

Arte Nuevo

Revista de estudios áureos

ISSN 2297-2692

III



2016

Université de Neuchâtel

unine

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) Itz'iar 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 (Università 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

- DURÁN LÓPEZ, FERNANDO..... 1
Torres Villarroel y la poesía en los almanaques astrológicos
- CARRIAZO RUIZ, JOSÉ RAMÓN43
La crisis/revolución de 1700 en la historia de la lengua española: el cambio de paradigma en las *Weltansichten* y lo viejo y lo nuevo en el *Diccionario de Autoridades*
- RUIZ PÉREZ, PEDRO..... 109
Deidades apeadas: un nuevo patrón de género para la poesía bajobarroca
- DE ARMAS, FREDERICK A.....151
La pintura de Timantes en el círculo cervantino: Pedro de Padilla, Lobo Lasso de la Vega y el *Quijote*
- MARTÍNEZ ALCALDE, MARÍA JOSÉ.....185
Mayans y la reforma de las letras españolas: la tradición como novedad

RESEÑAS

- COLLANTES, CARLOS..... 219
Cruz Suárez, Juan Carlos, *Ojos con mucha noche: Ingenio, poesía y pensamiento en el Barroco español*, Bern, Peter Lang, 2014. ISBN: 978-3-0343-1464-0. 306 págs.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO..... 227
García Santo-Tomás, Enrique, *La musa refractada. Literatura y óptica en la España del Barroco*, Madrid, Iberoamericana, 2014. ISBN 978-84-8489-828-3. 339 págs.
- CASTELLANO LÓPEZ, ABIGAIL Y LUIS GÓMEZ CANSECO..... 233
Marín Cepeda, Patricia, *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2015. ISBN: 978-84-16335-02-2. 497 págs.
- BOTTERON, JULIE..... 240
Lara, Eva y Alberto Montaner (coords.), *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014. ISBN 978-84-941708-2-9. 950 págs.

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO..... 253
 Vara López, Alicia, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Argenis y Poliarco*, Biblioteca Áurea Hispánica 95, Comedias completas de Calderón 12, Madrid, Iberoamericana, 2015. ISBN 978-84-8489-783-5. 317 págs.
- GRAUPERA SUTER, MARIANA..... 262
 Rodríguez-Guridi, Elena, *Exégesis del «error». Una reinterpretación de la praxis de la escritura en Libro de la vida, Novelas ejemplares y Desengaños amorosos*, Hispanic Studies, Culture and Ideas, Bern, Peter Lang, 2013. 167 págs.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO..... 272
 Trambaioli, Marcella, *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Madrid, Visor, 2015. ISBN 978-84-9895-166-0. 484 págs.
- NAGEL, FRANK.....285
 Gómez, Jesús, *Tendencias del diálogo barroco (Literatura y pensamiento durante la segunda mitad del siglo XVII)*, Madrid, Visor, 2015 (Biblioteca filológica hispana, 163), ISBN 978-84-9895-163-9. 197 págs.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO..... 299
 Fernández Rodríguez, Natalia, coord., *Lope de Vega. Comedias. Parte XIII*, 2 vols., Madrid, Gredos, 2014. ISBN: 978-84-249-2634-2. 1010 y 1177 págs.

ARTÍCULOS

TORRES VILLARROEL Y LA POESÍA EN LOS ALMANAQUES ASTROLÓGICOS

FERNANDO DURÁN LÓPEZ
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ
fernando.duran@uca.es

Enviado: 22/4/2015
Aceptado: 4/5/2015

Resumen: En el enorme auge que experimenta la escritura de almanaques y pronósticos astrológicos anuales en la primera mitad del siglo XVIII en España tiene un papel clave Diego de Torres Villarroel. Entre las novedades que introduce en este género de impresos, a fin de convertirlos en creaciones literarias más allá de sus contenidos astrológicos, se incluye el uso sistemático de la poesía para las secciones judiciales del almanaque. Este artículo analiza la evolución y características de esas partes poéticas de los pronósticos.

Palabras clave: Diego de Torres Villarroel, almanaques, astrología.

Abstract: Diego de Torres Villarroel plays a key role in the enormous increase that occurred in the writing of annual astrological almanacs and pronostications during the first half of the eighteenth century in Spain. He made great innovations in this genre of imprints, in order to transform them into literary creations beyond their astrological contents; amidst them, we can include a systematical use of poetry in the judicial sections of the almanacs. This paper analyses the evolution and characteristics of these poetical parts in the pronostications.

Keywords: Diego de Torres Villarroel, almanacs, astrology.

Los almanaques españoles del XVIII, que viven su época dorada entre la década de 1720 y su prohibición de 1767, poseen una peculiar naturaleza híbrida entre lo viejo y lo nuevo. La astrología, en tanto que conocimiento y creencia, se asocia generalmente al mundo supersticioso y precientífico para cuya extinción —nunca cumplida del todo— nacieron en Europa la Ilustración y la ciencia moderna. Ese punto ha dado lugar a un amplio debate en relación a la historia de las ideas científicas y a la penetración del pensamiento ilustrado en España, que es casi el único aspecto por el que los almanaques han interesado. Esa polémica, que de manera intencionada aquí no se aborda, ha tapado cualquier otro objeto de atención y ha impedido apreciar que estos impresos no son en ese periodo piezas unívocas, sino poliédricas, y que en ocasiones ni siquiera es el astrológico su contenido principal. Se postula, por tanto, una lectura literaria, sin que ello prejuzgue una postura dada respecto al carácter, la sinceridad o la recepción de la astrología practicada, que es algo que corresponde dirimir a otras disciplinas académicas.

Por otro lado, desde el punto de vista de la literatura, a menudo se coloca esta producción, sin matices ni distinguos, en el impreciso lote del barroquismo tardío, obviando la evidencia de que, en términos de historia literaria, el almanaque practicado a partir de Diego Torres Villarroel es una novedad, un invento del XVIII sin formas previas equivalentes. Como artefacto textual, estamos ante un producto original, innova-

dor y puramente dieciochesco; durante el medio siglo en que estuvo en intensa boga, su conexión con los elementos caracterizadores de los almanaques y pronósticos publicados en los siglos XVI y XVII es meramente instrumental. Uno de los elementos rupturistas del modelo de almanaque torresiano será el empleo en ellos de la poesía, punto al que enfocaré mi atención.

En efecto, en los pronósticos anuales españoles precedentes, no se recurre a la poesía, como veremos. En impresos semejantes de otros países occidentales tampoco parece constatarse, aunque sería osado hacer cualquier afirmación en materia sobre la que no existen estudios comparatistas, ni se conocen las redes de circulación paneuropeas. Hasta donde podemos determinar su contexto, el modo de emplear la poesía en los almanaques de Torres Villarroel es un hallazgo personal, uno de los varios resortes aplicados para literaturizarlos. Casi siempre se ha leído esa poesía astrológica en el *Extracto* de 1739 y en sus ampliaciones;¹ pero

¹ Torres Villarroel, *Extracto de los pronósticos del Gran Piscator de Salamanca*. En esa recopilación omite los primeros almanaques, que aún responden a una tipología muy indecisa; mueve (sin advertirlo) el de 1724 al hueco dejado por la ausencia del de 1726 cambiando sus textos preliminares; y coloca así una serie continua ficticia de paratextos y poemas de sus pronósticos, a los que efectúa cambios menores para ajustarlos a la nueva disposición corrida y a la eliminación de las secciones astrológicas con la que estaban entreverados en las ediciones originales. En 1754, en las obras completas que tituló *Libros en que están reatados diferentes cuadernos...*, dedicó los tomos IX y X a reproducir el *Extracto* y ampliar

allí los poemas aparecen todos seguidos y desconectados de su contexto, con apariencia de poemario, cuando no lo es. A menudo esas piezas quedan desamparadas de sentido, o al contrario, su disposición corrida les da un falso sentido de continuidad. En la medida de lo posible, mi intento aquí no será analizar sus características literarias, sino desentrañar su uso estructural dentro del marco del almanaque. Para ello será oportuno comenzar con una somera descripción de dicho marco y sus vías de evolución.

EL ITINERARIO DE TORRES VILLARROEL

Los pronósticos astrológicos anuales existen desde el comienzo de la imprenta, pero su tipología produce ya en el xvi un formato constante y estereotipado, con contadas excepciones: un muy humilde folleto de pobre tipografía y alrededor de ocho páginas que contiene abreviados los datos astrológicos, números y letras que definen el año en los distintos calendarios y ciclos astronómicos y litúrgicos; las fiestas movibles; un juicio con los sucesos previstos, a partir del astro dominante (el señor del año), de las conjunciones y de los eclipses; y una concreción de esos datos desglosados por

su recorrido hasta el pronóstico de 1753. Esa colección tuvo otras reimpressiones durante el xviii y es el lugar donde generalmente han sido leídos estos textos en perjuicio de los almanaques primigenios, dispersos y a menudo muy difíciles de localizar. Véase sobre esto Durán López (2014).

unidades de tiempo, que en su forma más acabada, la habitual a fines del XVII, articula una secuencia descendente con breves noticias para cada estación, mes, cuarto de luna (momento en que se alcanza la luna llena, nueva, creciente o menguante) y día del año. Los vaticinios versan sobre el orden natural (esto es, las enfermedades y curas, el clima y las cosechas) y sobre el orden político (guerras, conmociones, elevaciones o caídas de potentados...), siempre con gran inconcreción. Dentro de ese sistema predictivo, se combinan las variables del año solar con las del año lunar, y adquieren un lugar relevante los cuartos de luna, donde siempre se reserva un vaticinio algo más largo y circunstanciado que el resto. Desde mediados del XVII, a partir del modelo italiano del *Gran Piscator Sarrabal de Milán*, se desarrolla un tipo de almanaque donde todos esos contenidos se expanden en tamaño, en particular las predicciones iniciales del «Juicio del año» y las de los cuartos de luna, donde se usa de un lenguaje más elaborado y pretencioso, y acostumbra a añadirse una sección adicional miscelánea con listas de natalicios regios, consejos para la salud o las labores agrícolas, curiosidades diversas...

Esos dos, el básico y el expandido, son los modelos de almanaques existentes en España cuando Torres Villarroel

empieza a escribirlos a fines de los años 10 del XVIII.² En ellos solo aparecen poemas en contadísimas ocasiones y con usos limitados y paratextuales. Es posible, aunque raro, encontrar tal cual soneto en alabanza del autor, pero el género de los almanaques casi nunca alcanzaba la categoría cultural o el prestigio literario que justificase esas ceremonias de adulación mutua que proliferaban en géneros y círculos más elevados. También puede ocurrir que haya alguna pieza de ingenio con rimas forzadas, como en el *Nuevo Atlante español*, uno de los imitadores españoles de los *Sarrabales* al principio del XVIII. Pero son siempre recursos periféricos, ajenos a la estructura del almanaque y al designio que lo configura. Desde luego, existía desde antiguo una riquísima tradición de pronósticos judiciares en verso y de poesía astrológica burlesca parodiando y ridiculizando la astrología con el procedimiento de las perogrulladas, pero esas producciones no tienen mucho que ver con el almanaque anual como género específico, aunque sin duda habrá que tenerlos en cuenta para trazar la genealogía literaria de los versos que Torres Villarroel introduce en los suyos desde 1722.

La revolución que aplica el genial escritor salmantino a un género que hasta entonces había tenido un carácter estrictamente técnico y lucrativo, es de tipo literario. Es importante

² Para más detalles sobre la tipología y evolución de los almanaques españoles del XVI al XVIII, véase mi monografía *Juicio y chirinola de los astros* (Durán López, 2015).

subrayar que mantiene intacta la funcionalidad material y conceptual de los pronósticos en tanto que astrología, propiciando así una doble función y una doble recepción del producto impreso. Él crea un modelo de almanaque en el que las secciones tradicionales quedan encuadradas en una estructura narrativa y metafórica, donde se intercalan nuevos contenidos creativos. Los cambios son varios: la expansión en tamaño y funciones de los prólogos y dedicatorias, la aparición de un título y una introducción narrativa al juicio del año de muy elaborado estilo, que se convierte en el eje del opúsculo y cuyos personajes e idea central servirán de macroestructura para las otras secciones, la supresión de las misceláneas didácticas y, por fin, la sistemática intercalación de poesía. Torres, además de algún otro poema que pueda ubicar ocasionalmente aquí o allá, vincula los versos a la parte judicial del pronóstico, añadiendo cuatro poemas largos al final de cada estación en el juicio del año con alguna predicción política; y una copla también judicial en todos o la mayor parte de los cuartos de luna, introducida con una breve secuencia en prosa que suele remitir a la ficción propia de cada almanaque.

Pero ese elemento, como el resto de los constituyentes del modelo torresiano, es el fruto de una década de tanteos, avances y retrocesos de un autor que buscaba su personalidad sin saber a ciencia cierta dónde la encontraría. Veamos ese proceso en lo que respecta al elemento poético.

Un pícaro de lo fino,
que oculta su patria y gente,
y en las conchas solamente
se sabe que es peregrino,
roto fatiga el camino,
hecho un mísero gualdrapa.
En los pueblos hurta y rapa,
racional astuta zorra:
él es garnacha y es gorra,
y continuamente escapa.³

Con mucha certeza, esta décima de Torres Villarroel, ubicada en su predicción para la luna llena de enero de 1722, inaugura el uso del verso en los pronósticos astrológicos españoles. Aunque había ya publicado un almanaque para 1719 y tenemos indicios de la existencia de otros no conservados para 1718, 1720 y 1721, es este año, en *El embajador de Apolo y volante de Mercurio*, cuando se decide a sumar la condición de poeta al oficio de estrellero. En su prólogo a los lectores subraya esta novedad: «En la parte judiciaria explico los aforismos en verso, que aunque tuve aborrecidas las musas, *o! ignoscite sacri turba chori*, por los créditos que me gané, me obliga un especial mandado por cuyo cumplimiento aventuraré la mayor esperanza» (sin paginar). Parece obvio que, si hubiera empleado poemas en años anteriores, tal explicación sobraba.

³ Todas las citas van modernizadas.

El uso que hace de la poesía ese año es aún limitado: solo aparece en las secuencias judiciales largas de los cuartos de luna. En total hay 23 composiciones, colocadas en casi todas las lunas nuevas o llenas, y nunca en los cuartos crecientes ni menguantes. Los poemas quedan atados a un párrafo en prosa cuyo contenido expanden o ilustran en forma aforística y misteriosa. Esas pequeñas secuencias predictivas en prosa eran parte de la estructura estándar de los almanaques anteriores, muy breves en los modelos básicos y algo más extensos y engolados en los expandidos. Torres Villarroel construye su fórmula a partir de estos últimos y, en lo que respecta a los cuartos lunares, su táctica para animar esa sección consiste en desdoblarla añadiendo un poema corto al vaticinio en prosa. Ya que con eso aumenta el tamaño del cuarto y dilata su superficie tipográfica, eso explica que, para compensar, reduzca su uso solo a la mitad de los lugares posibles.⁴ En cuanto a la métrica, Torres entiende la poesía como un factor de variedad y recurre a formas muy distintas: seis de las piezas son cuartetos octosílabos; tres veces emplea décimas, octavas reales y sextetos lira; hay dos seguidillas simples y dos romances de ocho versos,

⁴ En 1722 ese procedimiento crea una novedosa división entre las fases plenas y las fases intermedias de la luna, inexistente en la tradición previa, donde las cuatro recibían tratamiento parejo. Quizá era un sistema demasiado rígido, porque en el futuro lo habitual será colocar las coplas en aproximadamente la mitad de los cuar-

además de una quintilla, una cuarteta endecasílabo, un soneto y una redondilla. Llama la atención que no aparezca la seguidilla compuesta, que acabará constituyendo la estrofa de sus almanaques por antonomasia. En el futuro tal variedad tenderá a estrecharse.

Al año siguiente, en el pronóstico para 1723, donde crea un marco narrativo pastoril para insertar las diferentes secciones del almanaque, vuelve a prescindir del verso. Es instructivo que lo haga, porque la materia pastoril convidaba de forma natural al uso de recursos líricos. De hecho, ese detalle fue reprochado con guasa por uno de los censores que aprobaron aquel almanaque, fray Juan de Estrada, maestro de capilla del convento de San Felipe el Real de Madrid, quien se explica de esta suerte:

[...] solo encuentro esta *nueva Arcadia pastoril*, en la cual tampo[co] veo ni oigo aquellas zampoñas y churumbelas con que se entretenían los pastores antiguos cantando por las florestas. Yo he leído la *Arcadia* de Lope y sé de memoria los versos celosos de Leriano, los desesperados de Anfriso, los villancicos de Isbela, Silvia y Anarda, sin que en aquellos alegres campos se pensase en otra cosa [...] *que en recrear el ánimo con el estudio de las Musas* [...]. Ya veo que todo se muda y que en las Arcadias de antaño no hay flautas hogaño (en Torres Villarroel, *Juicio de los políticos acontecimientos*, sin paginar).

tos, pero sin distinguir unos de otros y a veces con apariencia de haberse repartido al azar o por razones tipográficas.

A mi modo de ver, Torres, que aún andaba tanteando caminos y no acababa de asentar el paso, no usa versos en materia tan proclive a ellos precisamente porque no quiere incurrir en ese tipo de poetización, atada a una tradición lírica tan específica, sino desarrollar una más cercana a su estilo personal y directamente asociada a las funciones del almanaque. Dicho de otro modo, no quería emplear el almanaque como excusa para hacer literatura convencional, sino que pretendía articular un tipo de almanaque que, sin dejar de serlo, consintiese también una forma propia de literatura.

Lo ocurrido en los dos años siguientes parece contradecir esto que digo. En la pieza de 1724, la *Melodrama astrológica*, el uso de la poesía queda enmascarado por la aplicación por primera vez de un artificio general que sirve de marco a todas las secciones: en este caso una pieza teatral en verso, con una densa alegoría astrológica en que participan los signos, los planetas y los continentes, y que queda distribuida a lo largo del almanaque. El estilo y la métrica (silva de consonantes y silva arromanzada en su mayor parte) son los de la poesía culta. Veamos solo una muestra de una de sus primeras tiradas:

Ya que del claro Febo los fulgores
destierran a la helada noche fría,
que antípoda del día
trocó la luz en pálidos horrores,
aquí entre los verdes,
vegetable impresión del firmamento,

explíquese el contento,
pues a influencia tanta
es Fénix cada planta,
que en las cenizas de la tierra yace
y a nueva vida su verdor renace (*Extracto...*,
pág. 30).⁵

Al año siguiente, para 1725, Torres publica la *Academia poética astrológica*, que forma pareja en su designio con el pronóstico del año anterior, aunque ahora sustituye la musa teatral por la musa lírica. Los sujetos alegóricos que desganan las predicciones ya no fingen ser los personajes de una obra teatral, sino los poetas que se reúnen para hacer una academia, es decir, esas concurrencias formales de literatos que, con sus reglas y ritos determinados, compiten con poemas sobre un programa prefijado. Nuevamente se trata de imitar usos cultos y muy convencionales de la poesía coetánea, siguiendo la tradición del siglo precedente. Nuevamente se recurre a poemas largos en estrofas cultas: silvas de consonantes, octavas, pero también coplas y romances más ligeros, sonetos, décimas, seguidillas, etc. En este caso, solo emplea quince poemas en los cuartos de luna, que recaen en cualquiera de ellos sin una lógica aparente, aunque algunos cuartos tienen largos vaticinios en prosa carentes de versos. En esa sección concreta el registro poético es menos culto y más variado, similar al de 1722.

