. 61); en este *corpus* destaca la presencia de cinco textos de carácter hagiográfico que debieron de componerse en ocasión de festividades concretas del santoral. La autora analiza, a partir de distintos enfoques, los romances germanescos, y especialmente interesante resulta *Torote de Andalucía* que representa una muestra eficaz de la capacidad de adaptación y de transferencia de la jácara poética a la entremesada: son cuantiosas, de hecho, la correspondencias, amén de la presencia de verso exactos, entre dicho texto y *La Zalamandrana*, *hermana*, jácara entremesada tradicionalmente atribuida a Agustín Moreto. A continuación, Lobato presenta las ocho jácaras que se agrupan en las *Poesías varias de grandes ingenios españoles* recogidas por Josef Alfay, cuya primera edición se imprimió en Zaragoza en 1654; la mayoría de los textos están protagonizadas por «algunos de los germanos más afamados de su época» (pág. 70). Lobato informa de que la antología de Alfay, que junto a las de Cáncer desempeñó un papel fundamental para la difusión del género, debió de compilarse a partir de las colecciones de jácaras contenidas en los pliegos sueltos impresos entre 1650 y 1660: fue precisamente en la

segunda mitad del siglo XVII cuando «proliferaron jácaras en pliegos sueltos y fueron derivando su significado hacia la narración en verso de crímenes y sucesos horrendos» (pág. 75).

La afirmación y la popularidad del género está atestiguada por los numerosos ejemplos de *contrafacta* de jácara de éxito, de los que se habla en capítulo quinto. La práctica de volver «a lo divino» textos poéticos, con o sin acompañamiento musical, nacida en el siglo XVI, conoció su momento álgido en el XVII, afectando tanto el ámbito culto como el popular. Lobato se detiene en la versión lopesca «a lo divino», protagonizada por el propio Jesucristo, del célebre romance quevedesco dedicado a Escarramán, considerándolo «como modélico del género» (pág. 82), sin dejar de comparar el *contrafactum* con el hipotexto quevedesco. La investigadora, además, subraya los múltiples ecos del romance escarramanesco en la producción dramática del Fénix y de Cervantes, y se adentra, después, en el estudio de las jácaras «devocionales» que no se construyen a partir de un texto preexistente, empezando por el análisis del romance que Jerónimo Cáncer dedicó a san Juan Bautista. Este texto se estructura a partir del itinerario biográfico del santo y se caracteriza «por las incursiones del autor en el lenguaje popular con la utilización en doble sentido de expresiones conocidas de todos» (pág. 89). Tras señalar otros cultivadores del género, la autora se dedica a la clasificación de las jácaras devocionales «de se-

gunda generación» (pág. 91) distinguiendo entre 1) hagiográficas, 2) marianas, 3) dedicadas a san José y 4) dedicadas a Cristo.

El amplio capítulo sexto está dedicado a las jácaras devocionales musicadas en el ámbito de iglesias y conventos. Lobato empieza trazando la cronología del fenómeno, señalando que, muy probablemente, la práctica de imprimir los textos de los villancicos «antes o después de que se cantaran en las fiestas correspondientes» (pág. 93) se originó de la impresión de los pliegos de poesía devocional, que se editaron en España ya a partir de fines del siglo XVI. En esta época era habitual que los villancicos fueran acompañados de una melodía ya conocida por el público; sin embargo, en el siglo XVII se empezó a componer para estos textos música original. Lobato advierte que solo en épocas recientes la crítica se ha dedicado a estudiar los pliegos de villancicos por lo que atañe a la música, mientras que siguen siendo escasas las aportaciones relativas a la parte literaria. Parece cierto que solo en contadas ocasiones los músicos compusieran las letras de los villancicos, ya que lo normal era que estas se encargaran a poetas más o menos conocidos. Entre ellos cabría diferenciar poetas que trabajaban habitualmente con los músicos (Miguel Gómez Camargo, Manuel de León Merchante, José Pérez de Montoro, Vicente Sánchez) y poetas más celebres que ofrecían su colaboración de forma ocasional (Calderón de la Barca, Agustín Moreto, Juan Vélez de

Guevara, Ambrosio Cuenca, Agustín de Salazar y Torres, sor Juana Inés de la Cruz). Lobato, al examinar la estructura litúrgica de estos textos, señala que, entre las coplas que acompañaban a los estribillos de varios villancicos, podía existir una denominada «jácara» en la que, de hecho, era posible encontrar «huellas de algunos términos del lenguaje de germanía [...], así como personajes y acciones transmutadas "a lo jácaro", aunque de forma muy liviana» (pág. 100). La investigadora, apoyándose en los estudios del musicólogo Álvaro Torrente, que desde hace algunos años se ocupa de la catalogación de pliegos de villancicos en bibliotecas españolas y extranjeras, constata que estas composiciones se caracterizan por su «gran polimorfismo estructural, que hace difícil toda categorización en el género» (pág. 103). A continuación, dedica distintos apartados a las jácaras en villancicos para Navidad, Epifanía y la Pasión de Cristo, en villancicos hagiográficos, en villancicos marianos, en villancicos para una profesión religiosa y en villancicos del siglo XVIII, ofreciendo una amplia muestra de textos y no dejando de considerar, al mismo tiempo, las partituras musicales que los completaban. Concluye el capítulo una parte dedicada a la censura que fue siempre muy estricta, ya que las jácaras devocionales lindaban, de manera muy arriesgada, con géneros profanos, aunque no se consiguió desarraigar la costumbre de que se cantaran en los templos. Lo que no quita que «el maestro de

capilla debía someter a censura la composición musical del villancico completo en que estaba la jácara» (pág. 140).

En el séptimo capítulo, el más breve del volumen, Lobato vuelve a centrarse en las jácaras poéticas de asuntos germanescos y en las razones de su declive, que identifica con la progresiva degradación del género: la estudiosa observa que, mientras a principios del siglo XVII hubo casos de romances tremendistas de guapezas y valentías que se imprimieron no solo en pliegos de cordel, sino también en colecciones como *Romances varios de diversos autores*, en la segunda mitad de la centuria aumentan exponencialmente los pliegos de sucesos que relatan «crímenes horrendos y espantosos» (pág. 143). En este sentido, es emblemático el caso de la British Library en que entre los sesenta y ocho pliegos españoles en que se conservan, once tienen como asunto precisamente sucesos criminales; por otro lado, en el *corpus* de ciento cincuenta pliegos poéticos pertenecientes a los años 1661-1700 acotado por García de Enterría, diecinueve de ellos son relatos de crímenes, y de estos solo «diez llevan en el título el término "jácara", en una deturpación del sentido original» (pág. 144). Se trata, pues, de textos que, aunque recuerdan en el asunto a los de la primera mitad del siglo, han perdido el estilo y el lenguaje germanesco.

A continuación, Lobato, en el capítulo octavo, subraya la capacidad de adaptación y transferencia de la jácara al teatro de las postrimerías del siglo XVII: de hecho, según ob-

serva la estudiosa, «sin [...] hacer compartimientos estancos, sí conviene señalar que las jácaras narrativas convivieron con las dialogadas» (pág. 153), lo que facilitó su dramatización como forma de teatro breve. Asimismo señala que son muy lábiles las fronteras entre los géneros de teatro breve, de manera que es difícil distinguir de manera clara las jácaras propiamente dichas de las «jácaras entremesadas», de los entremeses y de los «bailes ajacarados». La contaminación entre teatro y jácaras se explica, además, por la popularidad de estas últimas: los cómicos las utilizaban para calmar la impaciencia del «vulgo fiero» antes de que empezara la comedia; también se usaban combinadas con entremeses, colocándolas al final o bien insertándolas en ellos, e incluso se dan casos de jácaras intercaladas en la representación de una comedia. En el contexto de la fiesta global de las puestas en escena barrocas, la jácara se diferenciaba de loas, bailes, entremeses y mojigangas por su autonomía temática y por «la presencia de un mínimo de intriga dramática, el diálogo [...], las salidas y entradas en escena, la presencia de música y a veces del baile» (pág. 154). Lobato se ocupa también de la transmisión textual de las jácaras teatrales: la mayor parte del *corpus* se ha conservado gracias a su impresión en colecciones de obras dramáticas breves de varios autores: de hecho, la autora identifica en varias de estas colectáneas jácaras de Calderón, de Jacinto Alonso Maluenda, de Francisco de Avellaneda y de Juan Bautista Diamante. También

hay ejemplos, más raros, de jácaras dramatizadas que se han transmitido en volúmenes en que se recogen piezas de teatro breve de un único autor. Es este el caso de seis jácaras de Luis Quiñones de Benavente, más conocido por su actividad de entremesista, impresas en su *Jocoseria* de 1645. Estas piezas tienen en común la época de composición y representación y el juego teatral más o menos explícito. Aunque las primeras jácaras entremesadas fechadas se remontan, según se dijo, a los años 1635-1649, Lobato supone que el género debió de comenzar antes y recuerda la figura de Periquillo el de Madrid que protagoniza un texto de 1601, *Aquí se contienen dos jácaras, una del mulato de Andújar, que se ha cantado en la comedia, otra del desafío que tuvo Periquillo el de Baeza con Periquillo el de Madrid*. Sin embargo, añade la estudiosa, «para encontrar el punto de partida de la jácara entremesada en cuanto a tipos y argumentos, habría que volver a la figura de Quevedo» (pág. 160). Lobato pasa a examinar, a continuación, una serie de textos que considera constitutivos del género, y además, para «observar la fluctuación de la materia poética en el caso de estas piezas teatrales breves» (pág. 172), coteja de manera puntual *El robo de las Sabinas*, fechable alrededor de 1640 y que ella misma atribuyó a Calderón, y el entremés *Los órganos y sacristanes*, atribuido a Quiñones de Benavente en *Flor de entremeses, bailes y loas*, que se imprimió en Zaragoza en 1676; este último presenta treinta y seis versos idénticos a los

de *El robo de las Sabinas*, dispuestos prácticamente casi en el mismo orden. Lobato vuelve a cuestiones más generales y remarca la aprecio que la jácara tuvo también en el ámbito palaciego, trayendo a colación el ejemplo de *El galeote mulato* de Suárez de Deza. En la conclusión del capítulo señala que otra aproximación posible para el estudio del género sería la observación de la presencia de jácaras teatrales en los *corpora* de varios autores y propone un esquema de títulos, en orden cronológico, asociándolos a los nombres de los dramaturgos.