Lo que me parece oportuno es considerar que esos dos años son pasos en falso, en la dirección de convertir la astrología en un simple pretexto para hacer un ingenioso alarde literario a partir de las rígidas convenciones de otros géneros; nunca volvió a repetir una alteración tan extrema de la estructura funcional del pronóstico, aunque sí lo hicieron en décadas subsiguientes algunos de sus imitadores. Tras el descanso forzoso de 1726 por los pleitos que le puso el Hospital General de Madrid en busca de un privilegio exclusivo para sus *Sarrabales*, Torres parece más certero en encontrar un modelo que no renuncie a los reclamos tradicionales del producto, ni los difumine, sino que les añade nuevos motivos de interés para los mismos o para otros lectores.

El almanaque de 1727, las *Serenidades de un juicio, en las burlas de una mojiganga*, es el único de existencia segura del que no ha quedado ningún ejemplar y por lo tanto solo se lee por el *Extracto*. Ese año se produce un definitivo giro estilístico. Torres empieza a usar en sus almanaques de forma sistemática el estilo que le caracterizará en toda su obra, ese particular desbordamiento léxico, esa inmersión en las profundidades de los lenguajes populares, rurales y regionales, esa imitación parcial del arte de Quevedo y otros ingenios del Barroco, que sin embargo es absolutamente personal

⁵ Por comodidad cito aquí por el *Extracto*, aunque he consultado ese almanaque en uno de sus raros ejemplares (BN, sig. VE/1423-1).

y característica. A partir de ahí prescindirá de hibridar géneros cultos con la estructura del almanaque, y se concentrará en elaborar unos prólogos y unas ficciones introductorias con un intenso ambiente costumbrista o carnavalesco, y un lenguaje bizarro al que, por abreviar, denomino *estilo perdulario*. En los almanaques anteriores hay trazos ocasionales de este registro, sobre todo en prólogos y secuencias de tono más jocoso, pero es obvio que resulta más difícil de encajar con la estructura marco de un melodrama alegórico o una academia poética. En el juicio político de ese año hay numerosas coplillas breves y epigramáticas; y del mismo modo, con breves y arrojados tercetos octosílabos se resuelven las predicciones políticas de los cuartos, que a partir del *Extracto* no podemos saber cómo iban distribuidas.

En 1728, en un almanaque ambientado en un manicomio, los locos proporcionan las predicciones en largos poemas en las estaciones y en muy escasas coplas en los cuartos. En 1729 es una gitana la protagonista que dicta los juicios. Ahí el procedimiento ya empieza a estar estandarizado: muchos fragmentos poéticos, a veces largos, en las estaciones; y 24 poemas cortos en determinados cuartos, distribuidos sin regularidad y con variedad estrófica, pero ya con una tendencia definida a las estrofas cortas octosilábicas y a las seguidillas compuestas: hay nueve de estas, siete quintillas, cinco seguidillas simples (o «rabonas», como él las denomina con humor), un soneto, una redondilla y una décima.

Sería demasiado prolijo para este acercamiento general detallar todas las variantes específicas en las poesías astrológicas de Torres hasta 1767. Hay muchos cambios menores sobre una línea bastante común. En 1735 algunos poemas van en portugués, y tanto ese año como en 1740 faltan en estaciones y lunaciones, donde solo quedan pequeños párrafos en prosa como en los *Sarrabales*. Al final de 1740 se adjuntan dos largos poemas burlescos. En el almanaque para 1741 los poemas tienen en común ser glosas de Quevedo. En 1743, en vez de incluir poesías en las cuatro estaciones, pone una muy larga en la primavera. El grado de relación de esos poemas con la ficción introductoria de cada almanaque es variable; hay años en que no existe y años en que está muy marcada. En cuanto a la métrica, hay una progresiva preponderancia de las seguidillas compuestas.

Un cambio relevante se produce entre 1753 y 1758: Torres parece haberse cansado de los versos —o quizá intenta diferenciarse de su ya ubérrima cosecha de imitadores— y los sustituye por baterías de refranes castellanos, tanto en estaciones como en cuartos. El salmantino mostraba síntomas de agotamiento, como explica en el prólogo de 1753:

Ahora solo quiero advertirte que los juicios políticos de este van envueltos en refranes castellanos; y es porque mi musa ya no puede con las bragas, ni se puede tener en pie, que se ha desainado la pobre con

tantas siguidillas como ha hecho, y las demás coplas tampoco la pueden entrar ya de los dientes adentro, porque todos los días berzas amarga el caldo y porque es una cansera estar años y años erre que erre, machacando en una misma cosa. Al cabo de los años mil he querido mudar de bisiesto (Torres Villarroel, *Los enfermos de la Fuente del Toro*, sin paginar).

En 1759 reduce el diario de cuartos de luna al mínimo y, aunque mantiene los refranes en las estaciones, solo los emplea en dos cuartos. Entre 1760 y 1762 vuelve a un diario más desarrollado, pero en cada cuarto coloca un presagio político en una frase, con un refrán y una copla en verso, combinando, pues, ambos procedimientos. En 1763 inaugura su última variante: varias coplas sueltas en las estaciones y en los cuartos de luna prosa y verso como antes de 1753, mas sin atadura con la ficción introductoria; ahora, en vez de proverbios, usa «enigmas, que vulgarmente se llaman acertijos o quisicosas, las que me podrán servir para engalanar el pronóstico [...], pues ya estoy aburrido de los refranes» (*El Soto de Luzón*, págs. 9-10). Así sigue hasta su último almanaque, *La tía y la sobrina*, de 1767.

ESTUDIO DE UN CASO: COPLAS EN EL JUICIO DE LAS ESTACIONES

Dejando a un lado esta casuística de variantes, y a fin de dar cuenta del encaje estructural de la fórmula estándar, desarrollaré un año concreto que ilustre la particular poética

de estas composiciones, que pierden mucho de su sentido y fuerza si las extraemos del almanaque para el que fueron concebidas. Veamos el año 1732, *Los ciegos de Madrid*.⁶

La «Introducción y juicio general del año de 1732» nos muestra a un Torres afectadamente quejoso, dispuesto a abandonar la escritura de almanaques para convertirse en «guisandero de comedias», que es trabajo más fácil, o cualquier otro oficio más lucrativo y menos expuesto, pues «los calendarios rinden tan poco que no los quieren ni aun a trueque de maldiciones». Para más queja, ahora hay una plaga de piscatores intrusos e ignorantes que desacreditan a los buenos. En medio de esos pensamientos, como es costumbre en tales narraciones, el autor recibe la visita de dos estrambóticos personajes, de quienes proporciona una descripción bizarra y kilométrica: una vejancona y uno de los ciegos madrileños que pregonaban y vendían sus pronósticos, «el salvaje más descomunal de cuantos aúllan gacetas y calendarios por las plazas, ladran jácaras por las calles y gruñen oraciones por las esquinas». Ambos visitantes, en un lenguaje callejero lleno de prevaricaciones idiomáticas, acuden a implorarlo en nombre de los ciegos de Madrid, la «gente del garrote», que no deje de «dar a la emprenta su almenaque

⁶ No citaré por la edición original, sino por una de las habituales reimpresiones en otras ciudades, en este caso de Barcelona: Torres Villarroel, *Los ciegos de Madrid*, [1732?]. Dado su reducido tamaño y el orden cronológico estricto que sigue, evitaré referirme a la paginación.

por yo no sé qué cancamurria que tiene con los prenostique-ros». Tanto le insisten y adulan, que Torres les concede un almanaque más:

—Ahora bien, seó Cosme Mocerroño, por este año haré lo que me piden mis amigos los ciegos, pero tengo intención de poner aparte las coplas que han de corresponder a las lunaciones, para que ustedes puedan cantarlas y venderlas a su placer.

—Bien está —replicó Mocerroño—, pero si sumercé nos da el prenóstico a secas, sin coplones y cascabeles, se nos queda el rabo por desollar.

—Pues para que tenga algún sainete —le respondí— le pondremos por introducción esta misma diligencia de ustedes, y en las lunaciones dos o tres coplas de las jácaras o seguidillas que se han de cantar y que yo mismo iré repartiendo entre los hermanos; y Cristo con todos.

—Ello por ello —dijo la viejarrona— ya no hay más que pedir si no es cutufas; premita su Majestá dársele de cielo y el Señor se lo multiplique. Zafemos de aquí, señor Mocerroño, que ya semos al cabo de la enfecultá.

Despidiéronse con esto los dos estantiguas, cerré mi aposento y formé los cálculos y juicios que se descubrirán en lo que se sigue.

La introducción siempre relata, en forma pintoresca y jocosa, el origen del pronóstico del año, y a la vez proyecta su ficción hacia las otras secciones, anunciando quiénes son los personajes en cuya boca se colocarán las coplas judicia-rias de las lunaciones. En este caso, esos personajes son una batería de grotescos ciegos de Madrid que no escriben las coplas, sino que cantan las que les proporciona el Gran Pis-

cator de Salamanca. Pero antes de las lunaciones figuran los juicios de las cuatro estaciones, donde se detallan en unas pocas páginas los datos astrológicos de cada una, así como las predicciones sobre su clima, cosechas, enfermedades y política. Esta última secuencia de contenido sirve de pie a un poema largo, como vemos en la primavera:

En cuanto a las contingencias humanas y políticas no preveo cosa especial, porque en nuestras poblaciones se gozará generalmente de prosperidad, aunque no faltará alguna murmuración por recelo de la soldadesca que se quiere acercar a nuestros países. Una villa está muy contenta porque se vuelve a residir en ella su monarca, que remediará muchas necesidades y pondrá en cuidado a los ministros.⁷ Un matrimonio causa grandes alegrías en un pueblo sujeto al signo Acuario. Sonará una gran contienda en un consejo de políticos, con diversidad de pareceres y entretanto se les introduce en casa el enemigo. El principal acontecimiento le podrá presumir el lector de la siguiente jacarilla, que cantarán a su tiempo los ciegos.

Cada estación, en efecto, concluye con lo que denomina una «Jácara», esto es, un romance con contenido judicial que, por supuesto, es tan imposible de descifrar como fácil de asignar a cualquier suceso que se quiera. En 1732 esos poemas de las estaciones son muy regulares: los cuatro

⁷ Esta predicción sin duda pretende ser leída como un avance del regreso de Felipe V a la villa y corte de Madrid, que había abandonado a comienzos de 1729 para asentarse en Sevilla; la inestabilidad mental del rey, que era propenso a ciclos depresivos, añadía

consisten en romances de idéntica extensión (doce cuartetas). Se supone que cada uno explica un misterioso suceso que ocurrirá en esos meses. La jácara de la primavera incluye una alegoría sobre un verde laurel que levanta con soberbia su copa, escaso de raíces y colmado de hojas. Torres construye una convencional imagen de la vanidad del poder enfrentado al inexorable paso del tiempo, que todo lo derriba. El tiempo, como se deja entender fácilmente, es un eje mayor de la poesía astrológica.

Sobre su verdor lozano
sus esperanzas apoya,
sin ver que la noche quita
los colores a las cosas.
[...]
Contra el tiempo se rebela
y a sus leyes imperiosas
juzga hurtarse, cuando el [¿al?] tiempo
hasta los cedros se postran.

El laurel representa el poder soberbio, la vanidad de quien se cree encumbrado y se complace con la «adulación forzada» de un arroyo que le besa los pies. Un «nocturno pájaro» le avisa de su inminente fin, pero esta advertencia queda ahogada por los trinos de los «ruiseñores lisonjeros». Finalmente llega la hora de la caída, con cuya lección moral concluye el romance:

una incertidumbre política a su ausencia, que se prolongó hasta mayo de 1733.

Un huracán formidable
desvanecerá sus glorias,
que glorias que escribe el viento
es el viento quien las borra.

Esta alegoría maneja conceptos morales muy sencillos y tópicos: soberbia y castigo, la inclemencia del paso del tiempo y la caducidad del poder y las glorias del mundo. Es obvio que se puede aplicar a cualquier revés que sufra un poderoso a lo largo de esos meses, valdría para todo y para nada. Es lo habitual en los almanaques. La jácara del estío es más enigmática, intentando provocar una lectura en clave, como también es frecuente:

Para componer un tres
seis sacristanes están,
seis, que de música tienen
no más que lo sacristán.

Está lleno de alusiones crípticas que hacen pensar en claves semiocultas, como indicar que esta comunidad se alumbra con muchas velas de cera, a pesar de no tener «Colmenar», lo que podría interpretarse como un sustantivo común o como indicación de cualquier localidad que se llame así; se habla de que uno de los sacristanes «ha sido / zapatero en su lugar» y se apunta a altas instancias:

Al son de un órgano, que
es de una capilla real,
cantarán: mas esta tecla

no la quiero yo tocar.

Todo el romance está lleno de juegos de palabras sobre el campo semántico de la música y de la liturgia religiosa. Al final, nada se concreta y solo se deja caer en el último verso la ominosa presencia de «un *muerto*». La jácara del otoño gira sobre la locura del mundo, otro tema recurrente en Torres. Tiene estructura enumerativa y así empieza:

Todo el mundo es desconcierto,
desorden todo y baraja:
la mayor desdicha es que
la fortuna se emborracha.

Cada cuarteta muestra un ejemplo de locura, siempre inconcreta, que ocurrirá en esa temporada otoñal: un químico y un poeta merecerán ser enjaulados en una casa de orates; un facineroso se apoderará de un trono; un capitán aparecerá emplumado en una plaza... con plumas de gallina... Cada cuarteta es independiente y bien podría haberse colocado suelta en cualquier cuarto de luna. Como en muchos otros casos, las coplas de los pronósticos parecen intercambiables en sus ubicaciones. Algunas estrofas son burlescas (un cocinero famoso que viene desde lejos «para hacer una ensalada»), otras anuncian desastres políticos (un rey consulta para la salud de su reino a «un mal galenista, que / sangre de pobres derrama»), otras son crípticas... El juego consiste siempre en aparentar más de lo que se dice, y en remitir a una

moralidad tópica y justiciera. Por último, la jácara del invierno congrega de nuevo la imaginería del escarmiento del tiempo con la de la locura del existir:

Carátulas quita el tiempo,
que es quien todo lo revela,
a todos los que componen
una mojjiganga seria.

Sigue el desfile de figuras de esa mojjiganga, en juego enumerativo idéntico al de la jácara precedente. Ninguna de las cuatro composiciones está vinculada de forma específica al juicio estacional que le precede, sino simplemente atado a él mediante una fórmula introductoria. Ya vimos la primera, las otras se introducen diciendo esto: «los demás sucesos que promete la situación de los planetas en sus orbes se verán en la jácara que se sigue, cuya música queda por cuenta de los entonadores de ensaladillas y fandangos» (estío); «se dirigen algunas embajadas con lentitud provechosa y otros casos que cantarán mis amigos los ciegos, de los cuales refiere algunos esta / JÁCARA» (otoño); «estos sucesos, algunos que callo, muchos que ignoro y otros que cantarán los cofrades del palo, harán la olla gorda de esta cuarta. Dios nos saque con bien de todos, y entretanto repasen los lectores esta cantaleta que darán los ciegos en las lunaciones correspondientes» (invierno). Como se ve, mientras que las dos primeras aparecen como representación alegórica de sucesos concretos, las dos últimas son enumeraciones de suce-

esos sueltos que podrían ir en las lunaciones, con lo cual aparecen como un almacén de predicciones que borra la distinción estructural entre los poemas de las estaciones y los de los cuartos de luna. En otros almanaques esa distinción queda mucho más establecida.

COPLAS EN LOS CUARTOS DE LUNA

Veamos ahora los poemas diseminados en el diario de cuartos de luna. Hay veinticinco, distribuidos sin orden aparente en cualquiera de las cuatro fases, mientras que las que no llevan poema incluyen sin excepción un breve pasaje en prosa. El primer cuarto de enero, la luna creciente, podrá servir de ejemplo de cómo se presentan estas secuencias, introducidos por un pasaje que enlaza con la ficción introductoria:

¶ *Cuarto creciente a las 6 de la tarde en Aries. Vientos fríos y húmedos, fiebres sinocales pútridas.*

Amarrado a un rollo de calendarios, gacetas y villancicos de Madrid encontré a un ciego rucio y carilargo, y conociéndome por la voz, me pidió que le diese alguna jacarilla para cantar, y yo le di unas coplas de romance castellano, que contenía la tragedia de un ministro depuesto de sus honores y arrojado de la corte, donde había sido venerado y temido, con otras cosas que verá el curioso lector; empezaba así:

Escúcheme todo gomía,
y todo tragón de aplausos,
camaleones que viven
de sorber aires dañados.

Así pues, si los poemas largos de las estaciones se construyen bien como alegorías articuladas, bien como sucesión de secuencias breves, en las coplas de las lunaciones se puede usar el recurso inverso y darlas solo como partes o anuncios de composiciones más extensas que no se incluyen. El almanaque, pues, es solo como un vehículo para una masa textual indeterminada, que se supone que Torres proporciona directamente a los ciegos para su comercialización. Esa es la ficción de 1732, que se refuerza por el hecho de que varios de los cuartos hablen de poemas que no figuran allí, como este de febrero:

¶ *Cuarto menguante a las 11 y 50 min. de la noche en Escorpio. Nublo y agua. Prosiguen los afectos del lleno pasado.*

Novedad bien curiosa ocurre en este cuarto para hacer un romance; pero no está la musa para fiestas. Yo les daré el asunto a los ciegos para que Justicia⁸ les haga las coplas, si no le impide la relación de un facineroso que pagará públicamente sus delitos.⁹

⁸ Quizá se esté refiriendo aquí a Francisco de la Justicia y Cárdenas, otro asiduo almanaquero de corte poético y burlesco, más que astrológico, aunque Aguilar Piñal no recoge obras suyas anteriores a 1735.

⁹ Hay pasajes similares en otros lugares: en la luna nueva de enero se dice que las novedades serán tantas «que no se podrán reducir al medio pliego que se gasta en todas las jácaras, con que determiné dejarlas al silencio»; «salí [...] de casa y no encontré con ciego alguno a quien darle una letrilla para que la cantase junto a Santa Cruz, pero ya la encajaremos en otra luna» (cuarto creciente de marzo); «a un ciego llamado Culo de Perol le di una jacarilla contra el desordenado y soberbio apetito de un gobernador: no la pudo

Las entradillas en prosa asignan las coplas a diferentes ciegos, tal como se prometió en la introducción. Son estos: el «ciego rucio y carilargo» ya mencionado, «los dos ciegos Moranta y el Tiñoso» en una esquina de las cuatro calles (luna llena de enero), el «Pancho, que es un ciego muy soplado, pero muy puerco» (cuarto menguante de enero), «Manota y Epidemia» (luna llena de febrero), «los tres ciegos Magana, Piteira y Zoquero» (luna nueva de febrero), «Pedro Caro» (luna llena de marzo), «Arrastracardos y Mocorroño, famosos entre los demás ciegos» (luna nueva de marzo), «Orche y Coscullo» (cuarto creciente de abril), el «ciego Papparrabias» (luna llena de abril); «un ciego estantigua» encontrado en la calle Mayor (cuarto menguante de abril); «Camorra y Mosquilón» en la calle de los Relatores (luna nueva de abril); «Rebollo y Trullo» (luna llena de mayo); «el Tiñoso y Farraguas» en la calle del Lobo (luna llena de junio); «Macharo y Calvete» en la fuente de Embajadores (luna nueva de junio); «Cobeña y Pateta» en la calle de la Sartén (luna llena

estudiar y por esto no la cantó en este cuarto; él la gorjeará en otra ocasión» (cuarto menguante de marzo); «no hay especial novedad que darles a los ciegos; y así, para este cuarto estará la corte melancólica sin su gritería» (primer cuarto creciente de mayo); «en la luna que viene cantará el ciego a quien le tocare la china unas coplillas que no las entenderá el diablo» (segundo cuarto creciente de mayo); «en el norte se celebran varias fiestas a diversos asuntos, ya de bodas, ya de paces: los ciegos de Alemania las cantarán por allá, el que quisiere saberlas tome postas» (cuarto creciente de septiembre); etc.

de julio); «Pedro de la Paz y Zumaque» en el Caballero de Gracia (cuarto menguante de julio); «el Papudo y Alforjillas» (luna nueva de julio); «el Cuervo y Garrancha» (luna llena de agosto); «Pinches y Candongo» en la calle de Alcalá (luna nueva de agosto); «el Raspado y Come-Responsos» (luna llena de septiembre); «Aldabón y Cascajo» (luna llena de octubre); «Gorgolla» en la calle del Pozo (luna nueva de octubre); «Porcuna y Panzota» (luna llena de noviembre); «Chiribainas» (luna nueva de noviembre); «Francisco Linares y Lorrio» en la plaza Mayor (cuarto creciente de diciembre); y finalmente «el insigne Tragabolos y su compañero Mamacallos, que son los ciegos de más poco miramiento que hay en la cofradía», en la Puerta del Sol (luna llena de diciembre).

Si sumamos esos ciegos con los mencionados en los cuartos en que no hay copla por alguno de los muchos y variopintos motivos que Torres emplea para llenar los huecos sin versos, sacamos en claro que un evidente resorte del salmantino era provocar un reconocimiento costumbrista en sus lectores. Es un homenaje a los ciegos de Madrid y un recorrido por las calles y plazas de la corte donde los impresos eran voceados por ese singular ejército de vendedores. En el corazón mismo de la bullanga cortesana, la Puerta del Sol, concluye este itinerario. Es de suponer que esos nombres y apodos correspondan a ciegos reales, que sentirían una justificada vanidad al convertirse en protagonistas jocosos del producto que vendían. La automitificación que Torres

práctica por sistema se extiende a cuanto le rodea, impregna todo el proceso de invención, escritura, impresión, venta y lectura de los almanaques.

La práctica totalidad de los cuartos de luna están ocupados en ese juego de bromas y medias verdades sobre los ciegos, los sucesos y sus coplas, en el que el almanaque funge como un testimonio fragmentario y reticente de una serie de predicciones orales que viven en las calles y juegan a destaparse y encubrirse. Es solo la parte imprimible del oficio de estrellero; las profecías más comprometedoras son la que se dice que se callan, en el eterno quiebro astrológico de amagar y retirarse.¹⁰ Son muy pocos los cuartos en que vemos predicciones estrictas al estilo de los almanaques tradicionales, como los *Sarrabales*. De hecho solo hay tres casos en este almanaque, en la luna nueva de septiembre:

Desde este día hasta el diez y ocho de octubre deben estar cuidadosos los médicos con los enfermos, porque la naturaleza de las calenturas es de aquellas por las que dijo Hipócrates *febres quandoque mutes valde malignae*.

Muchas novedades de correos, postas, viajes, mudanzas de gobierno, paga de soldados y ministros,

¹⁰ Por ejemplo: «harto han sentido los ciegos que no les pusiese en una jacarilla los sucesos de este cuarto, pero no me atrevo a que se publiquen» (cuarto menguante de agosto); «todos los más ciegos de la corte examiné para que me cantasen una jacarilla a un famoso suceso, y ninguno la quiso cantar, ni aun quedarse con ella; diéronme por respuesta que era sátira a ventana conocida: ello sonará sin que nadie lo cante» (cuarto menguante de diciembre).

y otras de esta clase ocurren en esta luna, pero cuide cada uno su salud, que el tiempo es muy malo.

Y en las lunas llena y nueva de diciembre, que coinciden con sendos eclipses visibles, lunar y solar respectivamente. Veamos solo el primero:

Los influjos de este eclipse empezarán a padecer los sublunares a principios del año venidero, así en lo vegetable como en lo animal se experimentarán muchos achaques, y el mundo político se resolverá todo, porque en los ánimos no habrá otra cosa que disensiones, pendencias, traiciones y hostilidades.

Y es también muy de resaltar la luna nueva de mayo, que supone un homenaje al gran astrólogo español de principios del XVIII, el alcañizano Pedro Enguera, de quien Torres Villarroel disemina en sus obras tempranas contadas señales de que fue para él una especie de maestro nunca directamente proclamado. Estas frases habría que añadirlas a esa lista de reconocimientos indirectos:

Cuarenta años ha que observa con toda atención el aspecto de Júpiter y el sol don Pedro Enguera; y dice en su pronóstico del año de 1728, en la luna nueva de junio, que jamás le mintió y que siempre vio mejorar los enfermos, notable alegría y famosa disposición en los santos, atentos a fiestas y bailes y diversiones. Ahora tenemos el mismo aspecto que observó Enguera, quiera Dios que gocemos de los influjos que nos asegura.

Son los cuatro únicos casos en que no se habla de ciegos y coplas, y el testigo patente de que el modelo de almanaque literario de Torres nunca se literaturiza por completo, nunca deja de atender a las funciones astrológicas básicas. De hecho, es esa la naturaleza peculiar del arte torresiano, la de colocarse en una puerta giratoria por la que entra o sale de las creencias populares, se hace el experto o el bufón, se ríe de la astrología o la practica con rigor, sin inmutarse por la evidente y repetida contradicción.

En cuanto a la métrica, ese año Torres sigue en su línea de concentrarse en formas características de la poesía más tradicional, limitando su variedad a un abanico relativamente corto que excluye por entero ya los versos endecasílabos y las estrofas más cultas. El eje lo constituyen las seguidillas, de las que encontramos en los cuartos nueve casos de seguidilla compuesta (dos de ellos formados por series de dos), un caso de seguidilla simple, otro de seguidilla chamberga y otro que combina una seguidilla simple con un romancillo irregular. Los romances, siempre cortos, son el otro eje métrico: en cinco ocasiones figuran cuartetos sueltos (una de estas veces contiene dos cuartetos independientes entre sí) y en cuatro hay romances en distintas variedades (uno octosílabo esdrújulo, uno octosílabo de dos cuartetos, uno hexasílabo de seis y uno heptasílabo esdrújulo de dos). A título episódico completan el abanico métrico un terceto octosílabo de rima asonante (– a a) y un par de estrofas con

esdrújulos al comienzo (una con siete versos, combinando decasílabos y pentasílabos, y la otra con ocho versos decasílabos de rimas asonantes arromanzadas).

Coherente con estas preferencias métricas está la coloración estilística de estos poemas, que giran sobre recursos propios de la poesía burlesca, muy habituales en los almanaques de Torres. El uso de esdrújulos es quizá el más característico en 1732, que comparece en cuatro ocasiones, como en este romance de la luna llena de enero:

Allá van de pluma rústica
 las aventuras de un jácaro,
 que es tiña de los políticos
 y carcoma de los áulicos.
 Aqueste con otro físico,
 que es un pestífero oráculo,
 estudiando están intrépidos
 el dejar un cuerpo lánguido.
 Este, de chupar hidrópico;
 aquel, de sorber hepático,
 a visitar corren tépidos
 las lobregueces del Báratro.

Hay casos más sofisticados, como en dos piezas que Torres dice escribir «en el estilo antiguo de los esdrújulos», donde las palabras clave aparecen a comienzos de verso y no en posición de rima, con recolección final (luna nueva de abril, que es la que copio) o sin ella (como en la luna llena de junio):

Pícaros, los honrudos de Cortes;

jácaros, los bonetes más serios;
pérfidos, tratarán de los cultos;
mágicos, en el más santo pueblo;
 y tal desdicha
pícaros, jácaros, pérfidos, mágicos
 la solemnizan.

Otro recurso típico son los juegos de palabras que el propio Torres llama «paronomasias», como esta de la luna llena de octubre:

Flor con una esquila sola,
 papel de Roma derrama,
 y cuando en la Popa pipa
 a toda la Tropa atrapa.

A menudo las coplas carecen de relación directa con la predicción en prosa, que simplemente actúa de entradilla, pero en otros casos hay un desarrollo combinado en ambas partes de la secuencia. Como ejemplo veamos la luna nueva de febrero, donde anuncia que lo más importante que ocurrirá «se trata de una boda entre poderosos de unas ridículas circunstancias», lo que se ilustra con la primera parte de los versos correspondientes:

Desdichada María,
 cómo te injurian,
 pues te casan de golpe
 sin tener culpa.

O en la luna llena de mayo, donde los ciegos se dice que cantan a varios asuntos, pero solo se reproduce la segui-

dilla que atañe «a la codicia de un soberbio que vive afrentado y pobre, poseyendo las mayores riquezas», y dice así:

Ganapán de monedas
eres, mezquino;
de ellas andas cargado,
no socorrido.
Sabe que el oro
aún más tiene de peso
que de socorro.

En general todas las coplas desarrollan, en un registro más popular y chabacano, o en uno más refinado y enigmático, la misma batería de moralidades que ya se han comentado, sobre el castigo de la vanidad, la caducidad del poder, la inestabilidad de la fortuna y demás ideas recurrentes. Pero también contienen una perspectiva catártica para las clases humildes, siempre atezadas por la injusticia del mundo, los abusos del poder y el miedo a las miserias cotidianas del existir. En estos versos entrevén, como en la literatura satírica de todos los tiempos, o como en las danzas de la muerte y los géneros morales desde la Edad Media, una suerte de inaplazable justicia cósmica que anuncia el castigo de los poderosos y la humillación de los ricos, una venganza verbal tan inocua como acariciadora. Eso sí, ese escarmiento tiene siempre lugar en algún país de Aries o en una ciudad de Marte, a algún monarca sin nombre...

UN REPASO A LOS IMITADORES

El uso de versos quedó vinculado al éxito de Torres y fue vivido por el público como una innovación, que hacía decir a un aprobante en 1738:

Como poeta (que ya no hay prognósticos que no se consulte[n] con el Parnaso) tiene sus coplillas de gusto, y otras de algarabía, con traza de escobas. Hasta que he visto prognósticos en verso, nunca creí que los versos pudiesen valer dos caminos [*sic*, ¿caminos?], y más de poetas al trote que no saben llevar el Pegaso a paso sentado. Ahora veo, que aunque no valgan mucho, valen sus reales de plata, que en fin es algo (Carlos de la Reguera, en Ruiz Gallirgos, *El Sarrabal burgalés*, sin paginar).

En efecto, se convirtió en moda. La existencia de poemas judiciares en los mismos lugares y con análogas funciones que en Torres Villarroel es nota constante de los muchos almanaqueros que siguieron su estela y trataron de reproducir su éxito en ventas y fama a partir sobre todo de los primeros años de la década de 1730. Dado que la fórmula torresiana consta de varios componentes y que, además, hay otras fórmulas de almanaques en uso durante aquellos años, a veces la imitación puede reproducir o amplificar unos elementos, disminuir u omitir otros, o bien barajar unas piezas de los almanaques literarios con otras de los didácticos.¹¹ Hay

¹¹ Los almanaques didácticos son los que, en forma menos abundante, se desarrollan desde la década de 1730 para añadir a los componentes astrológicos toda una serie de informaciones útiles de

que constatar que el componente poético es uno de los más repetidos y desarrollados de la fórmula torresiana. La lista de almanaqueros versificadores ofrece estos nombres:

Francisco León y Ortega, autor de la serie *El pronóstico entretenido* entre 1733-1740 y 1745-1746: coloca versos en estaciones y cuartos de todos sus almanaques, y tiende a hacerlos particularmente largos y complejos.

Gómez Arias, de trayectoria compleja y errática, que se extiende con algunas lagunas entre las fechas extremas de 1735 y 1754, usa versos en estaciones (en algunos casos muy largos) y en cuartos de luna de forma regular entre 1736-1739 y 1746-1749. En 1744 elimina los versos de las secciones habituales, pero en cambio añade un largo romance jocoso al final, «El pronóstico en verso y prosa del astrólogo Don Gómez Arias, resucitado al tercer año, para el de 1744» (págs. 1-18). En 1745 coloca versos únicamente en los cuartos de luna, que al prescindir del diario y otras informaciones técnicas se convierten casi en una concatenación de coplas. Sus últimos pronósticos, de 1750, 1751 y 1754, son todos burlescos y enteramente en verso.

Tomás Martín, *El Piscator Abulense*. En sus trece pronósticos entre 1751-1763 (solo se conservan siete) se limita a lo siguiente: una seguidilla en cada cuarto de luna en

tipo histórico, geográfico, moral, etc. Prescinden, salvo en casos excepcionales, de las innovaciones introducidas por Torres Villa-

1752; no hay versos en 1753; algunos sonetos y seguidillas en estaciones y cuartos en 1754; un par de seguidillas por mes en 1755; desde 1756 aplica el modelo estricto con versos en estaciones y cuartos, en 1761 y 1763 con una progresiva presencia de décimas. El vaivén de los versos, con su estabilización final, es otra muestra del gran polo de atracción que supone la fórmula torresiana, de la que Martín intenta separarse en varios puntos hasta que el gusto del público le obliga a incurrir en una imitación completa.

Isidoro Ortiz Gallardo Villarroel, el *Pequeño Piscator de Salamanca*, sobrino y protegido de Torres Villarroel, experimenta el mismo problema que Tomás Martín. En 1751 y 1752 publica almanaques sin introducción ni coplas, pero desde 1753 tiene que mudar el paso y allegarse al modelo estricto de su tío, pues como declara en la introducción de 1759, «papeles de semejante calaña solo se leen hoy día por la pasmarota de las coplas, los refranes y los acertijos, que son la moneda corriente en este comercio» (*Las gradas de San Felipe el Real*, pág. 2). Desde 1753 reincorpora los versos al juicio de las estaciones y a los cuartos de luna, y los mantiene regularmente hasta 1767; ese año, que también fue el de la prohibición de los pronósticos políticos, muere de repente y su hermano Judas Tadeo toma el relevo publicando póstumo el almanaque para 1768, ya sin sombra de versos.

roel y de sus recursos literarios; por ello no los he considerado en

Francisco Martínez Molés extiende la parte versificada del modelo en sus dos almanaques en 1755 y 1756, con poemas judiciares muy largos en estaciones y cuartos, y que padecieron graves contratiempos de censura.

Antonio Romero Martínez Álvaro escribió cinco pronósticos de tono burlesco y largos desarrollos poéticos entre 1759-1763, colocando en los cuartos seguidillas y redondillas sin introducción en prosa ni conexión con la ficción, pero también en otros lugares, como prólogos y dedicatorias, e intercalados en las introducciones.

Alejos de Torres, que fue un seguidor parcial de Torres Villarroel, coloca poemas en estaciones y cuartos los años 1735-1737, y solo en los cuartos en 1747.

Germán Ruiz Gallirgos, autor de cuatro almanaques entre 1735-1739 que combinan elementos literarios con didácticos, solo incluye coplas en los cuartos de 1738 y 1739.

Francisco de Horta Aguilera escribió nueve piezas entre 1739-1748 (no se conserva ejemplar de 1742) y en todas expone poemas en estaciones y cuartos al estilo de Torres, aunque sus almanaques tienen también elementos didácticos.

Entre los autores menos prolíficos, incluyen coplas en estaciones y cuartos Laureano Hermendres en 1730; Pascual Aznar en 1735 (pero no en su segundo almanaque de 1736);

este trabajo.

Jerónimo Fumaz en 1739; *El astrólogo fantasma* en 1740; Manuela Tomasa Sánchez de Oreja, la *Gran Piscatora Aureliense*, en 1742 (con largos y enrevesados versos en los juicios, coplas menos frecuentes en los cuartos y un soneto artificioso como remate); Pedro Sanz Mazuera en 1746 y 1749; Crisanto Antonio Sousa da Riba en 1747 y 1748; Atanasio Pérez en 1755 (un almanaque abreviado, pero con seguidillas judiciales en los cuartos y un entremés añadido al final); Jacinto Pedrosa Hefredo en 1758; Juan Valenzuela Flores en 1758; Francisco de Torres en 1760 (con motivo de la entronización de Carlos III, pieza de subida adulación y estilo barroquizante, que incluye un juicio del año en series de seguidillas compuestas, una seguidilla por cuarto y una sarta de coplas al final con juegos de palabras); Andrés de Toledo en 1761 (que hace escasear las coplas de los cuartos, pero añade al final un largo romance esdrújulo polemizando con Torres); Juan González en 1761 (autor de un almanaque-miscelánea con juegos de magia y curiosidades para echar el rato, que incluye poemas mnemotécnicos en las secciones fijas y algunas seguidillas dispersas por el diario).

La presencia de partes versificadas es todavía más intensa en los autores que denomino del modelo literario extremo, es decir, los que desarrollan al máximo los elementos de la fórmula torresiana y minimizan la parte astrológica del opúsculo, reduciéndola a veces a una mera excusa. En general, todos se caracterizan por aumentar el número de poe-

mas, intercalándolos en lugares donde habitualmente Torres no lo hacía. Me limito a indicar los nombres de Francisco de la Justicia Cárdenas, desde 1735 y al menos durante una docena de años; Juan de Madrid en 1748 y José Roco en 1751 (ambos parece ser que seudónimos de fray Juan de la Concepción); Jorge de Cárdenas en 1750 y 1751; las *Follas astrológicas* de 1760 y 1761, escritas respectivamente por Cristóbal Pérez Reinante y Sebastián Pedro Pérez; las varias series publicadas por José Julián López de Castro desde 1753 y durante diez años, llenas de elementos literarios que sería muy prolijo explicar aquí, pero que suelen incluir las habituales seguidillas en los cuartos de luna y poemas en otros muchos lugares. Por su parte, Diego Antonio Cernadas y Castro, que firmaba «el cura de Fruime», se animó en 1762 a importar la estructura de almanaque para un artefacto poético-prosístico, de contenido astrológico muy disminuido y que era solo un vehículo para ensartar largos poemas de temática principalmente religiosa. En 1767, en las postrimerías de la época dorada del género, Juan Rubio de Villegas escribía su pronóstico íntegramente en verso.

OBRAS CITADAS

- AGUILAR PIÑAL, Francisco, *La prensa española en el siglo XVIII. Diarios, revistas y pronósticos*, Madrid, CSIC, 1978.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando, «Primer teatro de almanaques españoles. (La Gran Piscatora Aureliense para 1742, pepitoria de 1745 y palinodia burlesca en verso de Gómez Arias para 1754)», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 19, 2013a, págs. 403-457.
- , «De los almanaques a la autobiografía a mediados del siglo XVIII: piscatores, filomatemáticos y alrededores de Torres Villarroel», *Dieciocho*, 36.2, 2013b, págs. 179-202.
- , «Segundo teatro de almanaques españoles. (Extracto de los pronósticos de 1719, 1722, 1723 y 1724 de Torres Villarroel, con sus dedicatorias, prólogos e invenciones en verso y prosa)», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 20, 2014, págs. 251-286.
- , *Juicio y chirinola de los astros. Panorama literario de los almanaques y pronósticos astrológicos españoles, 1700-1767*, Gijón, Trea, 2015.
- ORTIZ GALLARDO VILLARROEL, Isidoro, *Las gradas de San Felipe el Real. Pronóstico diario de cuartos de luna con los sucesos elementales y políticos de la Europa para este año de 1759*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1758.