El decimo capítulo trata de obras de asunto germanesco de género distinto de la jácara, «que tienen como protagonista el ambiente del hampa o un germano en concreto» (pág. 199). El caso más señalado es el de la comedia *El rufián dichoso*, la única comedia hagiográfica de Miguel de Cervantes. En la pieza se insertan, según advierte Lobato, fragmentos de alguna jácara con interesantes reflexiones metaliterarias sobre el género. La investigadora menciona también la novela *Pedro de Urdemalas* de Salas Barbadillo, basada en un personaje muy popular en la tradición germanesca, y se detiene también en la comedia temprana de Lope de Vega *La ingratitud vengada* (1587-88), en la que, al final de la primera jornada, se inserta una escena inspirada en el ambiente hampesco. En otra comedia lopesca de la misma época *El galán escarmentado* (1595-1598) se hacen alusiones «a personajes de los bajos fondos de la comedia antigua», aunque el caso

más interesante es el de *La adversa fortuna del caballero del Espíritu Santo*, recientemente editada por Debora Vaccari, escrita por un dramaturgo poco conocido, Juan de Grajal, y que escenifica la vida de Cola Rienzo. La secuencia más cómica de la comedia, a principios del tercer acto, tiene lugar en una cárcel en la que están detenidos varios jaques, que Vaccari identifica con el hampa de Sevilla. Lobato no deja de señalar dos obras que se han recuperado solo en fechas recientes: el auto sacramental *Escarramán*, fechable al mitad del siglo XVII y que se debería, según su editora moderna, Elena Di Pinto, a un desconocido autor de comedias, y la comedia burlesca *Los celos de Escarramán*, que según la misma Di Pinto, sería la única comedia escrita por el célebre entremesista Quiñones de Benavente. También Francisco de Rojas Zorrilla, en varias de sus obras dramáticas, se inspiró en caracteres y situaciones hampescas: véanse *No hay padre siendo rey*, *El Caín de Cataluña*, *El más impropio verdugo* y la comedia que escribió en colaboración con Antonio Coello y Luis Vélez de Guevara, *El catalán Serrallonga*. Por lo que se refiere a la prosa, en 1622 Francisco de Lugo y Dávila, que fue gobernador de la provincia de Chiapas, escribió la novela *De la hermanía*.

En el último capítulo Lobato traza un panorama de los estudios sobre la jácara áurea, empezando por el de Salillas, quien, a finales del siglo XIX, publicó dos libros titulados *El delincuente español* y varios artículos sobre el mismo asunto,

que también influirían en los estudios propiamente literarios. Fue Cotarelo quien emprendió el estudio sistemático de la jácara, poética y teatral. En el prólogo de su famosa *Colección* de 1911, en la que se recogían cuarenta y cuatro títulos de jácaras entremesadas, el estudioso se detuvo en la etimología del término *jácara* y formuló distintas hipótesis sobre la origen del género, poniéndolo en relación con la música y el canto, y no dejó de trazar un breve itinerario histórico sobre su desarrollo. A Hill, ya en los años cuarenta, se debe el primer trabajo monográfico sobre la jácara, que ofrece, además, muchos textos poéticos en germanía. Lobato menciona también los estudios de Asensio sobre el entremés (1965) y el catálogo de piezas teatrales breves contenidas en colecciones impresas en el siglo XVII, realizado en los años sesenta por Recoules que, desgraciadamente, permanece inédito. A esta época se remonta también la edición de cuatro jácaras poéticas llevada a cabo por Rodríguez Moñino. Caro Baroja (1968) y García de Enterría (1973), por su parte, estudiaron la relación entre jácaras y pliegos de cordel. Los trabajos de Alonso Hernández (1977 y 1979) sobre el léxico de la lengua de germanía fueron determinantes para «la comprensión de un lenguaje críptico que en muchos casos era el principal problema para acercarse a esas piezas» (pág. 215). En los años ochenta se multiplicaron los estudios centrados en la jácara y en el mundo de la germanía, también gracias a varios coloquios internacionales sobre el teatro breve que supu-

sieron un cambio de rumbo fundamental en la orientación de los estudios. En los años noventa, los trabajos de Marigno (1991, 1992 y 1993) se aproximaron al género a partir de distintas perspectivas críticas y marcaron un hito en la investigación sobre el hampa y la literatura relacionada con ella. En esta década aparecieron los primeros trabajos sobre autores americanos como sor Juana Inés de la Cruz (Flores, 1991) y también estudios que sacaron a la luz los antecedentes clásicos de las jácaras de Quevedo (Candelas Colodrón, 2003). En esta línea quevedesca se sitúan también las investigaciones de Alonso Veloso (2004, 2005, 2006, 2007) y, otra vez, de Marigno (2000). En la primera década de este siglo la figura de Escarramán ocupa a García Santo-Tomás (2004), Osorio (2005) y sobre todo a Di Pinto (2005), mientras que Pedraza Jiménez (2006) se centra en la vinculación entre algunas obras cervantinas y el género de la jácara. No hay que olvidar los estudios de la misma Lobato, entre los que destaca el que realizó sobre seis de los romances recopilados por Juan Hidalgo (2013). La autora concluye afirmando que «El género parece, en fin, haber cuajado en el interés de los hispanistas [...] aunque todavía está muy necesitado de estudios que podrían incluso clasificarse de básicos sobre su origen, sus principales representantes, la edición y anotación exacta de su corpus, la interpretación de este en su contexto» (pág. 230). Completa el capítulo un amplísimo apartado en que se recoge la bibliografía sobre la jácara.

El volumen cuenta también con un anexo en que se ofrece la edición crítica, según los criterios del grupo PROTEO, que pueden verse en la página web http://moretianos.com/normasedicion.php, de cinco piezas teatrales breves, todas inéditas: dos jácaras (*Jácara del Zurdo*, *Jácara entre dos mujeres*), dos entremeses (*Entremés de Periquillo el de Madrid*, *Entremés de los valientes*, *nuevo*) y un baile (*Baile del Chápiro*) que Lobato atribuye a Quiñones de Benavente. Los cinco textos propuestos van anotados y precedidos por una breve introducción en la que se ofrece una sinopsis del argumento, se discuten la cronología y / o la atribución; en el caso de que el texto esté transmitido por varios testimonios también se ofrece un aparato de variantes.

La misma profesora Lobato y Aláin Begue coordinan *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, que se publicó en la editorial Visor; el volumen se presenta como «el primer estudio monográfico entre varios autores sobre el género de la jácara observada en sus diversas modalidades» (pág. 9). Los coordinadores dejan patente la relación de complementariedad que este trabajo guarda con *La jácara en el Siglo de Oro. Literatura de los márgenes*, pero, mientras este se caracteriza por ser un estudio diacrónico sobre el género, con una particular atención a la faceta literaria y musical, el que ellos coordinan no se ciñe a un criterio cronológico-

temático, sino que estudia el tema a partir de múltiples perspectivas: la literaria, la musical, obviamente, pero también la lingüística o la historiográfica, tomando en consideración también géneros que, a pesar de la lejanía temporal y espacial, comparten algunas de las características de la jácara. Huelga recordar que el volumen que nos ocupa nace a raíz de una reunión celebrada en Burgos en octubre de 2012 con el título *Violencia y fatalismo en la literatura española*: *la jácara*, y que contribuyen al libro muchos de los participantes en dicha reunión, especialistas españoles y extranjeros, no solo europeos, sino también americanos.

Abre el volumen César Hernández Alonso con el trabajo «Introducción a la lengua de las jácaras», recordando que «la germanía ha sido la jerga más difundida y duradera de nuestra historia de la lengua, tan importante que pasó al acervo lingüístico del ámbito sociocultural más bajo durante varios siglos» (pág. 13). Hernández Alonso identifica su fase más álgida entre la segunda mitad del siglo XVI y el XVII, cuando fue ennoblecida gracias a la utilización en ámbito literario por parte de autores como Cervantes, Mateo Alemán y Quevedo. Se detiene, después, en la etimología de los términos *germanía*, *jaque* y *jácara*, aceptando, sin objeciones, la derivación del latín *germanus* («hermano de padre y madre») del primer vocablo. Sin embargo, por lo que se refiere a la palabra *jaque*, que se ha considerado procedente del término árabe popular del ajedrez, *sak* «rey, jaque», Hernández Alonso se

inclina por la etimología, igualmente árabe, *s-k-r* y *sakkar*, «emborracharse» y «borracho», términos a los que, además, se acercaría el probable étimo de *jácara*, o sea el árabe *zakar* «narración de un hecho memorable». Después de las imprescindibles precisiones etimológicas, el autor pasa a ilustrar los rasgos generales del habla germanesca, «un instrumento eficacísimo de comunicación interna de [un] grupo social, complejo y heterogéneo» (pág. 14). También se destaca el hecho de que esta jerga, cuyas peculiares invenciones lingüísticas el autor considera el resultado extemporáneo del ingenio de algún germano, se distinguía por las tres funciones comunicativas y los objetivos: «ante todo, su intención críptica, [...] para comunicación privativa del grupo. En segundo lugar, era instrumento de *identidad y reconocimiento de los miembros del grupo.* Y, por, último, era un recurso fundamental de autoafirmación del grupo ante la sociedad y de crítica frente al poder establecido» (pág. 15). A continuación, Hernández Alonso ofrece un minucioso análisis de la lengua de la germanía en las jácaras, con una especial atención a las quevedianas, a partir de fenómenos léxico-semánticos (sinonimia) y retóricos utilizados con frecuencia (metáforas, metonimias y sinécdoques), mecanismos de sufijación y composición, la presencia de latinismos.

Laura Puerto Moro en su contribución «Jácaras y pliegos sueltos de los siglos XVI y XVII» hace hincapié en el papel fundamental que esta tipología editorial desempeñó en la

transmisión de la jácara áurea, proponiéndose suplir la carencia de «atención total y sistemática» (pág. 30) de este espacio crítico. La estudiosa toma como punto de partida el *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos* de Rodríguez Moñino (actualizado por Askins e Infantes) y el conjunto de catálogos de pliegos castellanos del siglo XVII de la Biblioteca Nacional de España, la British Library, la Biblioteca de Cataluña, las Bibliotecas de Portugal, la Biblioteca de Antonio Rodríguez Moñino y la de Copenhague, a las que se añaden los ejemplares recogidos en las *Poesías germanescas* editadas por Hill. La estudiosa maneja, en total, cuarenta y siete pliegos que contienen cincuenta y dos obras, sean de asunto claramente germanesco, sean rotuladas como «jácaras», aunque no siempre tengan vinculación con el mundo hampesco. A partir de la definición de «jácara» dada por Alonso Hernández, Puerto Moro se detiene en el rasgo del acompañamiento musical para destacar la heterogeneidad de contenidos del *corpus* acotado. La estudiosa señala que «la vida impresa [...] de estas piezas rufianescas» empezaría con seis pliegos fechables a mediados del siglo XVI. El más antiguo sería el pliego en dos hojas que contiene los ciento cuarenta versos del «Razonamiento por coplas en que se contrahace la germanía y fiero de los rufianes y las mujeres del partido y de un rufián llamado Cortaviento, y ella Catalina Torres Altas», recogido en Rodríguez Moñino Se trata de un texto que presenta algunos rasgos constitutivos del género:

extremo cripticismo y abundancia de términos jergales. Basándose en el «Razonamiento», la estudiosa traza un itinerario cronológico de las jácaras en pliegos poéticos, deteniéndose en dos textos señeros y representativos del género en la primera mitad del siglo XVII: el romance «Perotudo» y la «Carta de Escarramán» de Francisco de Quevedo. Concluye el estudio un repaso de textos que se remontan a la segunda mitad del siglo XVII. Aun dándose cuenta de que se opera «sobre la punta del iceberg (impreso) de un inmenso océano» (pág. 47), la estudiosa aprecia «el diferente tipo de humor con que se enfoca el mundo de la germanía en los siglos XVI y XVII» así como «la multiplicidad de contenidos que llega a albergar el término "jácara" en los pliegos del Seiscientos» (pág. 47).