RUIZ GALLIRGOS, Germán, *El sarrabal burgalés, histórico, genealógico, geométrico y militar. Diario de cuartos de luna, cosecha de frutos y acontecimiento político para este año de 1739. Compendio del universo, y especialmente de la Europa, y más por extenso de la España, con expresión del número de navíos, fragatas, paquebotes y bombardas, sus nombres y artillería que montan, y otras varias noticias, historias eclesiásticas y seculares*, Madrid, Imp. de Joaquín Sánchez [1738?].

TORRES VILLARROEL, Diego de, *El embajador de Apolo y volante de Mercurio, almanak universal para el año común de la conjunción magna 1722*, [s. l.], [s. i.] [1721?].

—, *Juicio de los políticos acontecimientos de todo el universo; general y particular diario de cuartos de luna para el año de 1723, ajustadas las lunaciones al horizonte de Madrid*, [s. l.], [s. i.] [1722?] (16 hs. + 32 págs.).

—, *Los ciegos de Madrid. Almanack, pronóstico y diario de cuartos de luna para el año bisiesto de 1732. Juicio de los sucesos elementares y políticos de la Europa*, Barcelona, por Joseph Teixidó, impresor del Rey Nuestro Señor, [1732?] (55 págs.).

—, *Extracto de los pronósticos del Gran Piscator de Salamanca, desde el año 1725 hasta el de 1739. Compone este libro todas las dedicatorias, prólogos, inven-*

ciones en verso y prosa de dichos pronósticos..., Salamanca, Antonio Villarroel y Torres, 1739.

- , *Los enfermos de la Fuente del Toro. Pronóstico y diario de cuartos de luna, con los sucesos elementales y políticos de la Europa en refranes castellanos, para este año de 1753*, Salamanca, Pedro Ortiz Gómez, [1752?].
- , *El Soto de Luzón. Pronóstico y diario de cuartos de luna, y juicio de los acontecimientos naturales y políticos de la Europa para este año de 1763*, Madrid, Andrés Ortega, 1762.

LA CRISIS/REVOLUCIÓN DE 1700 EN LA HISTORIA DE
LA LENGUA ESPAÑOLA:
EL CAMBIO DE PARADIGMA EN LAS *WELTANSICHTEN* Y
LO VIEJO Y LO NUEVO EN EL *DICCIONARIO DE
AUTORIDADES*¹

JOSÉ RAMÓN CARRIAZO RUIZ
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (UNED)
carriazo@flog.uned.es

Enviado: 30/6/2015
Aceptado: 21/7/2015

Resumen: La historia de la lengua no sigue las etapas de la historia general. Los cambios de etapa resultan difíciles de fijar (es lo que llamamos periodización en la historia de la lengua) y suelen introducirse fases de transición más o menos dilatadas según los casos. El tránsito del español clásico del Barroco al español moderno de la Ilustración está marcado por una depuración de los modelos literarios, una selección del corpus, el establecimiento de la autoridad normativa de la Real Academia Española y el reconocimiento de las variedades americanas de la lengua. Se trata de un auténtico cambio de *Weltansichten* o visiones del mundo. En el plano del léxico, ese cambio de paradigma se encarnaría en la elaboración de la primera publicación académica: el *Diccionario de Autoridades* (en seis tomos editados entre 1726 y 1739).

Los años centrales de este proceso cubren el cambio de dinastía y la Guerra de Sucesión y el tránsito en su conjunto opone dos visiones que podrían reducirse a las posturas de

¹ Este trabajo forma parte de los resultados de los proyectos financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad: *Nuevo Diccionario Etimológico de la Lengua Española* (FFI2012-31897), dirigido por el doctor Mariano Quirós García, y *Léxico y gramática en el siglo XVII: edición y estudio lingüístico de textos técnicos de navegación y astronomía* (FFI2012-36768), dirigido por la doctora María Lourdes García-Macho Alonso de Santamaría.

austracistas y borbónicos, tradicionalistas y liberales, periféricos y centralistas, variacionistas y unificadores, barrocos y neoclásicos...; así las cosas, todo este período podría caracterizarse como una “revolución española”, que coincidiría en las fechas y los partidos contrapuestos con otros cambios de paradigma como puede ser la “revolución inglesa”.

Palabras clave: periodización, modernidad, revolución, paradigma, *Weltansichten*, léxico, siglo XVIII

Abstract: The history of language does not follow the stages of general history. Those changes are difficult to specify (we call that periodization in language history) and in addition we need to introduce transitional changes of varying length. The transition between Baroque’s classical Spanish to Enlightenment’s modern Spanish is marked by a purification of the literary models, corpus selection, the establishment of the normative authority of the Real Academia Española, and the recognition of American varieties of Spanish. It is a true change of *Weltansichten*, or worldview. In the lexicon, this change of paradigm incarnates itself in the elaboration of the first publication of the Real Academia: the *Diccionario de Autoridades*, in six volumes issued between 1726 and 1739.

The central years of this process encompass the change of dynasty and the Peninsular War, and the transition, in whole, opposes two sides that could be reduced to the positions of *austracistas* and *borbónicos*, traditionalists and liberals, defenders of the rights of the periphery and centralists, supporters of regional variety and of unification, upholders of the Baroque and of the Enlightenment...; thus, this period can be characterized as a «Spanish Revolution» that would coincide in dates and in opposing parties other changes of paradigm such as those of the «English Revolution».

Keywords: periodization, modernity, revolution, paradigm, *Weltansichten*, lexicon, eighteenth century

1. INTRODUCCIÓN

El contacto con la antropología cultural (hipótesis de Sapir-Whorf) y la renovación de los estudios lexicológicos, que supuso la irrupción del cognitivismo en la sociolingüística, han dado nuevo impulso a las concepciones humboldtianas de la lengua como *energeia* o elemento en continua recreación, en lo que se ha denominado neohumboldtianismo. En este contexto, la periodización en la historia de los elementos constitutivos del léxico debe ponerse al día describiendo los condicionantes externos (paradigmas) e internos (*innere Sprachformen*) que justifican los hiatos cronológicos tradicionalmente empleados para separar unas etapas de otras en el relato diacrónico de la evolución de los sistemas lingüísticos.

Frente al concepto diltheyano de *Weltanschauung*, cosmovisión o «visión del mundo», el término *Weltansichten*, que tomo del título de una obra de Jurgend Trabant sobre el proyecto lingüístico tipológico descriptivo de Wilhelm von Humboldt (Trabant, 2012), tiene una connotación perspectivista que incide en la noción de mirada frente a la de visión². En mi opinión, como trataré de mostrar en este trabajo, casa mejor la idea de «miradas al mundo» que la de «visión del mundo» para caracterizar el cambio que se produce en la

² Las nociones de «visión de mundo lingüística» y «perspectiva» forman, junto a las de «estereotipo» o «perfil de los objetos», el aparato conceptual

historia de la lengua española en torno a 1700. El otro instrumento intelectual con el que quiero operar, junto al concepto de *Weltansichten*, es el de «cambio de paradigma» de Thomas S. Kuhn (1962), cuya aplicación en el campo de la historia de la ciencia se mostró tan fructífero en cuanto a la generación de polémicas que ha sido trasladado a otros campos de la historiografía, entre los cuales, muy destacadamente, la historia de la literatura y la historiografía lingüística.

En este ensayo trataré de aplicar estos dos conceptos muy relacionados, «cambio de paradigma» y «miradas al mundo» o *Weltansichten*, a tres facetas complementarias de la realidad hispánica en el paso de los Siglos de Oro a la Ilustración: las historias de la lengua y la literatura científica españolas, la de su vocabulario y el *Diccionario de Autoridades*, como muestras señeras de lo que el tiempo nuevo necesita del tiempo viejo y a la vez de las novedades (*Weltansichten*) que, como tal tiempo nuevo, va a incorporar. Tanto la historia de la lengua como las de la literatura o cultura hispánicas coinciden en señalar un cambio radical de paradigma en el paso del Seiscientos al Setecientos. Concretamente, se trata de un cambio lento y gradual, que comenzaría en el último tercio del siglo XVII y se prolongaría hasta el reinado carolino, cuando empieza a implementarse y consustanciarse una realidad totalmente nueva, en el sentido de diferente a la an-

de la «etnolingüística cognitiva» de Jerzy Bartmiński y su escuela polaca

terior, que más o menos constituiría el preludio o etapa preliminar de la cultura hispánica contemporánea liberal, pluricéntrica y transnacional que se iría alumbrando a lo largo de los siglos XIX y XX.

2. EL CAMBIO DE PARADIGMA EN LA HISTORIOGRAFÍA LINGÜÍSTICA, LA SOCIOLINGÜÍSTICA HISTÓRICA Y LA HISTORIA DE LA LITERATURA CIENTÍFICA

La cesura que separa los Siglos de Oro del tiempo nuevo de la Ilustración y el clasicismo setecentista supone la ruptura con las *Weltansichten* tradicionales y el paso a las *Weltansichten* vertebradoras de la nueva realidad ilustrada. A este respecto, es notable que, en la lexicografía académica, el siglo XVIII quede, en algunos casos, agrupado junto con los siglos XVI, XVII y XIX³, mientras en otros se incluya en el tiempo nuevo, que arranca en 1700 y alcanza hasta hoy (en el *DHLE* [*Diccionario Histórico de la Lengua Española*, 1962-1996], Barrio Estévez y Torner Castells 1994-1995: 36) o se separe netamente de los Siglos de Oro (como en el *NDHE*, Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española 2013- [en línea]). Las historias de la lengua más tradicionales del siglo XX (Menéndez Pidal, Lapesa) denomi-

(Moreno Fernández, 2012: 73).

naron *crisis del Barroco* a esa ruptura, caracterizada con tintes muy dramáticos⁴, si bien es cierto que, por su radicalidad, podría haberse denominado *revolución*, si no fuera porque esta palabra constituía un tabú para la historiografía de corte menéndezpelayista. La época barroca (1610-1713) contiene, según Menéndez Pidal (2005: 1136-1249), un momento de esplendor (1610-1635) y otro de postrimerías (1637-1681), para diluirse en una tercera etapa (1682-1713) que ni siquiera merece calificativo. Y, sin embargo, hubo una gran crisis, de eso no hay duda; se produjo un cambio en el sentido de la mirada hispánica al mundo, una nueva orientación de la perspectiva, es decir un revolverse, mirar hacia lo que antes quedaba a la espalda, una *re-volución*, en sentido etimológico. Si las lenguas son *Weltansichten*, el español de 1700 ya no era una imagen del mismo mundo que reflejaba el castellano de 1490; algo había cambiado y ese cambio era el Mundo Nuevo: América.

³ Así en el *DRAE*, *Advertencias para el uso del diccionario*: § 2.1. Arcaísmos [en línea], hasta la última edición de 2014, en la que se ha simplificado la marcación relativa a la vigencia histórica de las palabras, *vid.* pág. XLV.

⁴ Lapesa afirma: «Al terminar la Guerra de Sucesión, España se encontraba exhausta y deprimida. Tras la serie de adversidades que habían jalonado los reinados de Felipe IV y Carlos II, quedaba sacrificada en la paz de Utrecht. Todas las actividades parecían muertas. Se imponía una tarea de reconstrucción vivificadora, y a ella tendieron los esfuerzos de las minorías dirigentes; sus tentativas de reforma, obedientes al racionalismo de la época o ajustadas al modelo de otros países, contradijeron muchas veces al espíritu de la herencia tradicional. Del pasado, sometido a crítica, sacaron unos lecciones confortadoras, mientras otros, más atraídos por las nuevas corrientes, llegaban a conclusiones negativas. En consecuencia, el siglo

Frente a esta visión, eurocéntrica y metropolitana, de la historia lingüística hispánica, que manifiesta una profunda servidumbre de la historia de la literatura y de los textos literarios, cabe contraponer al menos tres miradas, disidentes en mayor o menor medida, como son la de la historia de la ciencia, la de la historiografía lingüística y la de la sociolingüística histórica, especialmente aquellas que se ocupan de América, aunque no en exclusiva. Zarina Estrada Fernández y Aarón Grageda Bustamante analizan esta contraposición:

Los precursores de esta segunda posición prefieren señalar que en ningún caso puede hablarse de que una lengua nace y se mantiene básicamente invariable, sino que experimenta tan solo momentos estables, etapas en que esta se construye, modifica, crece, se apropia de elementos provenientes de otros idiomas y dialectos.

De aceptarse como válido este segundo punto de vista, se apoyaría la hipótesis que sugiere que el castellano, al participar en un proceso de mestizaje, desarrollo y crecimiento, como sucedió durante el contacto con el Nuevo Mundo, incorporó no solo nuevo vocabulario a consecuencia del contacto con las lenguas de los pueblos originales, sino que experimentó también un proceso de criollización, enriqueciéndose como antes lo había hecho con el árabe, por citar un ejemplo. De este modo, el castellano contemporáneo consiguió, con su

XVIII marca una quiebra de la tradición hispánica y un auge de la influencia extranjera» (1981: 418).

arribo a América, un proceso de madurez, expansión y estabilidad, no obstante haber tenido su origen en Europa. (2010: 548-549)

Para la historia social de las lenguas del mundo hispánico, o sociolingüística histórica, resulta imprescindible situar el español europeo en contacto con el resto de las lenguas peninsulares, al tiempo que analizar la relación entre lengua estándar y variedades lingüísticas; la interacción, percepción, contexto comunicativo y discursos son conceptos indispensables para estudiar los cambios de paradigma y de *Weltansichten* desde una perspectiva metateórica que puede denominarse, indistintamente, sociolingüística cognitiva o lingüística sociocognitiva, uno de cuyos objetos preferentes de estudio es «el uso de la lengua en sociedad, la variación y el cambio lingüístico» (Moreno Fernández, 2012: 31). Aprovechando el principio antropológico y científico del *uniformismo*, *uniformitarismo* o *actualismo* de James Hutton, los historiadores sociales de la lengua pueden partir del presente para adentrarse en el pasado (Tovar, 1977; Lodaes, 2000, 2001), o bien exponer el desarrollo del español y sus variedades, siempre en contacto con las otras lenguas de España, cronológicamente (Penny, 2004; Moreno Fernández, 2005 y 2015; Koch y Oesterreicher, 2007 [1990]). Todos ellos, no obstante sus diferencias, coinciden en señalar los orígenes de la expansión, koineización y variación interna del castellano en los procesos medievales de reconquista y repoblación, y el paso

de la lengua medieval a la moderna (o del castellano al español, si se me permite), a finales del siglo XV y durante la primera mitad del siglo XVI. En el siglo XVII y, especialmente, durante el XVIII, se producen los procesos de estandarización o creación de la variedad comunicativa de la distancia, en un continuo que lleva de la lengua medieval, castellana, a la moderna, panhispánica⁵, en el que resulta difícil establecer cesuras, pues se trata de un proceso lento y paulatino, constituido por las cuatro fases de *selección, instrumentación, elaboración y codificación* (Conde Silvestre, 2007: 317-320).

La historia de la ciencia, por su parte, muestra una cronología muy clara, en la que la crisis se manifiesta a partir de finales de la década de 1630, cuando la crítica se hace evidente, y la recuperación va a ser más temprana, al menos en lo que se refiere a la literatura náutica y naval. Si ordenamos cronológicamente los principales tratados de astronomía y navegación compuestos entre 1600 y 1700, observaremos un lapso de treinta y nueve años, entre 1634 y 1673, cuando puede datarse la fase aguda de la crisis del Barroco hispano

⁵ Desde una perspectiva sociológica del conflicto, el concepto de norma pluricéntrica y panhispanismo se interpreta como imperialismo lingüístico eurocéntrico, muestra del cual es el concepto de americanismo opuesto al léxico común –panhispánico– (Moreno Cabrera, 2015: 138-146). Aquí opto por una noción no conflictiva de norma pluricéntrica panhispánica en la que las distintas variedades, americanas o europeas, aparecen reflejadas al mismo nivel, dentro del uso y fuera de la norma prescriptivista, aunque bajo su influencia rectora en mayor o menor grado, según la percepción del estándar que tenga cada hablante en su circunstancia, desde un enfoque lingüístico sociocognitivo.

en cuanto a literatura científica se refiere. Ya desde principios de la centuria pueden rastrearse, en el *Regimiento de navegación* de Andrés García de Céspedes (1606), el *Diálogo entre un bizcaíno y un montañés sobre la fábrica de navíos* (ca. 1630) o el *Reparo a errores de la navegación española* de Pedro Porter y Casanate (1634), los síntomas del declive en cuanto a ciencia náutica y técnica de navegación.

La historia de la náutica y de la astronomía española ha concedido dispar atención al *Regimiento* de García de Céspedes, frente a lo que ha ocurrido con otras obras del mismo autor. Un amplio sector de la historia de la ciencia internacional, que se ha ocupado profusamente de los tratados náuticos del Renacimiento español, ha ignorado generalmente el *Regimiento* y la *Hidrografía* de 1606, como es el caso, por ejemplo, de David W. Waters, quien en su *The Art of Navigation in England in Elizabethan and Early Stuart Times* (1958) dedica un buen número de páginas al *Breve compendio de la esfera* de Cortés de Albarca, a Enciso, Falero, Guevara, Medina, Zamorano y a los derroteros (*hydrography*), pero no menciona a García de Céspedes. Otra ilustración del escaso interés por la ciencia española del Barroco es la *Historia de la ciencia* de John Gribbin, que incluye una reproducción del *Breve compendio* de Cortés (2004: 10), pero no menciona ningún tratado náutico hispano. Estas circunstancias por sí solas servirían para considerar el *Regimiento* de García de Céspedes como el primer texto náutico del Barroco

hispano, marcado por el desinterés y el desconocimiento entre los historiadores de las ciencias astronómicas, matemáticas y náuticas más allá de las fronteras del mundo hispánico; si bien esta falta de conocimiento e interés no se limita a la historiografía científica internacional. Para J. M. López Piñero, el *Regimiento* de Andrés García de Céspedes continúa la tradición de las artes y regimientos renacentistas, constituyéndose en «el último título importante que cierra la serie de tratados de Náutica de esta época» (López Piñero, 1986: 178). Esta línea interpretativa, más o menos positiva, fue inaugurada por la clásica *Disertación sobre la historia de la náutica*, de Martín Fernández de Navarrete (1846), quien consideraba que el éxito del *Regimiento* y la *Hidrografía* de García de Céspedes eran motivo de que no se volviesen a publicar tratados de importancia a lo largo del siglo XVII, pues el *Regimiento* cubriría las necesidades docentes durante toda la centuria, al haber zanjado con éxito los debates abiertos antes y al procurar un compendio extenso de todos los conocimientos necesarios para la formación de los pilotos de la carrera de Indias que, recordémoslo, funcionó sin sobresaltos hasta los últimos años de la Guerra de los Treinta Años. Para otros autores, sin embargo, este tratado inaugura el retroceso barroco de la náutica y astronomía españolas; como, por ejemplo, para Víctor Navarro Brotons, según el cual no aparece en él «ninguna alusión a la teoría de Copérnico ni al sistema de Tycho Brahe ni a los debates cosmológicos que se

estaban desarrollando en Europa» (Navarro Brotons, 1998: 200). Esta afirmación es bastante discutible porque desde los preliminares, y a lo largo de toda la obra, se rebaten las teorías del polaco aunque no de Tycho Brahe, si bien se aprovechan sus mediciones para la corrección de las tablas y la enmienda de los instrumentos:

Ay otra causa porque la declinación del Sol está errada en los regimientos, y es que las tablas de declinaciones están hechas según el movimiento del Sol que dan las tablas alfonsinas, el qual no concuerda con las observaciones que en este tiempo se han hecho, assí por las que tengo hechas, como por las de otros matemáticos muy diligentes; y quando las tablas estuvieran hechas por la dotrina de Copérnico, también discreparán de la verdad, y aun con mayor error, según que las observaciones deste tiempo muestran. (fol. 7v)

En caso de discrepancia entre Tycho y Copérnico, García de Céspedes se inclina a favor de la opinión del danés, con cuyas mediciones coinciden las suyas:

Demás desto, no ay tablas que nos den los verdaderos lugares del sol ni luna, ni de las demás estrellas, como se puede considerar en la tabla precedente, donde se ponen los verdaderos lugares del sol y luna, y algunas estrellas, según diferentes tablas, como son las del rey don Alonso, las de Copérnico, las observaciones de Ticho Brahe, calculadas para el año de 1587.