Antonio Carreira propone el artículo «Las jácaras de Quevedo: un género conflictivo», señalando, *in primis*, la necesidad de fijar el *corpus* de jácaras del autor, de acuerdo con sus aspectos formales. Según Carreira se trataría de un conjunto de obras entre quince y veinte, de autoría fiable, lo que permite «estudiarlas individualmente e inferir los rasgos del subgénero» (pág. 59). El estudioso empieza con la jácara de Escarramán, «la primera, la más famosa y tal vez la menos compleja de la serie», demorándose en los versos más ambiguos y que han dado lugar a múltiples interpretaciones. A partir del mismo enfoque Carreira examina la «Respuesta a Escarramán», la jácara de Lampuga y «Estábase el padre

Ezquerra». Este último texto «es un excelente poema burlesco y, sin embargo, para ser jácara le falta un detalle de cierta importancia: carece de jaque» (pág. 60). El estudioso, además, plantea la cuestión de si las jácaras de Quevedo se cantaran o no, inclinándose a creer, a falta de indicios solventes, que no tuvieron acompañamiento musical, y añade: «era costumbre antigua cantar poemas narrativos o líricos, no juegos de puro ingenio verbal» (pág. 61). Repasando la bibliografía más reciente el autor se enfrenta con «la necesidad de situar las jácaras en la obra quevediana, de averiguar qué quiso hacer el autor al componerlas» (pág. 62). Observa que el Quevedo jacarista no tenía propósitos de denuncia; más bien, sentía cierta atracción hacia el inframundo. Lo cierto, concluye Carreira, es que, por lo que atañe al aspecto formal, «destacan dos elementos bien conocidos: el carácter narrativo, no dramático, del romance y el arte verbal desenfadado y desaforado que Asensio ha resumido con su lacónica precisión: atletismo retórico» (pág. 70).

El ensayo de Ted L. Bergman versa sobre «La criminalidad como diversión pública y las jácaras entremesadas»; en particular, se centra en las cinco jácaras incluidas en la colección del entremesista Luis Quiñones de Benavente, *Jocoseria*. *Burlas*, *veras o reprensión moral y festiva de los desórdenes públicos*, publicada en 1645. Con «jácara entremesada» se indica una jácara que «pasa de una forma puramente cantada a una plenamente teatralizada en los co-

rrales de comedia» (pág. 77) y que, a diferencia del entremés, no se basa en una burla o un engaño, ni presenta «la procesión de figurones que forma la estructura básica del entremés y la mojiganga». Bergman elige los textos benaventianos por considerarlos modélicos, ya que ponen de manifiesto el hecho de que la criminalidad en la primera mitad del siglo XVII se había convertido en «un medio de diversión pública, diversión por la cual el público de los corrales clamaba constantemente» (pág. 78). Precisamente por eso el estudioso descarta la posibilidad de que las jácaras entremesadas puedan considerarse puramente festivas o carnavalescas: por el contrario se caracterizan por su esencia violenta, al tratar acontecimientos criminales realmente ocurridos. La violencia que se pone en escena en estas jácaras entremesadas, sin embargo, «es aprobada como diversión, sin reprensión ninguna, diga lo que diga el subtítulo de la colección». Bergman, además, identifica en los cinco textos examinados distintos niveles de teatralización, que alcanza su culmen con el tercer texto que lleva el título *Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero.*

A Maria Augusta da Costa Vieira se debe el trabajo «Tratamientos de tipos y situaciones del hampa en la producción cervantina». La estudiosa, tras mencionar episodios de textos cervantinos que presentan alguna vinculación con el mundo del hampa (el encuentro con los galeotes en el *Quijote* I, 22, *Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*, *El rufián*

dichoso, ya estudiados por Di Pinto), se detiene en dos personajes: Loaysa de *El celoso extremeño* y doña Estefanía de *El casamiento engañoso*, ya que ambos se sitúan en los márgenes de la vida social, llegando a tener cierta relación con el mundo del hampa. Costa Vieira se propone analizar la técnica que Cervantes emplea para construir personajes que, a pesar de actuar en la frontera de la marginalidad, al adoptar una falsa identidad, están obligados a comportarse con modales urbanos: es así cómo Cervantes, al esbozar estos caracteres, conjuga cuestiones de filosofía moral a soluciones poéticas y retóricas de composición. Concluye la estudiosa: «la escritura cervantina parece tener el poder de barajar estamentos sociales y eventuales correspondencias con formas literarias [...] al proyectar su reconocimiento como caballero confundido con una eventual paternidad pícara. Una escritura organizada por un narrador/autor que, como un jugador de naipes, baraja las cartas y las distribuye nuevamente en otros lugares aunque siga las reglas del juego» (pág. 107).

Luc Torres propone una investigación acerca de «Huellas de la jácara y del mundo hampesco (campo léxico de la jácara, antropónimos y términos cazurros) en el vocabulario de germanía de *La pícara Justina* de Francisco López de Úbeda (1605)». Torres detecta en la novela una utilización abundante y original del léxico de la germanía, aunque muy estilizado, bien a través de antropónimos, bien a través de nombres comunes que remiten al mundo del hampa de fina-

les del siglo XVI y principios del XVII. El autor registra también las derivaciones léxicas de la palabra «jácara» y los nombres «jacarandinos», invención de López de Úbeda para perfilar los rasgos peculiares de algunos personajes masculinos y femeninos, que tendrían que reproducir en la novela la clásica pareja rufián / prostituta de las jácaras. El recuento y el examen de todas estas voces permiten al autor afirmar que «el coito está fuertemente metaforizado en el vocabulario jacarandino, [...] pero un poco menos que [...] el rufián y la prostituta» (pág. 121). Torres remata el artículo afirmando que sería deseable un estudio comparado de otras obras picarescas para averiguar «la riqueza y la variedad de influencias mutuas que se pudieron ejercer entre picaresca y jácara» (pág. 122).

Uno de los coordinadores de volumen, Alain Bègue, nos introduce en el estudio de «La jácara en los villancicos áureos». Partiendo de la consideración del polimorfismo del villancico de los siglos XVI y XVII y compartiendo la opinión de Álvaro Torrente, insiste en la necesidad de proponer una distinción entre el *género villancico*, o sea composiciones escritas cantadas en un contexto religioso, y la *forma villancico*, composiciones cuya estructura se basa en la división binaria entre estribillo y coplas. Según señala Bègue, los dramaturgos más representativos de las postrimerías del siglo XVI empezaron a insertar villancicos en sus obras, todas de carácter religioso, con la función de entremés o de composi-

ción festiva de clausura. Algunas transformaciones formales probablemente causaron «la inserción, en el siglo XVII, de otras formas o géneros métricos festivos vinculados al canto y / o baile, como la jácara o la tonadilla, acercando, de este modo el villancico a los géneros teatrales breves que presentaban una función parecida, como la mojiganga o el entremés» (págs. 127-128). A mediados del siglo XVII se registran los primeros ejemplos de jácara insertada en la estructura del villancico sea como parte constitutiva del mismo, sea como elemento autónomo. El estudioso acota un *corpus* de ciento y setenta villancicos, concluyendo que «la jácara se había vuelto un género de imprescindible presencia en las series de villancicos» (pág. 129) e insiste en la progresiva adquisición de características formales teatrales y en la presencia de rasgos musicales. Bègue incluye varios anexos en los que ofrece ejemplos de villancicos con jácaras según distintas tipologías.

Siguen dos artículos en los que se observa la jácara desde el punto de vista musical: el primero, «¿Cómo se cantaba el tono de jácara?», se debe al pluricitado Álvaro Torrente que se propone «recuperar la sonoridad de la jácaras cantadas en España a principios del siglo XVII» (pág. 157), empezando por un repaso de las contribuciones musicales más significativas en las que Torrente se apoya para ilustrar las características del género. La parte central del estudio está dedicada al análisis de los ejemplos conservados de jácaras vocales profanas, enfocándose en la relación entre la

métrica poético-musical y el esquema armónico. Se trata de muy pocos textos que, sin embargo, desempeñan un papel fundamental para la comprensión de la complejidad del género, en su doble vertiente literaria y musical. Remata el artículo la propuesta de reconstrucción de la partitura de la *Carta de Escarramán a la Méndez*, a partir de los principios que Torrente ha deducido de su análisis.

El artículo sucesivo de Gerardo Arriaga, «La jácara instrumental en la música española», dialoga idealmente con la contribución de Torrente. Arriaga estudia el esquema melódico, armónico y rítmico de la jácara; este «tañido» podía interpretarse solo, pero también podía servir de acompañamiento a la danza. El estudioso, además, apoyándose en un amplia serie de partituras, ilustra los rasgos esenciales de la jácara distinguiéndolos de los de la zarabanda y la chacona. A diferencia de estas, la jácara no se asociaba a un texto o un estribillo único. Además, mientras las letras de zarabanda y chacona son de origen completamente popular, los textos poéticos de las jácaras tendrían «un ilustre iniciador, Francisco de Quevedo, en la década de 1610» (pág. 180). Sea como fuere, la jácara musical pronto abandonaría el texto «para transformarse en un tañido autónomo, tal y como ocurrió con la zarabanda y la chacona» (pág. 180). Arriaga, además, identifica cuatro distintos tipos de jácara instrumental: la jácara en modo menor, casi siempre en *re*, que cuenta con muchos ejemplares conservados, a la que se podría llamar tam-

bién jácara normal o primitiva; la jácara en modo frigio, «muy escasa en las fuentes instrumentales» (pág. 186); la jácara de la costa, escritas según el patrón de la primitiva, pero casi siempre en *sol*; por último las jácaras francesa, igualmente basada en la jácara primitiva y sólitamente escritas en *la* menor.

A Elena Di Pinto se debe la contribución «El mundo del hampa en el siglo XVII y su reflejo en la jácara: ¿realidad o ficción literaria?», que representa otro eslabón de sus investigaciones pioneras sobre «un género híbrido entre las jácaras propiamente dichas y las relaciones de sucesos» (pág. 195), es decir, la jácara de sucesos que ella misma dio a conocer en un artículo del año 2010. Di Pinto incide en datos rastreados en los principales cronistas de la época, aportando testimonios de acontecimientos y referencias al mundo del hampa pasados de las crónicas a las jácara de sucesos, aun destacando que «se trataba de realidad "vuelta a la ficción"» (pág. 197), sobre todo porque los hechos que servían como bases para las jácaras serían cronológicamente muy lejanos y «se había "tejido" sobre ellos [...] leyendas y hazañas para divertir al oyente / espectador» (pág. 197). Tras analizar algunas muestras de jácaras de sucesos, la autora, basándose en su argumento, propone una clasificación en tres distintas tipologías: 1) jácaras de sucesos delictivos protagonizadas por un verdugo, 2)) jácaras de sucesos «curiosos y lastimosos» (pág. 210) protagonizadas por las víctimas y 3) jácaras de

hechos falsos; estos últimos son textos que, aun no presentando ningún rasgo típico del género, utilizan la denominación *jácara* para llamar la atención de público y editores. Di Pinto completa el estudio con la edición de una jácara inédita de sucesos, incluida en un manuscrito misceláneo conservado en la Biblioteca Nacional de España.

Rematan el volumen dos anexos: el primero, «Violência e criação: considerações sobre o Marco e o cangaço na literatura de folhetos brasileira entre finais do século XIX e as primeiras década do século XX» de Paulo Teixera Iumatii, presenta unas reflexiones sobre el *cangaço*, una tipología de texto de tema bandidesco típico de la literatura de cordel del Noroeste del Brasil que se desarrolló entre las postrimerías del siglo XIX y las primeras décadas de la centuria sucesiva, reconducible al *Marco*, «um gênero dos mais singulares dentro do universo da literatura de folhetos nordestina» (pág. 222). El *cangaço*, según se desprende del trabajo de Iumatti, se caracteriza por algunos elementos que lo ponen en relación con la literatura de los márgenes de tradición española, a saber: la combinación de relato histórico y ficcional, su función informativa, la violencia del argumento y del lenguaje.

El segundo anexo, «Les “romances en argot des voleurs» a la fin de l’âge Baroque espagnol (1664-1700): de la poésie à la scène. Avec l’édition de la *jacara L’Édenté / El Mellado* de Calderón», se debe a una de los coordinadores del volumen, María Luisa Lobato, y se presenta como una

aproximación al género para el lector de habla francesa. Lobato presenta los rasgos más peculiares del género e incide en la realidad social como punto de partida de la jácara, pero, sobre todo facilita «el acceso a un género muy desconocido en el país vecino» (pág. 11). El estudio se completa con la primera traducción al francés de una jácara teatral, *El Mellado*, compuesta por Calderón de la Barca a mediados del siglo XVII, considerada uno de los ejemplos más populares y logrados del género.

En conclusión, nos las habemos con dos trabajos que destacan por su rigor metodológico y documental, y aun teniendo en cuenta la dimensión de la jácara como fenómeno antropológico, no caen en la tentación de una lectura sociológica. Tanto la monografía de Lobato como el volumen que la misma coordina junto con Bègue, confrontándose y complementándose, enriquecen de manera significativa los conocimientos sobre la jácara áurea, incluso de los lectores más especializados. Y, aunque tanto Lobato como los autores involucrados en *Literatura y música del hampa* dejen bien claro que mucho queda por investigar, ambos volúmenes, al proporcionar un amplio abanico de informaciones y de datos, representan un hito fundamental en los estudios críticos sobre la jácara áurea.

CIRNIGLIARO, Noelia S., *Domus. Ficción y mundo doméstico en el Barroco español*, Woodbrige, Tamesis, 2015. ISBN: 978-1-85566-293-3. 197 págs.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
antonio.sanchez@unine.ch

Nuestra visión de la literatura áurea y la modernidad en general está influida por ideas sobre la subjetividad, los espacios públicos y privados que tal vez convendría, si no rechazar, al menos plantearse críticamente. Entre ellas está la idea de que la modernidad inaugura un tipo de sujeto autorreflexivo o la de que este periodo se caracteriza por una separación entre un espacio protegido y privado (el doméstico) y uno público. Aunque las dos ideas están relacionadas, y aunque críticos como William Egginton (2003) las han tratado como tales, será sobre todo la reflexión sobre la segunda de ellas la que vertebra el libro de Noelia S. Cirnigliaro que estamos reseñando: *Domus. Ficción y mundo doméstico en el Barroco español*.

Domus es una monografía sobre los espacios domésticos en un conjunto de comedias, entremeses y novelas cortas del Siglo de Oro español entre las que ocupan un lugar privilegiado una serie de comedias urbanas de Tirso de Molina. Aunque el corpus es variopinto, y aunque Cirnigliaro no hace explícito su método para seleccionarlo, el resultado es estimulante e incita a reflexionar sobre conceptos esenciales para la comprensión de la literatura áurea. Concretamente, Cirnigliaro parte de otra idea de Egginton: la casa barroca, que más que un espacio real es un concepto que resume la idea teatralizada del mundo que se tenía en la época. Esto es, Cirnigliaro sostiene que la visión teatral de la vida, la idea de que somos personajes actuando y sujetos a la visión de espectadores, aparece incluso en momentos en los que estamos solos, en la esfera privada, lo que hace de la casa una especie de teatro que «se comporta como un escenario» (Cirnigliaro, 2015: 6). Esta idea sirve para cuestionar el hecho de que la modernidad sea tal por diferenciar entre espacios privados y públicos, pues en este aspecto de la teatralidad los lugares domésticos se comportan como si fueran públicos. Tenemos aquí ciertas huellas de pensamiento deconstruccionista en la argumentación de Cirnigliaro —que incluso usa el término «deconstruir» (2015: 7)—, en la que también se podía rastrear una inspiración foucaultiana, pues su idea de que la conciencia barroca está permeada por la impresión de estar

actuando o de ser observado tiene mucho en común con la idea de la disciplina según como la concibe Foucault.

Para expresar estas nociones Cirnigliaro divide *Domus* en capítulos que siguen una metáfora doméstica: las secciones se llaman «galerías», los capítulos «casas» y la coda, «mudanzas». La nomenclatura le otorga cierto colorido al libro, pero distrae de la argumentación central y podrá tal vez restarle seriedad en ojos de algunos lectores. En cualquier caso, tras una introducción en la que explica sus planteamientos y proporciona un pequeño pero certero estado de la cuestión sobre los «estudios domésticos», Cirnigliaro comienza con una «galería» dedicada a la «Nueva arquitectura urbana en el Madrid barroco» cuyo primer capítulo es «Casas a la malicia y casas de aposento», donde la realidad de la casa a la malicia sirve para examinar varias comedias urbanas de Tirso centrándose en cómo relacionan el metateatro y la idea central de Cirnigliaro, la teatralidad del espacio doméstico. Por su parte, el segundo capítulo, «Casas famosas y casas de pisos en el teatro breve madrileño» se fija en un tema tan interesante y tan estudiado en los últimos años como la cortesanización de la sociedad áurea, que Cirnigliaro examina fijándose en diversas obras teatrales breves (bailes y mojigangas) que examinan en clave burlesca y satírica la idea de la casa, ya sea de pisos (las *insulae* de la época), ya célebres.

Cirnigliaro parece proponer un movimiento hacia el interior con la «galería II», «Abrir y cerrar la casa barroca», que se interesa menos por las fachadas o aspectos públicos de las viviendas que por los espacios interiores que ellas ofrecen. De nuevo comenzamos con un capítulo (el tercero) dedicado a la comedia urbana de Tirso, «Casas de alquiler y casas principales en la comedia de Tirso de Molina», en el que Cirnigliaro se fija en el fenómeno del trampantojo y su relación con las damas, las que Calderón llamaría «damas tramoyeras» y que tanto juego darían en los enredos teatrales desde las comedias urbanas de Lope hasta las de capa y espada de Calderón. Como se puede observar, Cirnigliaro añade aquí a la metáfora doméstica la pictórica, que vuelve a cultivar en el capítulo cuarto, «Casas lóbregas en la novela de María de Zayas». Esta vez, Cirnigliaro explora la relación entre la curiosidad, lo siniestro y los espacios domésticos, para lo que analiza con tino diversas novelas de Zayas que caracteriza como ejemplos de tenebrismo o *chiaroscuro*.

La tercera y última «galería», «Economía de la casa barroca» abandona la metáfora pictórica pero mantiene la combinación de teatro y novela corta que caracteriza la «galería segunda». Esta vez, Cirnigliaro reúne aquí un capítulo sobre una comedia de capa y espada de Cubillo de Aragón (*Las muñecas de Marcela*) y uno sobre una colección de novelas de Salas Barbadillo, *Casa del placer honesto.* El capítulo quinto, «Casas de muñecas en la comedia de Cubillo de

Aragón», explora la dicha comedia centrándose en interesantes aspectos de clase, siempre tan fructíferos para comprender el género de la comedia de capa y espada. Concretamente, Cirnigliaro se fija en el carácter exclusivo y aristocrático de las casas de muñecas y en la relación entre la obra de Cubillo y los manuales de economía doméstica. En cuanto al capítulo sexto, «Casas de(l) placer en la novela de Salas Barbadillo», examina un espacio tan interesante y ambiguo como el camarín, versión barroca y española del gabinete de curiosidades. Se trata de un espacio intermedio entre lo privado y lo público, el conocimiento y el discreteo, que sirve para ejemplificar cómo funcionaba la sociabilidad áurea y que debería llamar la atención de los estudiosos, que tal vez podrían relacionarlo con la temática que Cirnigliaro evocó en su estudio de las casas de muñecas, esto es, con los hábitos coleccionistas y su relación con la estratificación de la sociedad áurea.

En suma, el de Cirnigliaro es un libro sugestivo que supera los pequeños lunares que se le podrían achacar: una tendencia a la metáfora que resulta llamativa en el género de la monografía académica, las inevitables erratas (el epígrafe lopesco del libro tiene la primera) y algunas carencias bibliográficas (destaca la rapidez y falta de precisión con que Cirnigliaro despacha el tema de los géneros dramáticos, tan trabajado en los últimos veinte años). Pese a estos detalles mínimos, *Domus* presenta virtudes que lo redimen con creces: es un libro imaginativo, de agradable lectura y amplitud

de miras, que trata un tema que sin duda merece la atención de los estudiosos.

OBRAS CITADAS

EGGINTON, William, *How the World Became a Stage. Presence, Theatricaliy, and the Question of Modernity*, New York, State University of New York, 2003.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid, Iberoamericana, 2015. ISBN: 978-84-8489-897-9. 353 págs.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
antonio.sanchez@unine.ch

Desde hace un par de décadas, los estudios literarios del Siglo de Oro español se han visto afectados por una peculiar tendencia de la cultura de nuestro tiempo: el furor del

espectáculo. Es fácil relacionar esta moda con el énfasis en la oralidad y en el evento que viene caracterizando nuestra sociedad desde el postmodernismo, o incluso desde la difusión de los estudios acerca de la cultura popular de Mikhail Bakhtin o, incluso, Albert Lord y Milman Parry. Este énfasis corrige justamente los excesos decimonónicos creando unas dicotomías archiconocidas en las que se oponen la palabra hablada y la escrita, la plaza del pueblo y el estudio del intelectual, la libertad dionisiaca y la rigidez elitista. En sus formulaciones menos sutiles, esta oposición celebra la *mouvance* propia de la cultura «viva», la cultura que entiende el arte como evento, y carga las tintas contra una cultura de la letra muerta, la plúmbea, polvorienta y menendezpelayista cultura que diseca el evento para convertirlo en monumento. Los logros de este modo de estudiar los textos literarios han sido notables, pues ha logrado redescubrir una manera de entender los textos antiguos muy alejada del modo en que hoy nos acercamos a ellos, influidos como estamos por categorías como la «estética» o la «literatura» que nacieron en los siglos XVIII y XIX. Es el caso, por ejemplo, de los trabajos de la latinista Florence Dupont (1994), que explica que los poemas anacreónticos nacieron en un ambiente convivial y religioso que hace imposible leerlos o estudiarlos como literatura, lo que Dupont revela tan poco fructífero como leer o estudiar de modo literario una copla flamenca aislada del contexto de fiesta comunitaria y participativa en que tiene sentido. Dupont

(2007) lleva esta lógica hasta el extremo de acusar a los partidarios de la letra muerta frente a la palabra viva, del texto como monumento frente al texto como evento. En suma, de haber vampirizado la tradición dramática occidental, que desde Aristóteles, el caudillo de esos vampiros, está totalmente sesgada hacia el lado incorrecto.