Por las tablas antecedentes se verá la discrepancia que ay en los lugares del sol y luna, y estrellas fixas, entre los autores por cuyas dotrinas están hechas las tablas de los movimientos de las estrellas fixas y planetas. Pues, ¿por qué avemos de creer que dize más verdad el uno que el otro, pues entrambos discrepan de la observación de Ticho Brahe, que casi conviene con la que avemos hecho? Copérnico y Vernerio, el año de 1514, observaron la estrella que llaman Espica Virginis [...] Estos dos artifices son tenidos entrambos por muy doctos y diligentes, y assí no sabremos determinar cuál dixo verdad; luego por ningunas tablas podremos determinar el verdadero lugar de la luna ni de las estrellas fixas; por lo qual, ni tampoco nos podemos fiar de la observación que por ellas se hiziere, porque para el intento de lo que se va tratando, muy poco tiempo que se hierre causa gran error, assí en la longitud como en la distancia. (fol. 108v)

A propósito de la influencia del astrónomo danés en el *Regimiento*, conviene recordar que las implicaciones teóricas de las mediciones de Tycho no se difundieron ampliamente hasta 1609, cuando se publicó la *Astronomia nova* de Kepler, y que el modelo del universo de Brahe (con el que puede identificarse el de García de Céspedes), expuesto en dos volúmenes titulados *Astronomicæ Instauratæ Progymnasmata* y publicados en 1587 y 1588, «es una especie de solución intermedia entre el sistema de Tolomeo y el de Copérnico que desde el punto de vista moderno parece un paso atrás» (Gribbin, 2004: 51).

La grave crisis de los años 30, que marcaría el definitivo declive de la construcción naval española, tiene su punto culminante en cuanto a la escasez de navíos en un informe de la Casa de Contratación de Sevilla dirigido a Felipe IV en 1637. Los funcionarios de la institución hispalense, creada en tiempos de los Reyes Católicos, avisan de una situación inaudita: no hay navíos en el río Guadalquivir que cumplan las condiciones legales para servir de capitana y almiranta para la flota de Nueva España de 1638 (Serrano Mangas, 1984: 107). Se ponía por primera vez en peligro el aprovisionamiento de las colonias, con el consiguiente riesgo para la estabilidad social y económica de los territorios de ultramar (Braudel, 1976: 313).

Testigo de este agudo deterioro del comercio, y quizá víctima de él, fue el anónimo autor del manuscrito que sobre arquitectura naval conserva la Universidad de Salamanca, titulado *Diálogo entre un bizcaíno y un montañés sobre la fábrica de navíos*⁶. A pesar de las resonancias renacentistas del texto, tanto por la elección de la forma dialogada como por la caracterización de los interlocutores, que recuerda a la *Instrucción náutica* de Diego García de Palacio (1587), no se trata ya de una obra optimista ni utópica que pueda encuadrarse en una mentalidad renacentista. Faltan en ella referen-

⁶ Manuscrito 2593 de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, publicado en facsímil por Ediciones Universidad de Salamanca (1998), con transcripción y estudio de M^a. Isabel Vicente Maroto.

cias a las circunstancias que rodean la conversación ficticia; no hay citas de autores clásicos ni apenas elaboración de los diálogos; a la elección del género no corresponde un afán de llegar a más lectores en este caso, sino la simple adopción de lo que a ojos del autor es una convención literaria. Comienza el diálogo con la historia de la navegación y de la arquitectura naval, cuyos orígenes coinciden con el diluvio universal y la construcción del arca de Noé, en contra de la opinión, sostenida por Tomé Cano en su *Arte para fabricar naos* (1611), de que los orígenes del arte de navegar se remontaban a tiempos adánicos. Uno de los valores del manuscrito es el relato de la gestación de las ordenanzas de 1609, 1613 y 1618, con referencias al papel directriz de don Diego Brochero de Anaya, además de una lúcida disquisición sobre el avance que la introducción de la *cuenta y razón* en la nueva fábrica supuso para la construcción naval española (fols. 1v-2v⁷).

El grueso del manuscrito se dedica a exponer las medidas más adecuadas para la construcción de un galeón, introduciendo importantes reformas a las ordenanzas de 1618 (Vicente Maroto, 1998: 16). También se ocupa el autor de la tripulación, como en la *Instrucción náutica* de Diego García de Palacio (México, 1587) y el *Ytinerario de la navegación de las Yndias Occidentales* de Juan Escalante de Mendoza (manuscrito fechado en 1575), aunque el anónimo autor del *Diá-*

⁷ Las citas y referencias a la foliación corresponden al original manuscrito.

logo entre un biscaíno y un montañés detalla incluso el sueldo que debían percibir los tripulantes. La parte más original de esta obra resulta, sin duda, la correspondiente a los últimos folios, en los que, tras lamentar la decadencia de la construcción naval y la escasez de pilotos y marineros en el norte del reino, propone una serie de mejoras sanitarias en los puertos⁸ y se queja de la desaparición de los seminarios de marineros de la costa (fol. 43r).

Recuerda con nostalgia el anónimo autor los tiempos de Felipe II y Cristóbal de Barros, en los que, a decir del personaje montañés, la construcción naval pasó por una edad dorada en el norte:

Y porque vea Vuestra Merced la estimación que Su Magestad de Phelipe Segundo hazía de los que fabricavan, y cómo los animava y ayudava, tenía en la provincia de Guipúzcoa un pósito de 60 mil ducados a distribución de Cristóval de Barros, para prestar y ayudar a los que se animavan a fabricar; dávales dos ducados por cada tonelada, prestados, con calidad que en todo el tiempo que poseyese el tal navío por suyo no volviese el enprestido a Su Magestad; pero en bendiéndole o perdiéndose, estava obligado a bolverlo, con que se animavan mu-

⁸ «Devía Su Magestad tener un ospital en el Pasaje, otro en Santander, otro en el Ferrol o Coruña, otro en Lisvoa, y otro en Cádiz, que son los puertos donde se recojen las armadas» (fols. 46r-46v). La organización naval y portuaria comienza a ser una preocupación acuciante; apenas aludida en las primeras obras del Renacimiento, se convierte en tema favorito de los arbitristas del Seiscientos y penetra en los tratados de arquitectura naval.

chos y avía muchas naos. Oy no veo para el fabricante merced ni ayuda ninguna, antes lo contrario, por las razones dichas. (fol. 42v)

Estas palabras fueron escritas entre 1630 y 1632 y es muy posible que su autor fuera un constructor naval⁹, cuya intención era remediar la inminente ruina de las manufacturas navales del norte causada por la decadencia de la pesca, a consecuencia del estanco de la sal, como apunta (fols. 43v-44r), y las incursiones francesas e inglesas. El tono pesimista, la ausencia de tópicos como el de la sutileza de la navegación o la superioridad de españoles y portugueses en el mar, la referencia a los impuestos y a la falta de mano de obra en las manufacturas y en la navegación¹⁰, nos sitúan ante una mentalidad diferente ya de la del siglo XVI, en claro contraste con el optimismo y la utopía que dimanaban de los escritos de la primera mitad del Quinientos e incluso de las

⁹ «El autor de este tratado sobre fábrica de navíos bien pudo ser el veedor y contador en Lisboa, Pedro López de Soto, ya muy mayor, experimentado constructor, vizcaíno y montañés, que repasa en el *Diálogo* hechos sucedidos en los años en los que junto a su padre construyó cinco galeones, finales del siglo XVI, e insiste en los problemas de escasez de gentes y recursos, que eran muy patentes en esas fechas y de los que se queja en sus cartas, proponiendo en ellas soluciones semejantes a las recogidas en el tratado» (Vicente Maroto, 1998: 26). Esas dificultades que afrontaban los constructores navales alrededor de 1600 están narradas en C. Rahn Philips (1991), quien analiza pormenorizadamente el proceso de construcción de seis galeones que bien hubieran podido ser los realizados por Pedro López de Soto y su padre.

¹⁰ Rasgos caracterizadores de la literatura del siglo XVII preocupada por la decadencia española. Las referencias a los impuestos como causa del ahogo del trabajo manual son casi un tópico en esos años. Vid. Maravall, 1984: 162.

más recientes páginas de García de Palacio. Se produjo un radical giro en la realidad y las conciencias de los habitantes de aquel reino en vísperas de la gran crisis que lo llevaría al desastre definitivo y al desmembramiento. La tímida amenaza de la competencia extranjera en tiempos de Tomé Cano se había convertido, dos décadas después, en una amenaza real para el dominio español del mar, ya que la propia monarquía se disponía a abandonar su política de construcción naval y a servirse de navíos extranjeros, como testimonia el diálogo de hacia 1630 (fol. 42r).

La construcción de naos sufriría, a partir de este momento, una caída de la demanda que obligó a muchos a abandonar esa actividad, nada rentable a mediados del Seiscientos, debido a la inflación galopante y al desplazamiento del centro innovador en diseño y fabricación de buques más allá de las fronteras hispánicas. En un mundo en el que, como creían, con razón, Tomé Cano y otros contemporáneos suyos –por ejemplo, el conde de Gondomar–, el señor del mar sería señor de la tierra¹¹, el papel de España a partir de la independencia de Portugal va a ser cada vez de menor importancia; decadencia que se manifiesta en todos los aspectos de la vida de la colectividad y que marca la evolución posterior de la sociedad hispana. El manuscrito anónimo de

¹¹ En palabras de Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar: «El mundo está reducido a que el que es señor de la mar lo sea también de la tierra» (Maravall, 1984: 191).

1630-32 cierra, tras cien años de actividad literaria náutica, uno de los capítulos más importantes dentro de la aportación ibérica al mundo de la técnica y al dominio de la naturaleza, el correspondiente a las mejoras de la Arquitectura Naval y de la náutica. Poco se parece ya esta obra a los tratados de náutica de la primera mitad del XVI, llenos de optimismo y confianza en el hombre, que con un trozo de papel y una aguja imantada era capaz de abrazar todo el mundo. La realidad es ya muy distinta, pocos son los progresos de la Náutica en el XVII y ninguna obra española alcanza los ecos universales de las de Pedro de Medina (*Arte de navegar*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdova, 1545, y *Regimiento de navegación*, Sevilla, Simón Carpintero, 1563) y Martín Cortés de Albacar (*Breve compendio de la sphaera y de la arte de navegar*, Sevilla, Antón Álvarez, 1556, 1.^a ed., Sevilla, Antón Álvarez, 1551); el *Compendio del arte de navegar* de Rodrigo Zamorano (Sevilla, Joán de León, 1588; 1.^a ed., Sevilla, Alonso de la Barrera, 1581), vertido al inglés en 1610, cierra el brillante capítulo de traducciones de obras náuticas españolas.

El anónimo autor del *Diálogo entre un bizcaíno y un montañés sobre la fábrica de navíos* (ca. 1630) y Pedro Porter y Casanate, en su *Reparo*, ejemplificarían, en mi opinión, la plena conciencia de la crisis. Entre otros méritos de Porter y Casanate, puede señalarse que previó el avance que supondría la invención del cronómetro marino, realizada en Francia por el científico neerlandés Christiaan Huygens en

1673 bajo el patrocinio de Jean-Baptiste Colbert, casi cuarenta años después de la aparición del *Reparo* en Zaragoza. El discurso o breve tratado zaragozano, una obra de juventud como señaló Fernández de Navarrete y repite González-Aller Hierro (1998), es buena prueba del alto nivel de los científicos españoles de la primera mitad del siglo XVII, muy al tanto de los avances matemáticos europeos, como demuestra la amplia discusión sobre la aplicación de la trigonometría a la navegación, uno de los temas científicos más importantes de la centuria en la que Isaac Newton y James Stirling desarrollaron la fórmula general de interpolación para las funciones trigonométricas que lleva su nombre. Casi cuarenta años después de la aparición del librito de Porter y Casanate en Zaragoza, se reinauguran las publicaciones de tema científico náutico con el *Arte de navegar* de Lázaro de Flores (1673), al que siguen quince y diecinueve años después los tratados de Seysas y Lobera (1688) y Gaztañeta Yturrialzaga (1692), obras que tratan de importar las innovaciones extranjeras y proponen una profunda renovación del sistema de enseñanza y organización náutica y naval hispana. La continuidad con el arte de navegar clásico había quedado definitivamente quebrada, lo cual conduce a la ignorancia, a fines del Seiscientos, de la existencia de una excelsa tradición científica hispana por parte de los propios científicos españoles del

momento¹², y los *novatores* no hacen sino denunciar la postulación de la ciencia española inaugurando con ello un tiempo nuevo caracterizado por la polémica en torno a la inexistencia de científicos hispanos.

3. LAS NUEVAS *WELTANSICHTEN* EN EL VOCABULARIO DEL ESPAÑOL: PRESTAMOS E INNOVACIONES EN EL PASO DEL SIGLO DE ORO AL XVIII

Una vez datados el alumbramiento, en el último cuarto del siglo XVII, de un espíritu nuevo, caracterizado por un cambio de paradigma y novedosas *Weltansichten* perceptibles desde la historia de la lengua, la sociolingüística histórica y la historia de la literatura científica, así como, con precisión, la crisis barroca, al menos en lo que a literatura náutica se refiere (1634-1673), pasaré a analizar el proceso de cambio desde el punto de vista del vocabulario y los elementos constitutivos de este, pues «parece evidente que el entorno, natural y cultural, puede influir sobre la arquitectura de la lengua, especialmente en la riqueza y la configuración del léxico» (Moreno Fernández, 2012: 84) y sería, por tanto, en el nivel léxico-semántico donde mejor se reflejasen los cambios en la perspectiva y visión lingüística del mundo. Para ello, me serviré de la reciente publicación en edición electrónica del *Diccio-*

¹² Vid. al respecto la aprobación del P. Gamiz (S. J.) en el *Norte de la Navegación* de Gaztañeta en J. F. Guillén Tato (1935: 474).

nario crítico etimológico, de Joan Corominas y José Antonio Pascual (2012), que ha abierto un amplio campo de investigación para el conocimiento y la sistematización de los conceptos de neología y obsolescencia, vinculados a la etimología y al préstamo.

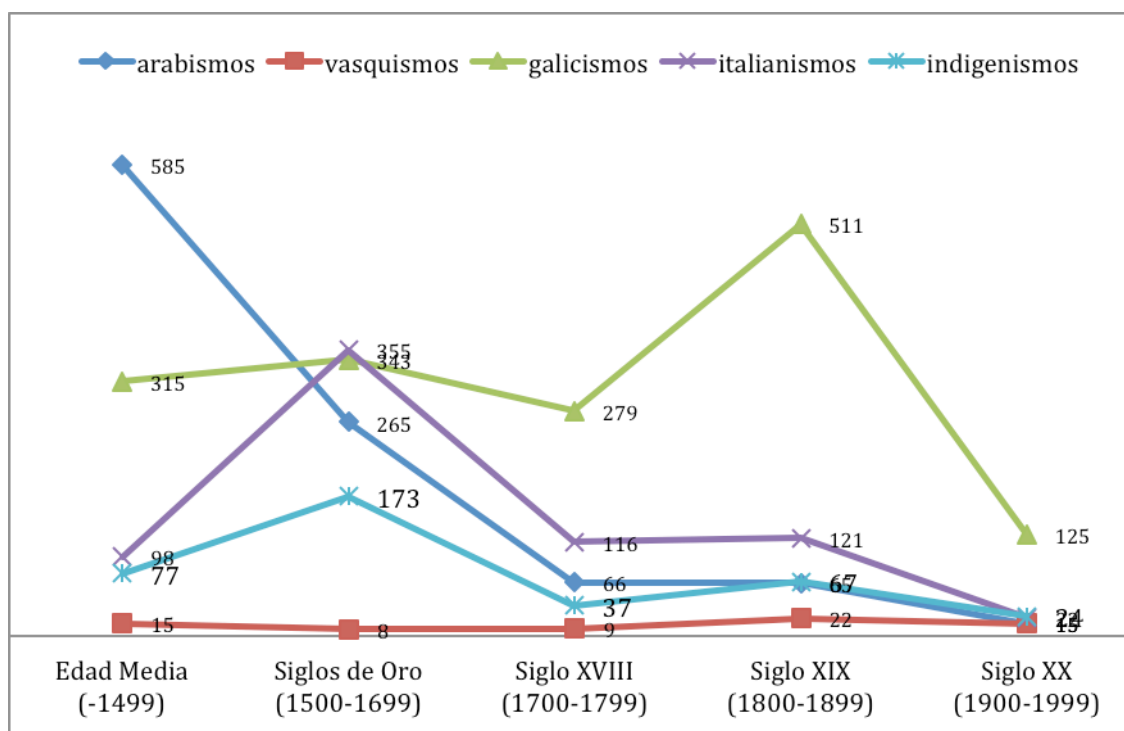
Ahora podemos saber, gracias al CD-rom, que el vocabulario recogido en el *DCEH* (65357 registros) incluye 1004 etimologías árabes, 65 vascas, 1587 galicismos, 652 italianismos (700 si incluimos todos los dialectos del italiano) y 268 términos de origen amerindio. Así, obtenemos una foto fija del vocabulario español, formado por un 1,54% de arabismos, un 0,1% de vasquismos, un 2,43% de préstamos del francés, un 1,07% de palabras tomadas del italiano y un 0,47 de indigenismos. Para dotar de dinamismo a esta imagen, basta con que hagamos las búsquedas complejas por siglos y obtendremos los siguientes datos:

	Edad Media (-1499)	Siglos de Oro (1500-1699)	Siglo XV (1400-1499)	Siglo XIX (1800-1899)	Siglo XX (1900-1999)	TOTAL
arabismos	585	265	66	65	15	996
vasquismos	15	8	9	22	15	69

galicis- mos	315	343	279	511	125	1573
italianis- nis- mos	98	355	116	121	22	712
indigenis nis- mos	7 ¹³	173	37	67	24	308

Hay que ajustar las cifras, pues no coinciden con las de arriba. Es posible que haya algún vocablo sin datar (como por ejemplo los derivados o compuestos), lo que explicaría las ocho árabes y 15 francesas que faltan en la tabla, y también pueden darse casos de términos con doble datación, lo cual justificaría el desfase de los vasquismos (cuatro más en la tabla que arriba), italianismos (712 en la tabla, frente a 700 arriba) y prestamos procedentes de las lenguas amerindias (cuarenta más en la tabla que arriba). Obviaremos, por el momento, estas pequeñas diferencias cuantitativas. Esta sería la evolución reflejada en un gráfico:

¹³ Estos siete americanismos tempranos son los siguientes: *aje* (1.^a doc.: 1492; queda anticuada la palabra desde el S. XVII), *ají* (1493 (Colón)), *cacique* (1492, Colón), *canoa* (1492, Diario de Colón, 26 de octubre; Nebr. («canoa, nave de un madero: monoxilum»)), *cazabe* (26 de diciembre de 1492 (diario de Colón)), *guanín* (isla de Goanín, Colón, 13-1-1493) y *yuca* (h. 1495, Fr. Ramón Pané(r)).