Calderón: texto, reescritura, significado y representación, el libro que nos toca reseñar, es la respuesta de Santiago Fernández Mosquera a esta y otras cuestiones en su vertiente áurea. Se trata de un análisis inteligente y medido que cobra especial interés por el punto de partida del autor: por una parte, Fernández Mosquera es un egregio quevedista; por otra, el director del GIC (Grupo de Investigación Calderón de la Barca) y miembro, por tanto, del Consolider TC12, que propone entre otras iniciativas la creación de un espacio común entre filólogos y profesionales del teatro. Es decir, Fernández Mosquera se ha formado en el campo de la poesía áurea, en el que ha publicado monografías envidiables como la dedicada a la poesía amorosa de Quevedo (1999), a la reescritura en ese mismo autor (2005) o esa tormenta perfecta que es su trabajo sobre el motivo virgiliano de la tormenta en las crónicas de Indias, Lope, Calderón y Quevedo (2006). Estos análisis clásicos sobre disposición, estilo poético, reescritura e influencia han derivado hacia Calderón en el último libro mencionado, pero sobre todo en su trabajo en el men-

cionado GIC con la edición de los textos calderonianos. Esta experiencia con los textos es lo que impulsa la monografía que estamos reseñando.

El libro constituye una defensa del valor del texto teatral que se articula con lógica perfecta en diversos pasos: demostrar la preocupación de Calderón por su texto, la importancia del mismo y su entidad como libro impreso, y no solo como evento; probar el peso que para Calderón tenía el texto poético examinando cómo construía escenas y decorados más con la palabra, mediante la composición o modelación verbal, que con la tramoya, lo que demuestra la importancia relativa de texto y espectáculo en el teatro calderoniano; asentar este papel del texto con el estudio de la reescritura, que además evidencia que para Calderón el texto impreso era fundamental, pues llegaba a reescribir para adaptar sus obras a ese formato; mostrar que el respeto por este texto sugiere que ciertas interpretaciones alegóricas de la obra calderoniana son excesivas, o al menos contradictorias con el sentido literal, del cual propone partir siempre Fernández Mosquera; y, por último, estudiar como, pese a todo lo anterior, Calderón era un hombre que escribía para el teatro y que cuidaba mucho sus relaciones con los otros implicados en el espectáculo, hecho que demuestra que su pasión por el texto no significaba, en absoluto, un desprecio del espectáculo, y

por tanto que no podemos sostener una contraposición entre monumento y evento como la que explicamos arriba.

De estos puntos, que corresponden a los cinco capítulos del libro, dos son polémicos, los números I («La vindicación del texto dramático de Calderón de la Barca: una consecuencia de la ecdótica») y IV («Texto y sentido literal»). Sin embargo, aunque en estas páginas Fernández Mosquera se posiciona claramente contra lecturas y actitudes muy concretas, el tono y las propuestas resultan no solamente serenos y respetuosos, sino incluso cautos, pues la lógica del libro podía llevar esas afirmaciones mucho más adelante. Valga como ejemplo el capítulo I, en el que Fernández Mosquera analiza agudamente el fenómeno de la teatrofilia que ha conquistado a muchos filólogos actuales, factor francamente sorprendente en quienes deberían ser baluartes de la cultura escrita frente a la espectacular —si es que tienen que oponerse—. Fernández Mosquera ve esta moda con preocupación porque supone precisamente una ruptura del equilibrio entre texto y espectáculo a favor de este último. Su análisis del fenómeno resulta certero y subraya los elementos esenciales del mismo: el predominio del factor visual en la cultura contemporánea —y añadiríamos el del descenso de la capacidad de concentración consecuencia de la lectura hipertextual—, el protagonismo que el director ha alcanzado en el siglo XX como *metteur en scène*, su (absurda) elevación al

nivel de cocreador y la consecuente caída del texto dramático a «una disculpa para el espectáculo» (2015: 39). Fernández Mosquera ejemplifica esta situación con el paradigmático caso de *El príncipe constante*, texto plagado de problemas e intervenciones de otras plumas que alcanzó gran éxito en traducción en el siglo XVIII y que se convirtió en un hito en la escenografía del siglo XX gracias a la libérrima puesta en escena de Grotowski, que usó la obra para labrar su fama y comunicar el mensaje que le interesaba (no el que quería comunicar Calderón). Como afirma Fernández Mosquera, el texto queda aquí «en muy segundo plano» (2015: 39), y en todo caso claramente por detrás de las decisiones del director. Cuando esta tendencia a privilegiar la representación particular (que se convierte en un nuevo texto efímero) llegó al mundo académico, produjo una tendencia de reacción que está en alza en los estudios shakespeareanos, en los que se está enfatizando precisamente el valor del libro de comedias como texto literario. De modo paralelo al inglés, Fernández Mosquera defiende una lectura parecida y más equilibrada de los textos calderonianos que reconozca que Calderón escribía, como el bardo, «for the stage and for the page» (2015: 33), para las tablas y para la imprenta, y que lleve a los filólogos a rechazar dos interpretaciones del texto dramático que el autor considera desenfocadas: las que «ven en la obra un mero *guión* o una *partitura*, productos no finalizados en tanto no son ejecutados por un intérprete» (2015: 33). Es en este

punto cuando Fernández Mosquera podría haber llevado más lejos sus conclusiones, pues el desmedido protagonismo del director teatral que conocemos ha llegado a extremos que permiten prácticas inconcebibles incluso si consideramos el texto un mero guión o partitura. Ninguna partitura de Bach, por poner un ejemplo cualquiera, admite que se mezclen en ella frases de Vivaldi o Haendel; ningún guión de película ambientada en época romana o de la Revolución francesa acepta decorados y vestimenta de los años treinta, sea de fascistas italianos, nazis o milicianos. Y sin embargo vemos en escena, y no en teatros alternativos, sino en las tablas de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, producciones que no solo cortan libremente los textos, como deplora Fernández Mosquera, sino que mezclan versos de unos autores con otros, y que se convierten en un predecible y triste desfile de uniformes militares y de peinados con raya, para la confusión y hastío del auditorio y mayor gloria del director.

En cuanto al otro capítulo polémico, el dedicado a las interpretaciones alegóricas de la obra calderoniana frente al sentido literal de las mismas, es un episodio más en la muy respetuosa y amigable contienda que opone a autores como Fernández Mosquera frente a los críticos que enumera en la página 207, que tienden a proponer un Calderón que critica sibilinamente al rey y a sus gobernantes en piezas de encargo escenificadas frente a ellos en palacio. Esta polémica ha

servido para afinar las dos posiciones: autores como Frederick A. de Armas (2014) han matizado considerablemente sus posturas y Fernández Mosquera ha desplegado argumentos como los que esgrime en este capítulo, y que van desde la situación del artista cortesano del siglo XVII (2015: 206) a la interpretación basada en las expectativas genéricas. Se trata, en suma, de un capítulo muy convincente que explica perfectamente la argumentación de los rivales a partir de un deseo encomiable de reivindicar la figura de Calderón como «nuestro contemporáneo», pero que caen en una estrategia retórica que propugna un mensaje oculto que, como revela Fernández Mosquera, está en contra de la lectura literal de los textos.

Si este capítulo IV es uno de los más extensos de la obra, comparte esa posición con el III, en el que Fernández Mosquera vuelve a mostrar su amor por el trabajo textual con un impresionante estudio sobre la reescritura calderoniana. Son páginas que comienzan con un panorama sobre el término y, sobre todo, sobre su práctica en diversos autores áureos como Lope, Cervantes y, sobre todo, Quevedo, pero que al llegar a Calderón demuestran con un impresionante despliegue de textos (*El laberinto del mundo*, *El mayor encanto amor*, diversas loas, comedias en colaboración…) y de análisis muy precisos cómo el dramaturgo madrileño fue el mayor aficionado a la reescritura de su época, y cómo esta

práctica nos dice mucho sobre su *usus scribendi*, sobre sus concepciones genéricas y sobre su aprecio por el texto.

De los capítulos restantes, el II se centra en peculiaridades estilísticas que demuestran que Calderón cuidaba el lenguaje de sus comedias como se hacía con otros géneros como la lírica o la epopeya. Ya nos hemos referido a cómo Fernández Mosquera usa la tendencia calderoniana a la «modelación verbal», es decir, a pintar con palabras (más que con acciones o decorados), para lo que acude a recursos como la ticoscopia, que el autor de la monografía examina con detenimiento. Además, este capítulo destaca por su análisis de los mecanismos rítmicos del lenguaje calderoniano, y en particular del papel de los sonetos del Rey y la Hermosura en *El gran teatro del mundo*. Son estas páginas muy valiosas porque examinan la polimetría de la dramaturgia áurea desde un punto de vista poco explotado, pues aunque los trabajos sobre segmentación métrica abundan últimamente, son pocos los que estudian en detalle las consecuencias rítmicas de la polimetría. Tan solo discrepamos aquí de la idea de que la polimetría exige una recepción oral, una audición de la comedia: no es necesario recurrir al ritmo visual del cambio métrico (2015: 48) para justificar esta polimetría, pues el cerebro percibe perfectamente el ritmo del lenguaje sin necesidad de oírlo físicamente.

Por último, el capítulo V examina el caso de una comedia tan complicada como *Manos blancas no ofenden* para mostrar que Fernández Mosquera no advoca en este volumen una absurda minusvaloración del componente teatral y espectacular de los textos calderonianos, y sí solamente un equilibrio que reconozca también la importancia del texto en sí. Para ello, Fernández Mosquera se centra en cómo la comedia nos muestra la relación de Calderón con los hombres de teatro encargados de representarla, lo que podemos comprobar con el estudio de los documentos y del texto mismo.

En suma, estamos ante un volumen valiosísimo que consolida varias de las líneas de investigación que Fernández Mosquera ha desarrollado en los últimos años, como son el estudio de la reescritura, de los subgéneros teatrales y del papel del texto en su contexto político original. Lo hace añadiendo reflexiones muy medidas y mostrando un conocimiento de los textos difícilmente superable, y además expresando sus argumentos con un estilo diáfano, sutil y convincente. El lector puede estar seguro de que estamos ante un libro digno de su autor, ante un volumen en la excelente línea marcada por *La poesía amorosa de Quevedo*, *Quevedo: reescritura e intertextualidad* y *La tormenta en el Siglo de Oro*.

OBRAS CITADAS

DE ARMAS, Frederick A., «La geografía y mito de Europa en el teatro de Calderón (*El origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* y *Los tres mayores prodigios*)», en *La violencia en el teatro de Calderón. XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Utrecht y Amsterdam, 16-22 de julio de 2011*, ed. de Manfred Tietz *et alii*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, págs. 129-150.