A la vista de este cuadro y de los datos que aporta el *DCEH* parece claro que, en el tránsito del castellano medieval al español moderno, los préstamos del árabe pasan a ser cada vez menos abundantes, hasta emparejarse con los del euskera en el siglo XX (15 términos tomados de cada lengua), cuando en la Edad Media superaban con creces a cualquiera de las lenguas prestatarias estudiadas. En cuanto a primeras documentaciones, tanto el francés como los dialectos italianos superan al árabe ya en los Siglos de Oro.

Los vasquismos, siempre escasos y dudosos, se concentran en campos semánticos específicos, como la ganade-

ría, donde los usos léxicos son ajenos a novedades y cambios. En los Siglos de Oro, la neología, como reflejo del aprovechamiento que hace el *DECH* de los textos literarios, está dominada por el italianismo; seguido de cerca por el galicismo, que abrumadoramente ocupa la mayor parte de los préstamos e innovaciones léxicas en ámbitos como el vocabulario de la vida cotidiana (Carriazo Ruiz, 2014a), el militar y en el relacionado con el «ceremonial borgoñón [...] debido a los frecuentes contactos comerciales, políticos y militares» (Verdonk, 2004: 898-901); y, en menor medida, por el arabismo y el americanismo de origen indígena. En el Setecientos, la situación cambia en cuanto al origen de los préstamos dominantes: el galicismo pasa a ocupar el primer lugar indiscutible, reducida la proporción de italianismos al 41,6% del total de préstamos de origen francés (Álvarez de Miranda, 2004: 1054-1055; Carriazo Ruiz, 2016: 79-81). En los siglos XIX y XX, los indigenismos superan a los arabismos: 80 frente a 91. Si el castellano medieval puede caracterizarse por la influencia, en cuanto a préstamos se refiere, del árabe, está claro que el español moderno se determinaría por el influjo americano¹⁴, lo cual, a pesar de ser una obviedad, no deja de

¹⁴ El arabismo y el indigenismo dieciochescos representan, respectivamente, un 24,9% y un 21,4% de las correspondientes innovaciones en los Siglos de Oro. Así se produce el relevo, de acuerdo con los datos que ofrece una búsqueda múltiple en el *e-DECH*:

ejemplificar perfectamente el alto grado de influjo de las nuevas miradas al mundo y la nueva perspectiva que determinan los cambios en los elementos constitutivos del vocabulario español.

Si distinguimos la cronología de los préstamos de las principales lenguas generales y de contacto¹⁵ (taíno, aimara, quechua y náhuatl), obtenemos la siguiente tabla:

	1490-1500	1501-1550	1551-1600	1601-1650	1651-1700	1701-1750	1751-1800	1801-1850	1851-1900	1901-1973
arab.	125	118	155	125	18	65	51	39	65	22
indoam.	7	78	69	32	13	16	25	24	47	24

Se debe hacer constar que estos datos así expuestos no son significativos; queda pendiente una revisión concienzuda, caso por caso.

¹⁵ «Muchas otras lenguas indígenas de menor extensión territorial o importancia dejaron huellas a través de diversas unidades léxicas, pero, por lo general, la vigencia de estos préstamos –salvo pocos casos [p. ej. *Ananás*, *mandioca*, del guaraní; *caimán*, del caribe]– no pasó más allá del uso regional o local del español» (Rivarola, 2004: 816).

	1492 -1500	1501 -1600	1601 -1700	1701 -1800	1801 -1900	1901 -1973	TOTA L
taíno	7	29	2	2	4	0	44
quechua	0	38	23	10	23	8	102
náhuatl	0	26	6	9	8	3	52
aimara	0	3	1	0	3	0	7
tupi- guaraní	0	4 ¹⁶	1 ¹⁷	3 ¹⁸	5 ¹⁹	1 ²⁰	14
caribe	0	6	0	3	1	1	11
							229

De nuevo, es importante señalar que en muchos casos hay voces que aparecen contabilizadas dos veces, sobre todo porque en el diccionario de Corominas y Pascual hay varias *primeras* documentaciones²⁶; no obstante creo que los datos son bastante significativos. No voy a entrar, por otra parte, en la discusión del concepto de americanismo ni sobre la difusión de los préstamos de las lenguas americanas en el español y, a través de él, en el resto de las lenguas europeas,

¹⁶ *abatí, ananás, hayaca, mandioca.*

¹⁷ *paca* 'especie de liebre'.

¹⁸ *bagaurí, ñandú, tucán.*

¹⁹ *aguará, catinga, ombú, tucán, yaguar.*

²⁰ *zarigüeya.*

²¹ Incluido el cumanagoto, dialecto caribe de Venezuela.

²² *caimán, guayaba, manatí, mangle, piragua, totuma.*

²³ *maraca, morrocoyo, simarruba.*

²⁴ *butaca.*

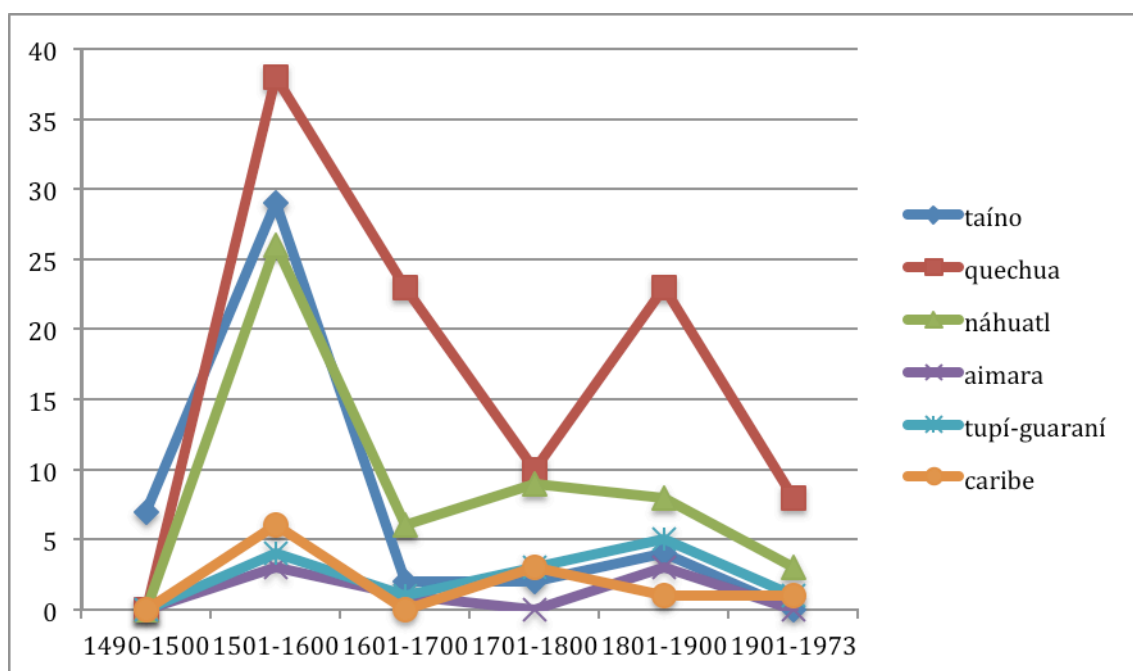
²⁵ *simarruba.*

²⁶ Por ejemplo, entre los nahuatlismos, *guacamole* aparece en el siglo XIX y en el XX («*Guacamole* [1895, R. Duarte; Acad. S. XX] 'ensalada de aguacate', del náhuatl *awakamúlli* 'manjar de aguacates con chile' (Molina, 9 r°), compuesto con *mulli* 'mole'»), como *ocelote* («1.ª doc.: Acad. 1899 o 1914»), mientras que *izote* («1.ª doc.: 1780, Clavijero; Acad. 1925»), está en los siglos XVIII y XIX (ss. vv.).

asuntos de los que hay abundante bibliografía: Boyd-Bowman (1982), Tovar Llorente y Larrucea de Tovar (1984: 191-197), Rivarola (1990: 57-77), Frago Gracia (1994: 139-185; 2010: 225-233), Tovar Llorente (1997 [1983]: 297-305), Lüdtke (1998), Oesterreicher (1998), Ramírez Luengo (2007: 75-79), Parodi (2010), Galeote (2012). Basten a propósito las palabras, a modo de resumen, de J. Rivarola:

Los indigenismos se fueron incrementando paulatinamente, conforme se ampliaba el horizonte de lenguas con las que se entraba en contacto; en su reflejo escrito, este incremento está, por ejemplo, en Pedro Mártir de Anglería, quien en sus *Décadas* emplea muchos más que Colón en el *Diario*. Fernández de Oviedo en el *Sumario* (1526) incluye unas setenta palabras, pero en la *Historia general* (1.^a parte 1535) ocurren cerca de cuatrocientos indigenismos [...]. La lengua literaria no fue ajena a esta nueva vertiente de enriquecimiento léxico: si el uso de indigenismos es aun raro, según Morínigo (1964) en Castillejo o en Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes hacen de tales voces un empleo más espontáneo, sin alusión a extranjerismo o exotismo. Según el mismo estudioso, al empezar el siglo XVII las voces más populares eran: *tabaco, caimán, chocolate, naguas, tiburón, batata, mico, arcabuco, ají, guayaco, jícara, jalapa, tomate, vicuña, patata*; y el *Diccionario de Autoridades* incluye ciento cincuenta, probablemente, piensa Morínigo (1964), una pequeña parte de las que tenían curso en América e incluso en España. (2004: 814)

Al proyectar los datos sobre la cronología de los préstamos del taíno, quechua, náhuatl, aimara, tupí-guaraní y caribe presentados en la tabla anterior, se obtiene el siguiente gráfico:



En la gráfica se observa el principio nítido de la introducción de préstamos indígenas con los diarios de Colón y su irrupción en la lexicografía del español, con la aparición de *canoa* en el *Vocabulario* (1495?) de Nebrija, a finales del siglo XV (justamente cuando se ha datado el principio del declive de los arabismos). Taíno, quechua y náhuatl son las principales lenguas prestatarias: la primera por ser la protagonista en los

primeros años de contacto (muchos tainismos serán exportados después al continente desde Santo Domingo), y las otras por su elección como lenguas generales para la evangelización de los autóctonos (el náhuatl en Nueva España y el quechua en Perú). En el siglo XVII, debido a las circunstancias demográficas del Caribe y a la introducción de esclavos para sustituir a la mermada población local, el taíno pierde el protagonismo de los primeros años de la conquista y queda reducido, en cuanto a número de préstamos, al grupo de lenguas menos caracterizadoras del léxico hispano junto a los demás dialectos del caribe, el tupí-guaraní y el aimara (muchos préstamos de estas dos últimas lenguas llegan al español, de hecho, vía portugués, sobre todo, y quechua, respectivamente; véase Carriazo Ruiz, 2014b). Si la incorporación de préstamos indoamericanos como rasgos propios del habla americana, primero, y, más tarde, como voces comunes del español de ambos hemisferios, e incluso como hispanismos en otras lenguas europeas después, es una característica evidente de los Siglos de Oro, su difusión e inclusión en el vocabulario general, mediante su recopilación en los diccionarios académicos, y el desarrollo de una incipiente dialectología americana, entendida como toma de conciencia de la existencia de una variedad de español europeo frente a otra variedad americana, es sin duda una novedad dieciochesca que tiene mucho que ver con la composición del *Diccionario de Autoridades*, como veremos, y que puede conceptualizar-

se perfectamente como un cambio en las *Weltansichten* propias de la lengua española en su tránsito de la época clásica a la modernidad.

Por otro lado, el desarrollo de la conciencia de variación se ve reforzada por los procesos de *extensión léxica* que implican una restricción en el uso de algunas palabras, generales en el Siglo de Oro, que cayeron en desuso en el español europeo a lo largo de los siglos XVIII y XIX y, al tiempo, mantuvieron su vitalidad en las variedades americanas, tiñéndolas de cierto aire arcaico en sus usos léxicos que ha sido uno de sus rasgos caracterizadores, señalado por muchos estudiosos del español en América (especialmente Frago, 2010: *passim*). Sería el caso, por ejemplo, de *puto* 'homosexual', acepción y uso que era general en los Siglos de Oro, pero que va haciéndose cada vez menos frecuente en el español de Europa a lo largo del XVII, XVIII y XIX (Ramírez Luengo, 2014: 7) y acaba convertido en un vocablo de uso casi exclusivamente americano ya en el siglo XX, que pasaría a engrosar la lista de arcaísmos o pseudoarcaísmos característicos del español americano; «resulta, por tanto, un ejemplo paradigmático de lo aquí expuesto, que muestra bien a las claras el carácter dinámico del concepto [de americanismo] y cómo es la reducción semántica que se produce en España la que determina la transformación de este elemento en americanismo, si bien no constituye, en realidad, sino uno más de una extensísima lista que pasa por *pollera*, *frazada*, *aturar*...»

(Ramírez Luengo, 2014: 10). El léxico, así, se convierte en un elemento fundamental para datar los procesos de dialectalización del español de América, sea por el lado de los indigenismos (cuyo uso puede extenderse o no al español de Europa) o por el de los arcaísmos cuyo uso se conserva en América y han dejado de aparecer con frecuencia en las variedades europeas (Moreno de Alba, 2007: 192-193; Ramírez Luengo, 2012; Ramírez Luengo, en prensa).

4. LO VIEJO Y LO NUEVO EN EL *DICCIONARIO DE AUTORIDADES* (1726-1739)

Mucho se ha escrito sobre el primer diccionario académico, principalmente de sus fuentes y autoridades (Lázaro Carreter, 1972; Bravo Vega, 1998; Congosto Martín, 2004; Desporte, 1998-1999; Ruhstaller Kuhne, 2004a), su nomenclatura (Azorín y Santamaría, 2004; Cala Carvajal, 2001-2002; Fernández Gordillo, 2005-2006; Gutiérrez Rodilla, 1993; Jiménez Ríos, 1998, 2000, 2002; Ruhstaller Kuhne, 2004b), y sobre las técnicas lexicográficas utilizadas en su elaboración (Gutiérrez Rodilla, 1994-1995; Freixas Alás, 2010). También se han dedicado algunos trabajos, aunque menos numerosos, a la construcción del primer diccionario manual de la lengua castellana, la *princeps* del DRAE, de 1780, y su posterior evolución hasta nuestros días (Abad Nebot, 2000; Garriga Escribano, 1994; Messner, 2000). El com-

pleto estudio de Freixas Alás (2010) nos ha permitido disponer de un mayor y mejor conocimiento del *Diccionario de Autoridades*, en palabras de esta autora:

Con esta obra se inicia el desarrollo en España de un método lexicográfico moderno, destinado a la redacción de un diccionario monolingüe en el que se declaran los sentidos y usos de las voces de distintas variedades dialectales, diacrónicas, estilísticas y diatóxicas. Su importancia como base para las sucesivas ediciones del *Diccionario de la lengua* de la Real Academia Española –obra de referencia hoy– y su influjo en los diccionarios no académicos de los siglos XVIII y XIX explican que su estudio sea imprescindible para comprender los orígenes y la evolución de la lexicografía monolingüe en español. (2010: 10)

La labor académica consistiría, para la interpretación más tradicional, en la fijación de la lengua en su estado de mayor esplendor, correspondiente a la segunda mitad del siglo XVI y primeros decenios del XVII²⁷. Esta tarea recopilatoria, encar-

²⁷ «La Real Academia [Española] [...] surgirá en el año 1713, bajo el ejemplo francés, para cultivar la lengua del reino y su estabilidad idiomática, procurando con ello la vigilancia de los usos de la lengua impresa. La función de dicha institución se justificaba entonces ante la amenaza representada por el barroquismo, el culteranismo y la influencia proveniente de otros idiomas. Su función la dictaba la mentalidad que impregnaba las ideas lingüísticas de esa época: la preservación del purismo original de la lengua, la defensa de lo correcto en el decir y escribir, la concepción del idioma como un ser viviente, y por lo tanto sujeto a cambios que podían amenazarlo. Según esta concepción, se consideró al Siglo de Oro como punto de madurez de la lengua castellana. Así encontró significado la elaboración del denominado *Diccionario de Autoridades* en 1726, como encarnación del castellano genuino, de índole erudita y secular, acompañado con referen-

nada en la elaboración del diccionario, supondría salvar del olvido a los mejores autores y textos del pasado para perpetuar su memoria y sus usos léxicos y gramaticales en la futura lengua fija y limpia. La contraprestación de esta actitud arqueológica era la inclusión de voces ajenas al uso culto de la época de elaboración de la obra, principalmente numerosos arcaísmos y dialectalismos anticuados (Ruhstaller Kuhne 2000: 209 y 217). Las *autoridades* en el diccionario (es decir su *corpus*, representado en la lista de autores y obras del primer tomo y en los catálogos de abreviaturas de cada volumen²⁸), cumplirían precisamente esa tarea de fijación de usos y representan, para la primera y sucesivas obras lexicográficas académicas, lo que estas tienen de viejo, remozado si se quiere, pero histórico al fin. Esto ha llevado a algunos autores a caracterizar la lexicografía del español por su enfoque mar-

cias históricas que definían en cierta medida una cultura española moderna» (Estrada Fernández y Grageda Bustamante, 2010: 576). Vid. García de la Concha, 2014: 49-69.

²⁸ «Se observa el predominio de autoridades pertenecientes al período comprendido entre 1600 y 1700, que representa aproximadamente la mitad (un 47,23%) del total de escritores y de obras anónimas seleccionadas por la Corporación. En las listas de abreviaturas de cada uno de los volúmenes, la presencia de autores y de obras anónimas de esta centuria se mantiene en un porcentaje similar, así como la representación de autoridades del siglo XVI, que se sitúa en torno al 33%. Se constata, en cambio, un aprovechamiento menor de las obras medievales previstas como garantes de documentaciones de palabras en los siglos XIII a XV, pues en la lista de autores elegidos por la Academia un 14,39% pertenecen a la Edad Media, mientras que los autores y obras anónimas de esta época representan un 10,5% del total en los catálogos de abreviaturas. Por su parte, se observa una mayor presencia de textos del siglo XVIII, cuyo número aumenta del 4,8% de la lista de autores a un 8% de promedio en el catálogo de abreviaturas» (Freixas Alás, 2010: 271).

cadamente historicista (Barrio Estévez y Torner Castells, 1994-1995: 30).