DUPONT, Florence, *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin,* Paris, La découverte, 1994.

—, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde canta sola a Lisi*, Madrid, Gredos, 1999.

—, *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

—, *La tormenta en el Siglo de Oro: variaciones funcionales de un tópico*, Madrid, Iberoamericana, 2006.

—, *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid, Iberoamericana, 2015.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, ed., *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, Valladolid, Fastiginia, 2015. ISBN: 978-84-8448-853-8. 198 págs.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
antonio.sanchez@unine.ch

Durante los últimos veinticinco años, la formación de grupos de investigación, la presencia de una financiación más o menos regular y la indudable mejora de la filología española han permitido notables avances en el estudio de nuestros dramaturgos áureos. Si dramaturgos de primera fila como Lope de Vega, Calderón de la Barca o Tirso de Molina han disfrutado de la atención de grupos como Prolope, el GIC o el Instituto de Estudios Tirsianos, no podía ser menos el toledano Francisco de Rojas Zorrilla, al que el Instituto Almagro de Teatro Clásico ha dedicado diversos proyectos de investigación. Entre ellos destacan los que han ido permitiendo la publicación de las obras completas del dramaturgo, en los años de 2007, 2009, 2011, 2012 y 2014. Además, otros proyectos han financiado el estudio de la bibliografía sobre el autor, de sus argumentos, temas y motivos, o de las técnicas

dramáticas que empleaba. Estos proyectos han reunido un grupo excepcional de estudiosos en el que se incluyen los que firman los diversos textos del volumen que estamos reseñando: Rafael González Cañal, Abraham Madroñal Durán, Milagros Rodríguez Cáceres, Alberto Gutiérrez Gil, Gemma Gómez Rubio, Gema Cienfuegos Antelo, Roberta Alviti, Almudena García González, Teresa Julio, Elena E. Marcello y, por supuesto, el gran Felipe B. Pedraza Jiménez, director del Instituto Almagro de Teatro Clásico e investigador principal en la mayoría de los proyectos referidos.

Como se intuye ya del primer párrafo, el libro que nos toca reseñar, *El universo dramático de Rojas Zorrilla* es la última producción de este gran equipo. Con este trabajo, que brilla a la altura de los anteriores y del resto de la obra de este equipo, el editor, González Cañal, confiesa su deseo de proporcionar una visión de conjunto sobre Rojas Zorrilla que añada lo que se ha descubierto sobre él desde 1999, año en que el Instituto comenzó a trabajar sobre el toledano. Para hacerlo, González Cañal les ha encargado a diversos miembros del equipo la redacción de capítulos que tratan respectivamente sobre la «Biografía» de Rojas (a cargo de Madroñal), el «Corpus, autorías y atribuciones» (González Cañal), las «Comedias urbanas» (Rodríguez Cáceres), las «Comedias palatinas» (Gutiérrez Gil), las «Tragedias» (Gómez Rubio), los «Autos sacramentales», con su repertorio y repre-

sentación (Cienfuegos), las «Obras en colaboración» (Alviti y García González), «La construcción de los personajes» (Julio), el «Humor y complicidad» (Pedraza Jiménez), la «Recepción y trayectoria escénica» (González Cañal) y la «Fortuna europea» (Marcello). En suma, se trata de una temática mucho más directa y, si se quiere, tradicional que la que se permiten otros volúmenes colectivos. Frente a la dispersión a la que estos están condenados, *El universo dramático de Rojas Zorrilla* merece realmente el nombre de monografía por la férrea disciplina de los autores de los capítulos, por su impresionante homogeneidad de estilo y por el carácter panorámico que mantienen siempre en sus contribuciones. Gracias a este singular esfuerzo de contención y de estilo, el libro se maneja como una obra de referencia, como una fuente de información completa, actualizada y absolutamente fiable que todo estudioso del teatro clásico español debería poseer.

Para aquellos especialistas que no piensen que la disciplina y el carácter panorámico redundan siempre en una pérdida de originalidad o profundidad, *El universo dramático de Rojas Zorrilla* servirá para demostrar cómo es posible comunicar con sencillez y efectividad gran cantidad de información de la más alta calidad científica. Es decir, el hecho de que estos capítulos resuman todo lo que sabemos sobre Rojas no quiere decir que no contengan datos novedosos o de gran profundidad. Por ejemplo, la «Biografía» de Madroñal

esconde un ingente trabajo de archivo y presenta conclusiones de gran importancia sobre la ascendencia de Rojas (conversa) y sobre su supuesta relación de paternidad con la actriz Francisca de Rojas (que Madroñal descarta). De modo semejante, las otras contribuciones del volumen sintetizan sin grandes aspavientos datos de enorme peso para el estudio del Siglo de Oro: el catálogo razonado de González Cañal se basa en un enorme trabajo crítico para deslindar obras de Rojas o atribuidas y concluye con una utilísima lista; el estudio de Rodríguez Cáceres desmonta sabiamente el tópico crítico sobre la supuesta inclinación de Rojas por la tragedia gracias a su excelente definición, enumeración y clasificación de las comedias urbanas del toledano; Gutiérrez Gil lleva a cabo un trabajo semejante con las palatinas, en el que además nos aporta valiosas reflexiones sobre la popularidad del género y su frecuencia relativa en diversos dramaturgos áureos; Gómez Rubio deslinda los problemas relativos a las tragedias, con nuevas propuestas taxonómicas y un estudio de la peculiaridad de Rojas en el género: su personal modo de construir la intriga; Cienfuegos se encarga de un tema tan complejo —por lo mal estudiado— como los autos de Rojas, evaluando magistralmente los problemas que ofrece el corpus y aclarando la relación estilística de los del toledano con los de otros autores contemporáneos en ese momento de la producción sacramental; Alviti y García González comparten capítulo sobre las obras en colaboración, en las que de nuevo

solucionan complejos problemas de corpus, a la vez que explican cómo estas obras de Rojas pueden contribuir a nuestro conocimiento del fenómeno de las obras en colaboración, cada vez más estudiado; Julio se centra en la construcción de los personajes, con la que rebate asentados tópicos críticos como el del feminismo del toledano o, en general, el de la relación de las obras con la realidad; Pedraza Jiménez explora en detalle los mecanismos por los que Rojas produce el humor y la comicidad, que los críticos han ensalzado desde el comienzo, aunque no analizado; de nuevo González Cañal estudia la recepción del teatro de Rojas desde el siglo XVII, evaluando también la vida escénica de su obra, tarea que Marcello extiende al contexto europeo, en el que la fortuna crítica del toledano le sirve para reflexionar sobre la del teatro áureo español en general.

En suma, estamos ante un volumen magnífico, preparado por auténticos especialistas y cuidadosamente preparado y organizado. Es útil como obra de referencia y también como introducción a Rojas para neófitos, aunque los especialistas lo encontrarán una obra modélica. Insistamos en que no es solamente el contenido lo que hace de estas páginas un libro modélico, sino también el estilo: claro, sobrio, preciso, es el estilo que tiene siempre un estudio clásico, como en breve lo será esta amena introducción al *Universo dramático de Rojas Zorrilla*.

MARTÍNEZ, Miguel, *Front Lines. Soldiers' Writing in the Early Modern Hispanic World*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016. ISBN: 978-0-8122-4842-5. 309 págs.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
antonio.sanchez@unine.ch

Además del teatro o la poesía lírica y narrativa, el Siglo de Oro español guarda una impresionante serie de tesoros de una abundancia tal que los críticos solo hemos podido comenzar a examinarlos. Uno de ellos es la literatura escrita por soldados, que es el fascinante fenómeno que Miguel Martínez estudia en *Front Lines. Soldiers' Writing in the Early Modern Hispanic World*, monografía cuya calidad y profundidad honra el complejo tema que aborda.

Impulsado por un encomiable trabajo de archivo y por un conocimiento exhaustivo del enorme corpus que maneja, Martínez examina en *Front Lines* la relación que existe entre soldadesca áurea y escritura, revelando la existencia de una «soldierly republic of letters» cuya sociabilidad solo se puede recrear recurriendo a la tecnología que contribuyó a formarla:

la escritura. Es decir, el trabajo de Martínez estudia la relación que se dio en la España de la Edad Moderna entre la revolución militar y las revoluciones de la imprenta y educación que tuvieron lugar en el mismo periodo. En cuanto a la primera, y dejando de lado el debate histórico acerca de su cronología y extensión, los enormes cambios en la práctica de la guerra de los siglos XVI y XVII tuvieron consecuencias que Martínez explica magistralmente y que se dieron con gran intensidad en un estado tan militarizado como la España áurea. El éxito de las formaciones de piqueros —luego de piqueros y arcabuceros— de los cantones suizos y, más tarde, de los tercios del Gran Capitán, supuso el final de la práctica bélica medieval, que había estado regida por la caballería aristocrática (los hombres de armas). En su lugar, la gran dominadora de la guerra moderna fue la infantería, una infantería altamente disciplinada que adoptó de modo entusiasta las armas de fuego. Ya de por sí, este cambio suponía un mayor peso de las clases bajas en el ejército, pues el equipo del piquero o mosquetero era mucho menos costoso que el del hombre de armas a caballo. Por ello, la milicia se reveló como una de las escasas posibilidades de ascenso social que había en la época, lo que hizo que el ejército se llenara de gente ambiciosa y activa. La mayoría de los soldados de los tercios procedía de las clases bajas y se había enrolado porque ansiaba protagonizar ascensos sociales tan meteóricos como los de otros famosos soldados del rey: Sancho Dávila y

Julián Romero, en las guerras europeas, o Hernán Cortés, Francisco Pizarro, en las americanas. Es decir, la revolución militar produjo una suerte de «democratización» de la milicia. Para nosotros resulta especialmente interesante observar que estos cambios influyeron mucho en la literatura, para empezar porque estos fenómenos venían de la mano de otros claramente relacionados con las letras. Nos referimos a la importancia que cobró el ya reseñado rigor en la disciplina militar, que resultaba esencial para el buen funcionamiento de las formaciones de infantería. Esa disciplina pasaba por el estudio y aplicación de las prácticas militares romanas, por lo que la revolución militar fue un retorno entusiasta a Vegecio y a César, es decir, a los clásicos, a las letras. Por ello, no era raro encontrar soldados como García de Paredes que poseían los *Comentarios* de César y que incluso pretendían imitarlos. La profesión soldadesca estaba, como sostiene Martínez, íntima y esencialmente ligada a la lectoescritura.

El primer capítulo del libro, «The Soldiers' Republic of Letters», presenta un panorama de la escritura militar y un marco teórico para entenderla. Aquí, Martínez demuestra que la clase social no era la única variable que determinaba si una persona estaba alfabetizada durante la Edad Moderna. Otra era, sin ir más lejos, la pertenencia al ejército, pues Martínez sostiene que el índice de alfabetización era más elevado en la milicia que en el resto de la población, y eso pese a la baja extracción social de la mayoría de los soldados. Aunque Mar-

tínez también considera algunos factores externos —el origen urbano de la mayoría de los reclutas— para explicar este fenómeno, concluye que había una razón esencial por la que el ejército atraía a la gente alfabetizada o hacía que se alfabetizaran en su seno: la escritura era esencial en la estructura y funcionamiento del ejército. No en vano la escritura era el medio por el que los soldados podían ascender, describiendo sus servicios y solicitando recompensa para los mismos. Es decir, Martínez concibe el ejército de la España áurea como un espacio especialmente dominado por la escritura.

Tal vez sea este el único punto del libro en el que se podría presentar un contraargumento —o complemento— sólido al discurso de Martínez. Y es que el mecanismo de la relación de méritos no era exclusivo del ejército, sino que tocaba a toda la administración real, en la que, es cierto, el ejército representaba una porción mayoritaria. Es decir, si la sociedad áurea estaba proporcionalmente tan alfabetizada y produjo tanta literatura ello se debe (entre otros factores) a los mecanismos burocráticos que fomentaba la administración del imperio hispano. Estos mecanismos, estudiados entre otros por Robert Folger (2009; 2011), exigían que los súbditos describieran sus méritos y los de sus antepasados en relaciones de méritos y servicios, paso que tenían que dar si querían recibir una merced del rey. Es decir, la burocracia hacía que los leales servidores de su majestad en el ejército y la administración se convirtieran en seres textuales. Las per-

sonas que formaban los tercios, pero también los corregimientos, chancillerías, etc., transformaban su historia personal y familiar en escritura, muchas veces sujeta a tópicos como los que estudia Martínez (el de la escritura en el frente, por ejemplo). Tal vez sería interesante comprender los descubrimientos de Martínez sobre los soldados escritores en este contexto más amplio.

De hecho, la mayoría de los textos soldadescos que trabaja Martínez son relaciones o destilan sus rasgos decisivos de la lógica de la relación, aunque también se inscriban en otras tradiciones genéricas. El capítulo II («The Truth About War») se centra, por ejemplo, en la epopeya, y en particular en lo que los críticos han dado en llamar «gunpowder epics», esto es, epopeyas que representaban de modo entusiasta y con voluntad fidedigna los grandes cambios de la revolución militar: las nuevas tácticas y armamento, tal y como aparecen tratados en poemas como *La Austríada*, *La Maltea* o *La Araucana*. Las contribuciones de este capítulo de *Front Lines* al estudio de la literatura áurea son enormes. Para empezar, Martínez subraya el papel de los soldados en los contactos culturales entre España e Italia, un aspecto muy subestimado por la crítica. Además, Martínez aplica con mucho éxito una óptica de base marxista para estudiar los grandes géneros literarios narrativos, dibujando un panorama sumamente esclarecedor, e incluso esencial para entender el sistema literario del momento.

Por una parte, Martínez distingue géneros exclusivos, caros y claramente orientados a un público aristocrático: el *romanzo*, en Italia, y el libro de caballerías, en España, géneros, por cierto, relacionados. Son obras que mostraban el ideal de cortesano renacentista —Martínez los conecta con el modelo de Castiglione—, y que además describían un uso elitista y medievalizante de las armas que tenía muy poco que ver con la realidad militar del siglo XVI. De hecho, estos géneros caballerescos se oponían conscientemente a esa realidad: Martínez llega incluso a sugerir que el modelo castiglionesco se construye como reacción al del soldado, que rechaza de modo explícito y, añadimos, elitista.

Del lado opuesto de los *romanzi* y libros de caballería, Martínez sitúa las «gunpowder epics» que producían y leían los soldados que nos ocupan. Esta epopeya (libros como *La Maltea, La Austríada, El sitio y toma de Anvers…*) es un género muy distinto de la ficción caballeresca. De hecho, no tiene origen aristocrático, sino que más bien bebe ante todo de las *guerre in ottava rima*. Estas *guerre* eran un género de consumo popular, narraciones de sucesos bélicos contemporáneos que eran posibles gracias a los bajos precios que permitía la imprenta y al nuevo público lector que produjo el consiguiente aumento de la alfabetización entre las clases bajas. Las epopeyas que escribían los soldados españoles le debían mucho a las *guerre* y abrazaron una estética claramente apartada de los *romanzi*. Frente a las fantasías caba-

llerescas de estos, las «gunpowder epics» se preciaban de su precisión, de la que a menudo hacían alarde aportando todo tipo de datos. Además, adoptaron con entusiasmo las innovaciones tecnológicas de la guerra moderna contra las que habían despotricado —significativamente— los autores de *romanzi* (pensemos en el enfático rechazo de la pólvora de Ariosto). Asimismo, las «gunpowder epics» se centraban en hechos de armas contemporáneos y se alejaban de la materia clásica o medievalizante que dominaba en los libros de caballerías y *romanzi*. Y, por último, estas epopeyas soldadescas se alejaban de la obvia ficcionalidad de esos géneros caballerescos. Al contrario, afirmaban cantar verdades, hechos de armas reales que les acaecieron en los campos de batalla a camaradas de los mismos escritores, que muchas veces afirman ser testigos de vista o protagonistas de los hechos que narran y que aseguran haber escrito su obra en el mismo frente. Estas características oponen estas curiosas epopeyas a unos géneros caballerescos que los poetas soldado rechazan explícitamente, en un enfrentamiento en el que Martínez adivina tensiones de clase:

> Gunpowder epics becomes the discourse of the military class, of a brotherhood of comrades-in-arms that was oftentimes defined by its opposition to the aristocracy and their social and cultural practices. Infantry soldiers, and not aristocratic knights, write, star in, and consume these epics. [. . .] The soldiers' rejection of

> romance forms of fictionality is inflected by class tensions. (2016: 76-77)

Son, reiteramos, ideas muy esclarecedoras que delinean perfectamente este tipo de epopeya. Solo podrían mejorarse con un análisis más sutil de los libros de caballerías, pues en ese género también tienen cabida textos en los que los caballeros muestran sus habilidades capitaneando tropas armadas a la moderna, manejando intendencia, disponiendo artillería y colocando a las huestes para atacar o defender un baluarte de traza italiana. Sin embargo, el libro de Martínez es excelente en lo que trata (la literatura de soldados), por lo que sería injusto pedirle un estudio detallado de un género tan complejo como el caballeresco.

Abreviando ya, el resto de los capítulos del libro sigue caracterizándose por esta mezcla de erudición, dominio perfecto del corpus y el contexto de la época, y abundancia de ideas esenciales para comprender la literatura áurea. Así, el capítulo tercero, «Rebellion, Captivity, and Survival» se centra en los conflictos mediterráneos que enfrentaron a los Habsburgo españoles contra los piratas berberiscos y los diversos reinos dependientes del poder de la Sublime Puerta. Tras explorar cómo afectó a la escritura soldadesca el contacto con este mundo de frontera, Martínez dedica el capítulo cuarto, «New World War», a la «milicia indiana», es decir, a los textos que produjeron los soldados españoles durante las guerras de conquista, prestando especial atención a la durí-

sima guerra de Arauco. Esta contienda y la de Flandes fueron tal vez las más pródigas en comentarios de los soldados sobre la naturaleza de la guerra, comentarios que le interesan especialmente a Martínez porque dan fe del potencial subversivo de esta literatura militar: no en vano, los textos de los soldados son pródigos en reflexiones críticas sobre la guerra, sobre el tratamiento de los soldados propios y ajenos, y pueden incluso expresar inquietantes simpatías por el enemigo. Por último, Martínez dedica un capítulo («Home from War») al tema del regreso del soldado, tan importante en el caso de los veteranos de las guerras de Flandes que inundaron Madrid, por ejemplo, en los años de la tregua con las Provincias Unidas (1609-1621). Es este un tema esencial en la época, aunque muy poco estudiado en el contexto español. Por poner tan solo un ejemplo, es un problema esencial al otro lado de las trincheras, en la Holanda del siglo XVII. Allí la presencia del soldado amigo en las ciudades se veía como un elemento peligroso, desestabilizador y especialmente amenazante para la honestidad de las jóvenes, como se puede apreciar en numerosos interiores de los cuales el más célebre sea uno de Vermeer (*Militar y muchacha riendo*), pero que han sido estudiados recientemente como corpus (Rosen, 2010).

En suma, *Front Lines* es un libro sencillamente brillante: claro, muy bien escrito, erudito y lógicamente organizado. Pocos como él salen de las *university presses* del otro lado

del Atlántico, o de este. Solo nos queda recomendarlo sin reservas y esperar a que su autor se anime a traducirlo a nuestra lengua.

OBRAS CITADAS

FOLGER, Robert, *Picaresque and Bureaucracy: Lazarillo de Tormes*, Newark, Juan de la Cuesta, 2009.

—, *Writing as Poaching: Interpellation and Self-Fashioning in Colonial Relaciones de Méritos y Servicios*, Leiden, Brill, 2011.

ROSEN, Jochai, *Soldiers at Leisure. The Guardroom Scene in Dutch Genre Paintings of the Golden Age*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Comedias y tragedias*, coord. de Luis Gómez Canseco, 2 vols., Madrid, Real Academia Española, 2015. ISBN: 978-84-670-4625-0. 1195 y 943 págs.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
antonio.sanchez@unine.ch

Resulta curioso notar cómo la misma tendencia a la hipérbole que ha venido afectando a la figura de Cervantes y a su narrativa en prosa se ha abatido también sobre su obra teatral y su poesía, aunque alcanzando, en el caso de estas dos últimas, un sesgo totalmente opuesto. Por una parte, los críticos menos sutiles beatifican a Cervantes y lo convierten en un campeón de la democracia y la libertad, transformando hasta los inevitables deslices de su prosa en invenciones geniales. Por otra, igualmente abundantes son los estudiosos que han tomado por deporte ningunear sus creaciones dramáticas y poéticas arrojando sobre ellas juicios de valor más o menos gratuitos. Afortunadamente, esta tendencia cada vez se tiene que enfrentar a más obstáculos, en la forma de estudios y ediciones de los textos en cuestión. Un ejemplo concreto lo tenemos en la reciente y eruditísima edición de las *Poesías* cervantinas de Adrián J. Sáez (2016), o, ya referido al teatro del alcalaíno, en la monografía de Ignacio García Aguilar, Luis Gómez Canseco y Adrián J. Sáez (2016).

El libro que estamos reseñando, los dos volúmenes de las *Comedias y tragedias*, debería cumplir a la perfección la función silenciar a tanto impertinente, recordándoles que para opinar sobre el teatro cervantino tenemos que entenderlo en su contexto (el de los años 80, el de comienzos de siglo y el de la España posterior a la aparición del primer *Quijote*), y recordándoles también que, guste o no guste ahora este teatro, gustara o no gustara en su tiempo, estamos ante composiciones del gran Cervantes. Gómez Canseco desempeña con creces la misión que señalamos, pues ha compuesto un volumen que es ya un clásico y que ningún estudioso del teatro áureo puede dejar de leer, so pena de no comprender una parte esencial de la historia del mismo.