Frente a lo viejo, se puede decir que el primer grupo de novedades que contiene el *Diccionario de Autoridades* es el conjunto de rasgos que lo diferencian de sus inmediatos predecesores italiano y francés:

Estas [las diferencias notables entre el *Diccionario de Autoridades* y los de la Crusca y de la Académie Française] consisten, fundamentalmente, en la aceptación por parte de la Academia Española de léxico provincial, de los arcaísmos y del vocabulario científico y técnico que se rechazaba en los principios metodológicos expuestos en los *Preliminares del Vocabulario* y del *Dictionnaire*. Los académicos españoles también parecen apartarse de sus modelos en la inclusión de vulgarismos aceptados por la Crusca y ni siquiera mencionados por l'Académie. (Freixas Alás, 2010: 47)

En el *e-DECH* hay 1890 registros donde se cita el *Diccionario de Autoridades*, en muchos casos dentro de la documentación, lo que supondría que estamos ante el componente neológico en el diccionario, ante lo nuevo. En bastantes casos se trata de derivados, compuestos o acepciones derivadas, pero en otros ejemplos son términos datados por vez primera en el diccionario académico según Corominas y Pascual. Debe tenerse en cuenta que Corominas se sirvió, casi siempre, en el diccionario castellano, de vaciados (Badia i Margarit y Solà, 2008: 20), y «la necesidad de terminar este trabajo de bús-

queda de datos [para el *DCEC*] en un pequeño espacio de tiempo le llevó a completar sus lecturas de textos literarios con glosarios y diccionarios, como el *Diccionario de Autoridades*, incluida la segunda edición del primer tomo, el de Cervo y el de Pagés» (Pascual Rodríguez, 2008: 137).

La lista de estas voces, datadas por vez primera en el *DECH* a partir de su aparición en el primer diccionario académico, incluye términos científicos: *ambligonio* ('obtusángulo', del gr. ἀμβλυγωνιος), *anfiscio* (del lat. *amphiscĭus*), *asbesto* ('especie de amianto', del lat. *asbestos*), *asclepiadeo* ('cierto tipo de verso clásico', del lat. *asclepiadēus*), *botánico* (del gr. βοτανικος), *bronquio* (escrito *bronchio*, tomado del lat. *bronchium*), *calamina* (del b. lat. *calamina*, alteración del lat. *cadmīa* (o *cadmēa*), que viene del gr. kadmeía), *coacción* («1729, *Aut.*, con cita que no logro identificar. Este diccionario observa que era voz puramente latina y de poco uso por entonces», *DECH*, s. v.), *coracoides* (del gr. κορακοειδες), 'semejante a un cuervo'); tecnicismos: *atabe* ('abertura pequeña que dejan los fontaneros en las cañerías que suben por las paredes, para reconocerlas cuando quieren, tapándola con un pedazo de ladrillo'), *cazumbre* ('cordel de estopa poco torcida, con que se unen las tablas de las cubas, para evitar que rezumen', voz técnica y dialectal), *corondel* ('regleta que ponen para dividir la plana en columnas', 'cada una de las rayas verticales transparentes que se advierten en el papel de tina'); designaciones de realidades de la vida cotidiana:

aciche ('especie de azuela'), *acirate* ('loma que se hace en las heredades para servir de lindero'), *alféizar* ('hueco de la ventana'), *alhandal* ('coloquintida'), *alicates* ('tenazas'), *aljofifa* ('pañó de lana basto para lavar el suelo'), *alquez* ('medida equivalente a doce cántaras de vino'), *apea* ('soga que sirve para trabar o maniar las caballerías'), *arriscador* ('persona que recoge la aceituna que cae de los olivos al varearlos'), *baila* ('raño', pez marino análogo al róbalo), *bandullo* ('vientre, conjunto de las tripas'), *bayal* ('especie de palanca'), *boquín* ('bayeta tosca'), *briaga* ('maroma con que se ciñe el pie de la uva en los lagares cuando se junta para exprimirla'), *calandrajo* ('harapo colgante', 'trapo viejo'), *calanís* ('cálamo aromático'), *corzuelo* ('la porción de granos de trigo que, por no haber despedido la cascarilla al tiempo de trillarse, se separa de los demás cuando se ahecha'), *chamerluco* ('vestido de que usaban las mujeres, ajustado al cuerpo' «Debería comprarse el informe de *Aut.* de que era prenda usada particularmente por Húngaros y Polacos. Este diccionario lo describía como prenda de hombre que pasaba de cuatro a seis dedos de las rodillas; Terr. lo atribuye a las mujeres», *DECH*, s.v.), *china* ('porcelana'), *chiquichaque* ('aserrador de maderos')...; coloquialismos: *andrómina* («Voz con que vulgar y baxamente se da a entender a otro que miente, o busca excusas y cuentos con que ocultar la falsedad con que obra, o con que quiere engañar: y assí se dice mui comúnmente con bravas andróminas se viene V. m.» *Aut.*, s. v.), *botarate*

(«Aut. [la] califica de dicción baja» *DECH*, s. v.)...; y dialectalismos: *aba* ('cierta medida de longitud', voz propia de Aragón, Valencia y Cataluña), *acebibe* ('uva pasa', voz aragonesa anticuada), *ador* (arag., 'tiempo señalado a cada uno para regar, en los lugares donde el agua pertenece a la comunidad'), *aguanafa* (murc., 'agua de azahar'), *albedro* (ast., 'madrño'), *alufrar* (arag., 'ver con prontitud o desde lejos'), *arcea* ('chocha (ave)', ast.), *arguello* (arag., 'desmedro, falta de salud'), *artiga* (arag., 'roza, terreno roturado'), *badal* (arag., 'carne de la espalda, sobre las costillas y hacia el pescuezo, en las reses'), *badina* (arag., 'charco'), *baga* (arag. 'soga con que se atan las cargas que llevan las caballerías'), *becada* ('chocha' «El mismo diccionario [Auts.] lo da como voz aragonesa»), *boque* (arag., 'macho cabrío'), *brosquil* (arag., 'redil'), *bujarasol* (murc., 'variedad de higo'), *carozo* ('hueso de fruta', salm., extrem., rioplat., 'fruto de una clase de palmera, encerrado en una corteza muy dura', ecuat., col., venez., centroamer., antill., 'centro o medula de la panoja del maíz' ast. occid., gall.), *cinzaña* (rioj., alav., 'niñera'), *chacolí* ('vino ligero y agrio que se hace en las Vascongadas y Santander').

En estos listados de ejemplos debemos distinguir aquellos neologismos que procederían de un proceso de elaboración de la lengua o *Ausbau* (términos científicos y cultismos), de aquellos otros cuya aparición en la escritura supone una escrituralización de la lengua oral u oralización de la escritura (tecnicismos de los oficios, designaciones de realida-

des de la vida cotidiana, coloquialismos y dialectalismos): se trataría de vocablos de historia antigua en el idioma, presentes en el registro oral desde antiguo, pero nunca antes escritos ni documentados no por su no existencia, sino por su no pertinencia en la esfera de la escrituralidad. La teoría de la medialidad y concepcionalidad, expuesta por Koch y Oestreich (2007 [1990]), ha refinado esos dos instrumentos conceptuales operativos de gran valor heurístico: la oralización y la elaboración (*Ausbau*). Según la concepción laboviana del cambio lingüístico, es necesario distinguir el cambio desde arriba o *Ausbau* ('elaboración') del cambio aparente, *change from below* en términos labovianos, que es más una alteración en el estatus de una forma como consecuencia de la ampliación de los límites de la escrituralidad en el terreno de la oralidad, que resultado de una innovación o creación *ex nihilo*. Como podemos suponer, algunos neologismos documentados en el *Diccionario de Autoridades* pertenecerían a este segundo tipo de cambio aparente o *change from below*; es decir, responden a lo que Kabatek (2012: 45) denomina *oralización*, o sea la «transferencia de elementos del medio oral al medio escrito», y suponen, junto al neologismo puro o creación *ex nihilo* y al préstamo interlingüístico, un síntoma del cambio de paradigma en el paso del español clásico al moderno.

Casos muy significativos como muestra de la ampliación de las «miradas lingüísticas al mundo» o perspectivas

nuevas que supone la aparición de la variedad americana en las conciencias de los hablantes o «dialectalización» del español de América, son los americanismos, reflejo de la renovación, el cambio de estatus del español americano, tras la crisis barroca. Voces caracterizadas como de uso americano en el *DECH* son *calamaco* («Tela de lana delgada y angosta, que viene de Portugal y otras partes, la qual tiene un torcidillo como gerga, y es a modo de droguete o especie de el. Latín. Quadam tela lanea, sic dicta. ARANC. DE PUERT. SECOS. Calamacos de a vara de ancho» *Aut.*, s. v.; cf. «‘cierta tela de lana’, amer., propiamente ‘poncho colorado’, parece ser el arauc. *kelü* (‘rojo’) *makuñ*», *DECH*, s. v.) o *canchelagua* («Hierba semejante en el color, y hechura a la paja delgada y larga. Viene de Indias y es buena para muchas enfermedades» *Aut.*, s. v.; cf. «del arauc. *kačánlawen* íd., propiamente ‘hierba medicinal (*lawen*) del dolor de costado (*kačan*)’», *DECH*, s. v.). Como puede verse, son indigenismos, tomados del arauaco en ambos casos; no obstante, es indiscutible que la inclusión de voces dialectales es otro de los rasgos innovadores del diccionario, cuyos autores se adelantan casi dos siglos al considerar el habla castellana como una variedad más del español, como ha señalado Aurora Salvador Rosa (1985: 105). Incluso puede decirse que empieza a bosquejarse una dialectología americana con las tempranas observaciones diatópicas contenidas en el primer diccionario académico: véanse los casos de la serie sinonímica *anona*,

guanábana y *manjar blanco* (Salvador Rosa, 1985: 133), *papa/batata/patata* o *pepián/pipián* (Fernández Gordillo, 2005-2006: 129-130). Frente a otros casos de eurocentrismo flagrante como el de la falsa etimología latina, desternillante por otra parte, de *tocayo* (Fernández Gordillo, 2005-2006: 131-132).

De especial interés para los objetivos aquí propuestos, es decir la caracterización del elemento novedoso aparecido en el *Diccionario de autoridades*, son las palabras, datadas por primera vez en el diccionario académico por el *DECH* y que podrán clasificarse como neologismos dieciochescos, préstamos sobre todo del francés y, en menor medida, del italiano, principalmente. Analizaré más por extenso algunas de estas palabras, recuperando la definición del primer diccionario académico, la discusión etimológica del *DECH* y rastreando su presencia en el *Corpus del Nuevo diccionario histórico* (*CDH*).

Según el *DECH*, *atrapar* es un «vocablo afectivo, perteneciente al estilo familiar, sobre todo en España. [...] *Aut.* hace notar que es voz moderna tomada del francés» (s. v.). En efecto, *Aut.* (s. v.) señala que es un galicismo poco frecuente en el estilo vulgar: «Coger al que vá huyendo, ù de prisa, y agarrarle de golpe. Es voz moderna, y tomada del Francés *Atraper*, que significa esto mismo. Usase rara vez, y solo en estílo vulgar, y de ordinário en la chanza». El *CDH* proporciona solo cinco ejemplos anteriores a 1726 (tres me-

dievales: 1420, 1422, 1495; y dos de 1611 y 1673), lo que confirmaría que era voz muy poco frecuente antes de su inclusión en el primer tomo del diccionario académico, circunstancia a partir de la cual se extendió su uso. Indicarían que en español es voz tomada del francés tanto la vitalidad en el idioma galo de *attraper*, derivado de *trappe* 'trampa', como su variedad de sentidos metafóricos, entre ellos:

Prendre, arriver à prendre une personne, un animal, qui cherche à s'échapper et que l'on poursuit»: «1165-70 *atraper* «prendre (qqn) à une trappe, à un piège» (CHR. DE TROYES, *Erec et Enide*, éd. W. Foerster, Halle 1909, vers 5099-5100 : Comant il dut estre antraper [var. atrapez] Et comant il est eschapez); XIV^e s. *attraper* « se saisir de (qqn) » (J. FROISSART, *Chron.*, liv. I, 1^{re} part., c. 135 ds *Dict. hist. Ac. fr.*); apr. 1350 «*id.* (qqc.)» (*Le Loyal serviteur*, c. 40, *ibid.*). (TLFi, s. v. *attraper*)

Otros ejemplos de galicismos introducidos en español en la primera mitad del XVIII serían *bayoneta*, definido como «Arma modernamente introducida, que usan los soldados de Infantería y Dragones...» (*Aut.*, s. v.), y datada en el *DECH* (s. v.) en 1705, Sobrino (el *CDH* registra ejemplos desde el segundo cuarto del XVIII: 1727, 1740, 1742, 1745...); el también término militar *cadete* («*Aut.* (como neologismo)», *DECH*, s. v.), definido por los académicos de primera hora como: «Soldado escogido de la guardia de Corps, que tiene

mayor grado y sueldo que los guardias o soldados rasos: y para distinguirse trahen un cordón en el hombro de hilo de plata retorcido. A este modo hai en los otros regimientos de caballería y infantería soldados escogidos, y hombres de obligaciones, que se llaman Cadetes. Es voz Francesa, introducida poco ha en las tropas» (*Aut.*, s. v.), frecuentemente documentado en francés con ese significado durante los siglos XVI y XVII («1530 [date de l'éd.] "gentilhomme qui servait comme soldat pour apprendre son métier" (*Contred. de Songecreux*, f^o 149 r^o dans LA CURNE); 1682 *compagnie de cadets* (d'apr. *Trév.* 1732)», *TLFi*, s. v. *cadet*); *café* («*Aut.* (como voz reciente)», *DECH*, s. v.) y *cafetera* («[*Aut.*], del fr. *cafetière*, derivado de *café*», *DECH*, s. v. *café*), definidos respectivamente en *Aut.* como «Especie de haba pequeña con su cascarilla o hollejo, de color algo obscuro, la qual se cría en unas vainillas» y «La vasija de metal o barro en que se hace el café a la lumbre», no son frecuentes antes de 1730, según el *CDH* (solo ocho ejemplos anteriores a 1730 de *café* y ninguno anterior a 1828 de su derivado); y *canapé*, «Banco a manera de los escáños, que se usan en España con su respaldo, para acostarse o sentarse junto a la lumbre. Diferenciase en que el canapé tiene colchado el asiento y respaldo para mayor comodidad, y con dos almohadas, para echar encima la cabeza. Es voz Francesa nuevamente introducida» (*Aut.*), cuyas primeras documentaciones en el *CDH* datan de mediados del siglo XVIII (1742, 1750, 1764, 1765, 1766...) y

es común en francés desde el siglo XVII con el sentido de ‘mueble’: «1648 [date de composition; impr. 1666] “large siège à dossier, où peuvent s'asseoir plusieurs personnes” (*Voy. de Monconys*, t. II, p. 84 ds GAY)» (*TLFi*, s. v. *canapé*).

En otros casos, el francés funciona como lengua transmisora de italianismos al español, como en *baceta*: «‘naipes que quedan sin repartir entre los jugadores’, ‘cierto juego de naipes (descrito en *Aut.*)’, del fr. *bassette* y éste del it. *bassetta*» (*DECH*, s. v.), galicismo del que *Aut.* aporta la siguiente información:

Juego de náipes modernamente introducido en España, que se execúta poniendo uno (que siempre lleva el náipe) una cantidad de dinero de contado (que llaman banca) y los que juegan contra este ponen sobre un náipe (el que cada uno elige à su fantasía) la cantidad que le paréce, y el banquéro con una baraja vá echando cartas en dos montónes ò partes: si cae à la izquierda la que está parada por los jugadóres (que à este juego llaman Apuntadóres) pierde, y si cae à la derecha gana. Es voz Francésa, en cuyo Idióma se le dá este nombre à este juego. (s. v.)

La voz *baceta* corresponde al francés *bassette*, vocablo propio de los siglos XVII y XVIII y tomado del italiano por la lengua gala, según el *TLFi*:

Empr. à l'ital. *bassetta* (KOHLM., p. 31; BRUNOT t. 4, p. 460; BOULAN, p. 22; BARB., *op. cit.*) attesté dep. le XIV^e s., Pataffio (*DEI*) *cf.*

1545 (ARETINO, *Le carte parlanti* [1^{re} éd. 1545], 188 dans BATT.). L'ital. *bassetta* est dér. de *basso* «bas» en raison des cartes basses que distribue le banquier; suff. dimin. fém. -*etta* (-*ette**); l'introd. du jeu en France au XVII^e s. est attribuée à Giustiniani, noble vénitien, ambassadeur en France (BARB., *loc. cit.*; DEI). (s. v.)

Del mismo origen italofrancés sería *brigada*, vocablo que «En español entró como término militar procedente del francés, según atestigua *Aut.*» (DECH, s. v.), que *Aut.* define como «Cierta número de batallones de Infantería, ò esquadrones de Caballería, que ordinariamente suele componerse de tres, ò quatro Regimientos mandados por un Brigadiér. Es voz nuevamente introducida del Francés, en cuyo Idioma se llama Brigáda esto mismo» y es frecuente solo a partir de mediados del siglo XVIII (las primeras ocurrencias propocionadas por el CDH datan de 1730 y 1748), en francés se documenta desde la baja Edad Media (ca. 1370) y es a su vez un préstamo del italiano «*brigata* “troupe, bande” attesté au sens 1 dep. le XIII^e s. (BRUNET LATIN dans BATT.) et comme terme milit. au sens 2 dep. le XIV^e s. (ANT. PUCC. [1309-1388] dans TOMM.-BELL.). L'ital. *brigata* est dér. de *briga* au sens de “bande, compagnie”» (TFLi, s. v. *brigade*); el nombre de instrumento musical *mandolina* o *bandolina* también sería un italianismo llegado al español desde el francés, según Corominas y Pascual («Es probable que el cast. *bandola* llegara a través del it. *mandòla*, que ya se halla a princ. S. XVII. El di-

minutivo de éste, *mandolino*, a través del fr. *mandoline* [S. XVIII]» *DECH*, s. v. *bandola* 1), común en castellano a partir del siglo XIX (aunque el *CDH* trae un ejemplo de *vandolina* en la segunda parte de *El Criticón* de Baltasar Gracián, 1653). El *Diccionario de autoridades* solo trae la forma plena, sin diminutivo: «Instrumento músico pequeño, cuyo cuerpo es com-bado, y como el del laúd. El diapasón es corto, y en proporción dividido con sus trates al modo del de la bigüela. Tiene solas quatro cuerdas, no de arambre, sino de las que llaman de guitarra, las quales se hieren con las uñas, no de rasgado, sino de punteado» (*Aut.*, s. v. *bandola*), que como designación de un instrumento musical se documenta ya en un *Villancico cantado en el Real Convento de la Encarnación de Madrid en los maitines de Navidad*, anónimo de 1689: « — No, que ez de Tulú. / — ¡Válgame Zezú! / — ¿Qué toca? / — Bandola. / — ¿Qué baila? / — Zanguanga. / — Hozico de mico» (*CDH*, s. v.), si bien nunca será término frecuente, sustituido por el galicismo *mandolina*, frecuente en francés desde mediados del XVIII:

1745-55 (DE BROSSES, *Lettres familières sur l'Italie*, éd. Y. Bézard, t. 2, p. 358). Empr. à l'ital. *mandolino*, att. dep. le XVII^e s. (F. REDI ds BATT.), dimin. de *mandola* «instrument à cordes de la famille du luth» (dep. 1618, BUONARROTI IL GIOVANE ds BATT., à l'orig. du fr. *mandole*, att. dep. 1680. RICH.), d'abord att. sous la forme *mandora* (1584-85, F. BRUNO ds BATT.). (*TLFi*, s. v. *mandoline*)

Finalmente, *cascada* («*Aut.*, como italianismo recién introducido. Es posible que el vocablo entrara por conducto del fr. *cascade* [1647]», *DECH*, s. v.) es definida en el primer diccionario académico como «Despeñadero de agua artificialmente hecho en los jardines para hermosura y recreo de la vista. Es voz nuevamente introducida y tomada del Italiano Cascáta, que significa lo mismo» (s. v. *cascada*); la sonorización de la -t- final indicaría que debe de ser, no obstante su origen italiano remoto, un galicismo en español, pues es común en francés desde mediados del XVII, cuando el idioma galo toma en préstamo la voz italiana («1640 (OUDIN, *Recherches ital. et fr.*, s.v. *cascata*); [...]. Empr. à l'ital. *cascata* (part. passé substantivé de *cascare* “tomber”, v. *casquer*) “éboulement de rochers, de lave”, XV^e s. “chute d'eau”, XVI^e s. ds BATT.», *TLFi*, s. v. *cascade*). En español, el sustantivo es común desde 1737 (documentado en *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, de Ignacio de Luzán, *CDH*), antes aparece solo el participio del verbo *cascar*; esta designación entraría en competencia con el clásico *catarrata* ‘salto de agua’, helenismo tomado del latín en el siglo XVI y documentado en la *Historia de las Indias* de fray Bartolomé de las Casas: «los cuatro ríos Nilo, Tigre [sic], Eufrates y Ganges, o ir a ellos por sus cataratas debaxo de tierra y de la mar también» (antes solo con el sentido de ‘enfermedad de los ojos’ desde el siglo XV).