Para lograr su objetivo, Gómez Canseco, experto en la prosa y poesía áurea y autor de una excelente edición de *La gran sultana* (2010), ha reunido un gran equipo de especialistas, muchas veces con amplia experiencia con la comedia en cuestión o con alguno de los temas centrales de la misma. Así, el propio Gómez Canseco se encarga de *El gallardo español*, curioso experimento cervantino con el drama de hechos famosos, siendo el acontecimiento concreto que provoca la trama el asedio de las plazas españolas de Orán y Mazalquivir en 1563. Por su parte, Sergio Fernández López se ocupa de una de las comedias más complejas y peor comprendidas del libro, *La casa de los celos*, que el editor ilustra gracias a su precisa contextualización de la obra en la

práctica dramática cortesana del momento. Volvemos al ambiente mediterráneo, uno de los dominantes en el libro, con *Los baños de Argel*, comedia procedente de una versión anterior (*El trato de Argel*, también editada en el volumen) y con claras relaciones con la experiencia del cautiverio cervantino. Son temas que el editor, Alfredo Baras, desglosa ejemplificando también la relación de la estructura de la comedia con la de la novela bizantina. De *El rufián dichoso* se encarga Valentín Núñez Rivera, de amplia experiencia con la literatura sacra: véase su genial monografía de 2010. Este conocimiento, que extiende también a la literatura picaresca (2002) le permite a Núñez Rivera entender *El rufián dichoso* como un experimento sobre la comedia de santos en la que el héroe se construye sobre los parámetros de la picaresca, como un paradójico pícaro a lo divino. A continuación, Gómez Canseco regresa a *La gran sultana* para explicar su construcción dramática, basada en la cuidadosa hilazón de tres tramas paralelas. Esta estructura sirve para sostener la complejidad moral de la obra, asentada en otro personaje paradójico (una gran sultana que es a la vez cristiana y española) y en las dificultades que tiene para mantener su dignidad en una situación imposible. Con *El laberinto de amor* regresamos al tema laberíntico que ya había aparecido en *La casa de los celos*, aunque esta vez José María Rico muestra cómo se convierte en objeto de reflexión explícita de la pieza, que lleva el enredo y el tema de la mujer tramoyera, propio de una co-

media urbana, al paroxismo. Puesto que *El laberinto de amor* transcurre en Novara, y *La entretenida* en Madrid, es esta un ejemplo mucho más claro de comedia urbana cervantina. Su editor, Ignacio García Aguilar, muestra cómo en ella Cervantes recoge las convenciones de la comedia nueva y reflexiona sobre ellas, al tiempo que las hace convivir con elementos de otras tradiciones dramáticas que, por cierto, también acabaron convergiendo en la comedia nueva. En cuanto a *Pedro de Urdemalas*, editada por Adrián J. Sáez, vuelve al esquema picaresco, aunque en esta ocasión con claras conexiones con la literatura popular e incluso fantástica. Esta mezcla convierte la obra en un experimento muy interesante mediante el que Cervantes intenta trascender una estructura basada en la mera sucesión de pasos. Por su parte, María del Valle Ojeda muestra cómo *El trato de Argel* trata de solucionar un problema parecido (la yuxtaposición de escenas de cautiverio) recurriendo al esquema narrativo de la novela bizantina. Es una superación que logra en diversos momentos, que adquieren una emotividad que nos permite también observar cómo Cervantes experimentó con el mundo de la tragedia. Este acercamiento es evidente en la *Tragedia de la Numancia*, obra de cerco para la que Baras rastrea las diversas fuentes clásicas. Por último, Fausta Antonucci se enfrenta a una obra recientemente editada (Brioso, 2009), *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*. Al estudiarla, Antonucci la relaciona con sus fuentes (Tasso), con la ambición historiográfica y con

una temática muy cervantina: la de amores entre cristianos y musulmanes.

De hecho, este último es solo uno de los temas comunes que presentan las obras del volumen y que subrayan debidamente los editores. Revisando estos temas podemos entender qué teatro proponía Cervantes tras 1605, fecha en la que preparó por lo menos la última versión de la mayoría de las obras del libro, las aparecidas en las *Ocho comedias* (1615). Para empezar, notamos en Cervantes un afán por la experimentación, por renovar una gran variedad de géneros en boga: la comedia urbana, la de santos, la comedia bizantina, la de cerco, la ariostesca. Además, notamos también en estos textos una preferencia muy cervantina por los personajes paradójicos, como los ya notados Catalina de Oviedo (la gran sultana) o el rufián dichoso. Estas paradojas surgen frecuentemente del gusto cervantino por sumergir a sus personajes en ambientes imposibles, que funcionan como un crisol de su dignidad y libertad. Este enfrentamiento de ambiente e individuo permite grandes conflictos éticos y explica —más allá de la biografía— la afición de Cervantes por el tema del cautiverio, aunque estos cautiverios y cadenas de la voluntad también pueden ser mucho más metafóricos, como en *La casa de los celos* o *El laberinto de amor*. Por último, destaquemos también en estas obras el afán de Cervantes por encontrar soluciones estructurales más allá de las que había impuesto la técnica lopesca, con su acción entrecruzada y

paralela. De ahí que muchas de estas comedias se inclinen por complicaciones muy interesantes, como las de *La gran sultana*, *Los baños de Argel* o *La casa de los celos*, que podrían dar la impresión de un regreso de Cervantes a las convenciones del teatro anterior a 1580.

El volumen ventila estas y otras cuestiones con la estructura propia de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, en la que se inscribe. Es decir, el texto aparece separado (aquí ocupa, además, un volumen inicial) y acompañado de notas a pie de comprensión, con llamadas que envían al volumen complementario, donde se desarrollan en notas interpretativas o dedicadas a diversos *loci critici*. El volumen complementario incluye además diversos textos introductorios sobre la tradición crítica del teatro cervantino, sobre su puesta en escena, sobre su temática, sobre su estructura o sobre su relación con el teatro del momento. Aunque en estos textos y en las notas complementarias han intervenido varios autores se nota una labor de unificación que ha pulido el estilo, elevándolo al nivel exigido por la colección. No desentonan en él ciertos momentos muy reconocibles de la pluma de Gómez Canseco, pues el lector reconocerá rápidamente que algunos giros pintorescos son modos de referirse de manera absolutamente precisa a fenómenos que el editor quiere resaltar, y que, como es de sobra conocido, sustenta con una erudición y profundidad fuera de lo común. Véanse al respecto sus reflexiones sobre la construcción de personajes

en *La gran sultana*, que relaciona con la teología aplicada y que sirven para comprender no solo el teatro cervantino, sino el de muchos de sus contemporáneos.

OBRAS CITADAS

BRIOSO, Héctor, ed., Miguel de Cervantes Saavedra, *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, Madrid, Cátedra, 2009.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *La gran sultana, doña Catalina de Oviedo*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.

—, *Poesías*, ed. de Adrián J. Sáez, Madrid, Cátedra, 2016.

GARCÍA AGUILAR, Ignacio, Luis GÓMEZ CANSECO y Adrián J. SÁEZ, *El teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid, Visor, 2016.

NÚÑEZ RIVERA, Valentín, *Razones retóricas para el* Lazarillo*. Teoría y práctica de la paradoja*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

—, *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro. Estudios sobre los Salmos y el Cantar de los Cantares*, Madrid, Iberoamericana, 2010.

SANTOS, Francisco, *Día y noche de Madrid*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2017. ISBN: 978-84-376-3624-5. 364 págs.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
antonio.sanchez@unine.ch

A falta de un término más preciso, calificamos de «costumbristas» una serie de obras áureas que describen con evidente interés escenas y tipos urbanos, especialmente matritenses. Nos referimos a las comedias urbanas (*El arenal de Sevilla* o *El acero de Madrid*, por ejemplo) y a sátiras como *El diablo cojuelo* o los conocidos *Día de fiesta por la mañana* y *Día de fiesta por la tarde* de Juan de Zabaleta, que tanta relación tienen con la obra que hoy reseñamos. Pese a la posible confusión con los cuadros costumbristas decimonónicos que podría suscitar el marbete, lo cierto es que este cumple con eficacia una función importante: poner de relieve el protagonismo que la ciudad, particularmente la ciudad de Madrid, cobra en estas piezas.

Es el caso del *Día y noche de Madrid* de Francisco Santos (1663), el libro cuya edición a cargo de Enrique García Santo-Tomás estamos reseñando. *Día y noche de Madrid*

es una sátira que tuvo un razonable éxito en su época (tres ediciones más en el siglo XVII, cuatro en el XVIII) y que es hoy conocida entre los hispanistas por su ya mentada relación con la obra de Zabaleta y por su utilidad para documentar diversas costumbres áureas o lugares y costumbres del Madrid de la época. Como decimos, es un volumen muy influido por Zabaleta, de quien toma prestada la intensidad moralizante —incluso más pronunciada en Santos— e incluso ciertas escenas concretas, como por ejemplo la de la jornada del rico (págs. 138-141). Sin embargo, el mecanismo narrativo que sostiene el libro de Santos tiene más relación con Vélez de Guevara que con Zabaleta, pues en ambos volúmenes un personaje ejerce de guía mostrándole la ciudad a otro. En el caso del *Día y noche de Madrid*, el guía es el cuasi picaresco Julianillo y el guiado el caballero napolitano Onofre, que como el Peregrino de Lope llega a España tras una tormenta y un periodo de esclavitud argelina. A lo largo de dieciocho discursos, Julianillo le muestra Madrid a Onofre ilustrando con prolijas moralizaciones diversas escenas de la vida madrileña: un día de toros, un día en el hospital, una tarde en las gradas de San Felipe, una sesión de una academia poética de mendigantes. Al describirlas, Julianillo retrata también diversos tipos, que describe con viveza y satiriza sin piedad: los pobres limosneros, los maestros de niños, las busconas, las comadres, etc. En suma, es una obra muy interesante tanto para los aficionados a la picaresca como para cualquier ex-

perto en Siglo de Oro, o incluso para los que sientan curiosidad por el día a día en la España áurea.

García Santo-Tomás nos presenta el texto con la solvencia que acostumbra. En esta ocasión, ha decidido prescindir de aparato textual, por lo que queda para futuros estudiosos la tarea de contrastar las diversas ediciones y analizar la transmisión del texto. En cuanto a las notas, el volumen de la obra ha llevado al editor a ofrecer una anotación precisa pero contenida. Desde luego, el texto no tiene la densidad de conceptos propia de otras prosas áureas, por lo que la decisión de García Santo-Tomás es acertada. Más bien, los pasajes que hay que anotar y que ilustra el editor son de carácter cultural, relacionados con el Madrid de la época o con la cultura material de la España del siglo XVII.

Son estos precisamente los temas por los que se interesa García Santo-Tomás, que ha producido una impresionante serie de estudios sobre el Madrid áureo, la cultura material del momento o la idea y uso de la ciencia en el XVII. En estos aspectos su contribución al estudio del *Día y noche de Madrid* es valiosísimo y deja percibir una profunda erudición en temas tan apasionantes como tristemente relegados, como la obstetricia o el juego, que desempeñan un papel importante en la obra de Santos. En suma, estamos ante una edición muy útil que solo cabe aplaudir, aunque los estudiosos que la quieran usar como obra de referencia echarán de me-

nos unos índices detallados que quizás habrían hecho el libro demasiado voluminoso.