Italianismos directos en español serían, sin embargo, la palabra *báciga* («‘cierto juego de naipes’, del it. *bàzzica* íd., derivado de *bazzicare* ‘frecuentar’», *DECH*, s. v.), definido en el primer diccionario académico por extenso: «Espécie de juego que se juega con náipes entre dos, ò mas persónas con tres cartas, y en él se llama báciga el que en los tres náipes hace el punto...» (*Aut.* s. v.) y frecuente en español desde 1816, cuando el *CDH* lo documenta por vez primera en *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi; y *becafigo* («‘papafigo (ave)’, del it. *beccafico* íd.» *DECH*, s. v.) es considerado un neologismo en *Aut.*: «Páxaro pequeño de colór pardo mui obscúro. Es comida sabrosa en el tiempo que hai higos, y se mantienen de ellos. Es voz puramente Italiana introducida de poco tiempo à esta parte. Llámase assi, porque pica los higos» (s. v. *becafigo*) y aparece en el *CDH* desde 1790 (documentado por vez primera en la *Vida de Carlos III*, del conde de Fernán Núñez).

Muchas de las innovaciones (*lo nuevo*) incluido en el *Diccionario de Autoridades* no tendrán continuidad en las posteriores ediciones del repertorio académico, pues la Academia impone una serie de restricciones a lo largo del dieci-

ocho (Garrido Moraga, 1992: 270-271), aunque en estos ejemplos las vicisitudes son variadas²⁹:

Son casos representativos las voces que la segunda edición eliminó y que se señalan como francesas: *barricada* 'copia o cantidad de barricadas [...] a modo de parapeto'. En 1803 vuelve a aparecer con la misma definición y la vigésima edición amplía el significado no solo en el qué y para qué; sino en el cuándo. La voz *bridecu* 'cinturón para ceñir el espadín', la considera *Autoridades* voz francesa recientemente introducida; se reincorporó en 1899. También se considera nueva en 1726 *burgés* 'el vecino o natural de alguna Villa o Ciudad' y *burgesía* se definía como 'vecindad o comunidad de algún pueblo'; en 1884 el cambio es significativo como ejemplo de la ideología en el diccionario ya que la *burguesía* será 'cuerpo o conjunto de burgueses o ciudadanos de la clase media'. (Garrido Moraga, 1992: 283)

Stefan Ruhstaller ha demostrado recientemente (2012) que «el *Diccionario de Autoridades*, lejos de limitarse a recoger el léxico de autores literarios considerados dignos de imitación, incluyó –con una clara voluntad de exhaustividad– voces para las que no se disponía de ejemplos textuales, procedentes de la lengua hablada espontánea, la dialectal, la vulgar, la marginal o la de ciertos grupos sociales». Frente a la tradicional valoración de lo *viejo* en el primer diccionario académico, cu-

²⁹ «...*arrumueco* 'arrumaco' que se censuraba como 'voz jocosa, vulgar y de poco uso' fue reincorporado en 1956» (Garrido Moraga, 1992: 285).

yo origen está en la época de elaboración del repertorio, que recibe su nombre precisamente de las citas que autorizaban las voces como asentadas en el idioma, la crítica más reciente ha destacado como rasgo de modernidad lexicográfica en el diccionario lo *nuevo*, es decir el hecho de que refleje el habla viva, incluyendo voces regionales (entre ellas americanismos) y una buena muestra de vocabulario cotidiano, doméstico o técnico, propio de oficios como el marinero. En palabras de Ruhstaller: «el *Diccionario de Autoridades* es mucho más que un diccionario de autoridades, entre otras cosas, y muy principalmente, porque incluye y describe ampliamente el léxico vivo de la época contemporánea de su elaboración, y constituye un precedente muy interesante de lo que sería el moderno estudio lingüístico y pragmático del léxico de la lengua hablada» (2012: 188).

7. CONCLUSIONES

Como se ha repasado, independientemente de que se denomine crisis o revolución, no hay duda de que en el siglo XVII se inicia un cambio en la lengua y la cultura hispanas, que en el caso de la literatura náutica y naval puede datarse precisamente, como hemos visto, y tiene su etapa más aguda entre 1634 y 1673. En el último cuarto de la centuria, con los *novatores*, la incipiente internacionalización del saber y la nueva situación mundial ocupada por la cultura hispánica,

lleva a un nuevo posicionamiento que incluye un cambio de perspectiva que yo he tratado de caracterizar aquí como un cambio de paradigma mediante la adopción de nuevas *Weltansichten*, continuadoras de las circunstancias anteriores (difusión de indigenismos) y a la vez novedosas (toma de conciencia precientífica de la existencia de la variación dialectal y aparición del concepto contemporáneo de *americanismo*). La descripción de la crisis tal como se refleja en la literatura científica y los cambios en el vocabulario, no solo científico, que aparecen recogidos en los diccionarios (el *DECH* y el *Diccionario de Autoridades*), nos han servido para localizar las novedades y las supervivencias de la época clásica que caracterizarían, en mi opinión, lo que no es sino el inicio de la modernidad hispana a finales del siglo XVII y durante la centuria siguiente.

OBRAS CITADAS

- ABAD NEBOT, Francisco, «Para la periodización de los diccionarios y las gramáticas de la Academia», en *Tendencias en la investigación lexicográfica del español. El diccionario como objeto de estudio lingüístico y didáctico (Actas del congreso celebrado en la Universidad de Huelva del 25 al 27 de noviembre de 1998)*, ed. de Stefan Ruhstaller Kuhne y Josefina Prado Aragonés, Huelva, Servicio de publicaciones de la Universidad de Huelva (Collectanea, 33), 2000, págs. 227-236.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, «El léxico español, desde el siglo XVIII hasta hoy», en *Historia de la lengua española*, coord. por Rafael Cano, Barcelona, Ariel, 2004, págs. 1037-1064.
- Aut. Véase Diccionario de Autoridades.*
- AZORÍN, D., y SANTAMARÍA, M. I., «El diccionario de autoridades (1726-1739) y el diccionario castellano (1786-1793) de Terreros y Pando ante la recepción de las voces de especialidad», *Revista de investigación lingüística*, 7, 2004, págs. 49-69.
- BADIA I MARGARIT, Antoni M., y Joan SOLÀ, «Introducción a la vida y la obra de Joan Coromines», en *Joan Coromines, vida y obra*, ed. de Antoni M. Badia i Margarit y Joan Solà, Madrid, Gredos, 2008, págs. 9-43.

- BARRIO ESTÉVEZ, Laura del, y TORNER CASTELLS, Sergio, «La información diacrónica en el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia (vigésima primera edición)», *Revista de lexicografía*, 1, 1994-1995, págs. 29-54.
- BOYD-BOWMAN, Peter, «El léxico hispanoamericano del siglo XVI», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. de Eugenio de Bustos Tovar, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, págs. 191-198.
- BRAUDEL, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, trad. de M. Monteforte Toledo, W. Roces y V. Simón; 1.^a ed. en español 1953; 1.^a ed. en francés 1949, título original: *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, París, Librairie Armand Collin; 2.^a ed. en francés 1966; Madrid, F. C. E., 1976.
- BRAVO VEGA, Julián, «Esteban Manuel de Villegas, autoridad léxica», en *Actas del IV Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española: La Rioja, 1-5 de abril de 1997*, ed. de Claudio García Turza, Fabián González Bachiller y Javier J. Mangado Martínez, Madrid, Arco Libros, 1998, vol. 2, págs. 43-52.
- CALA CARVAJAL, R., «La coherencia en lexicografía: el caso de algunos indoamericanismos en el *Diccionario de*

- Autoridades*», *Revista de Lexicografía*, 8, 2001-2002, págs. 7-24.
- CARRIAZO RUIZ, J. R., «Neología en el español del Siglo de Oro: voces documentadas en inventarios de bienes altorriojanos (1512-1682)», en *La historia del español hoy. Estudios y perspectivas*, ed. de José Luis Ramírez Luengo, Eva Patricia Velásquez Upegui, Lugo, Axac, 2014a, págs. 181-198.
- , «Los indigenismos en el *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* de Joan Corominas y José Antonio Pascual», *EPOS. Revista de Filología*, 30, 2014b, págs. 147-160.
- , «Palabras prestadas. Una historia panorámica de los préstamos léxicos del español a partir de los datos del *e-DECH*», en *Etimología e historia en el léxico español*, ed. de Mariano Quirós García, José Ramón Carriazo Ruiz, Emma Falque Rey y Marta Sánchez Orense, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2016, págs. 71-92.
- CDH. Véase Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española.
- CONDE SILVESTRE, Juan Camilo, *Sociolingüística histórica*, Madrid, Gredos, 2007.
- CONGOSTO MARTÍN, Y., «El vocabulario marítimo de Sevilla (1696, 1722) como autoridad lexicográfica», en *Nuevas aportaciones a la historiografía lingüística: actas*

del IV Congreso Internacional de la SEHL, La Laguna (Tenerife), 22 al 25 de octubre de 2003, ed. de C. J. Corrales Zumbado, J. Dorta Luis, A. N. Torres González, D. Corbella Díaz, F. del M. Plaza Picón, Madrid, Arco Libros, 2004, vol. 1, págs. 361-372.

COROMINAS, Joan, y PASCUAL, José Antonio, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, Gredos, 1991 (2012, edición electrónica).

DESPORTE, A., «Les entrées non autorisées dans le *Dictionnaire de Autoridades*», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 22, 1998-1999, págs. 325-346.

DECH. Véase COROMINAS, Joan, y PASCUAL, José Antonio.

DHLE. Véase Real Academia Española.

Diccionario de autoridades, 3 vols., Madrid, Francisco Hierro, 1726-1739 [Disponible en: <http://www.frl.es/Paginas/Autoridades.aspx> (Consulta: 24 de agosto de 2015).]

DRAE. Véase Real Academia Española.

ESTRADA FERNÁNDEZ, Zarina, y GRAGEDA BUSTAMANTE, Aarón, «Colonización y política del lenguaje: el norte de México», en *Historia sociolingüística de México*, ed. de Rebeca Barriga Villanueva y Pedro Martín Butragueño, México, El Colegio de México, 2010, vol. I, págs. 545-603.

- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín, *Disertación sobre la historia de la náutica*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1846.
- FERNÁNDEZ GORDILLO, L., «Los americanismos en el *Diccionario de Autoridades*: tratamiento y repercusiones de algunos de éstos en la trayectoria de las distintas ediciones del DRAE», *Revista de lexicografía*, 12, 2005-2006, págs. 121-158.
- FLORES, Lázaro de, *Arte de navegar: navegación astronómica...*, Madrid, Julián de Paredes, 1673.
- FRAGO GRACIA, Juan Antonio, *Andaluz y español de América*, Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente - Junta de Andalucía, 1994.
- , *El español de América en la Independencia*, Santiago de Chile, Aguilar Chilena de Ediciones, 2010.
- FREIXAS ALÁS, Margarita, *Planta y método del Diccionario de Autoridades*, Anexos *Revista de Lexicografía*, La Coruña, Universidade da Coruna, 2010.
- GALEOTE, Manuel, «Oralidad en letras de molde: los primeros indoamericanismos en un diccionario impreso», en *En pos de la palabra viva: huellas de la oralidad en textos antiguos. Estudios en honor al profesor Rolf Eberenz*, ed. de Victoria Béguelin-Argimón, Gabriela Cordone y Mariela de La Torre, Colección «Fondo Hispánico de lingüística y filología», vol. 11, Berna, Peter Lang, 2012, págs. 151-174.

- GARCÍA DE CÉSPEDES, Andrés, *Regimiento de navegación*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1606.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *La Real Academia Española. Vida e historia*, Madrid, Real Academia Española/Espasa, 2014
- GARRIDO MORAGA, Antonio M., «Un episodio en la lexicografía académica del XVIII: las supresiones en la segunda impresión del Diccionario», *RILCE: Revista de filología hispánica*, Vol. 8, Nº 2, 1992, págs. 265-285.
- GARRIGA ESCRIBANO, Cecilio, «La marca de “vulgar” en el DRAE de *Autoridades* a 1992», *Sintagma: Revista de lingüística*, 6, 1994, págs. 5-13.
- GAZTAÑETA YTURRIVALZAGA, Antonio de, *Norte de la navegación hallado por el cuadrante de reducción*, Sevilla, Juan Francisco de Blas, 1692.
- GONZÁLEZ-ALLER HIERRO, José Ignacio, «Introducción» en *Obras clásicas de Náutica y Navegación. Colección Clásicos Tavera. Vol. 17. Serie II. Temáticas para la historia de Iberoamérica*, CD-rom, Madrid, *Digibis. Publicaciones digitales*, 1998.
- GRIBBIN, John, *Historia de la ciencia*, Barcelona, Crítica, 2004.
- GUILLÉN TATO, J. F., «La náutica», en Asociación Nacional de Historiadores de la Ciencia Española, *La ciencia española en el siglo XVII*. Madrid, Gráfica Universal, 1935, págs. 461-501.

GUTIÉRREZ RODILLA, Bertha, «Los términos relacionados con la medicina en el *Diccionario de Autoridades*», *Boletín de la Real Academia Española*, 73, 1993, págs. 463-512.

—, «Construcción y fuentes utilizadas para los términos médicos en el *Diccionario de Autoridades*», *Revista de lexicografía*, 1, 1994-1995, págs. 149-162.

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN RAFAEL LAPESA DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Nuevo diccionario histórico de la lengua española (NDHE)*, 2013- [Disponible en: <http://web.frl.es/DH> (Consulta: 22 de agosto de 2015).]

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN RAFAEL LAPESA DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Corpus del Nuevo diccionario histórico (CDH)*, 2013. [Disponible en: <http://web.frl.es/CNDHE> (Consulta: 24 de agosto de 2015).]

JIMÉNEZ RÍOS, Enrique, «Los galicismos en el *Diccionario de Autoridades*, en el *Diccionario de Terreros* y en la primera edición del DRAE», *Anuario de estudios filológicos*, 21, 1998, págs. 141-159.

—, «Los hispanismos en el *Diccionario de Autoridades*», *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 23, 2000, págs. 657-677.

—, «Los neologismos en el *Diccionario de Autoridades*», en *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la*

Lengua Española, Valencia 31 de enero -4 de febrero 2000, ed. de M. T. Echenique Elizondo y J. P. Sánchez Méndez, Madrid, Gredos, 2002, págs. 2143-2156.

KABATEK, J., «Corpus histórico, oralidad y oralización», en *En pos de la palabra viva: huellas de la oralidad en textos antiguos. Estudios en honor al profesor Rolf Eberenz*, ed. de Victoria Béguelin-Argimón, Gabriela Cordone y Mariela de La Torre, Berna, Peter Lang, 2012, págs. 37-50.

KOCH, Peter y OESTERREICHER, Wulf, *Lengua hablada en la Rumania*, Madrid, Gredos, 2007 [1990].

KUHN, Thomas S., *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2005 [1962].

LAPESA, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981.

LÁZARO CARRETER, Fernando, *Crónica del Diccionario de Autoridades (1713-1740)*, Madrid, Real Academia Española - Biblioteca Nueva, 2014 [1972].

Le Trésor de la Langue Française informatisé, Atilf-CNRS, Université de Lorraine, Conception et réalisation informatiques: Jacques Dendien, [Disponible en: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> (Consulta: 24 de agosto de 2015).]

LODARES, Juan Ramón, *El paraíso políglota*, Madrid, Taurus, 2000.

—, *Gente de Cervantes. Historia humana del idioma español*, Madrid, Taurus, 2001.

LÓPEZ PIÑERO, J. M., *El Arte de Navegar en la España del Renacimiento*, Barcelona, Labor, 1986.

LÜDTKE, Jens, «Español colonial y español peninsular. El problema de su historia común en los siglos XVI y XVII», en *Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas. Aspectos del español europeo y americano en los siglos XVI y XVII*, ed. de Wulf Oesterreicher, Eva Stoll y Andreas Wesch, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, págs. 13-36.

MARAVALL, J. A., «La crisis económica del siglo XVII interpretada por los escritores de la época», en *Estudios de Historia del pensamiento español*, Madrid, Cultura Hispánica, 1984, vol. III (Barroco), págs. 151-196.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Historia de la lengua española*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2005.

MESSNER, Dieter, «El *Diccionario de la Lengua Castellana* de 1780 una fuente del *Diccionario da Lingoa Portuguesa* de 1793», *Revista de filología española*, 80, 2000, págs. 129-139.

MORENO CABRERA, Juan Carlos, *Los dominios del español. Guía del imperialismo lingüístico panhispánico*, Madrid, Síntesis, 2015.

- MORENO DE ALBA, José G. *Introducción al español americano*, Madrid, Arco/Libros, 2007.
- MORENO FERNÁNDEZ, Francisco, *Historia social de las lenguas de España*, Barcelona, Ariel, 2005.
- , *Sociolingüística cognitiva. Propositiones, escolios y debates*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- , *La maravillosa historia del español*, Barcelona, Instituto Cervantes/Espasa, 2015.
- MORÍNIGO, M. A., «La penetración de los indigenismos americanos en el español», en *Presente y futuro de la lengua española*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1964, vol. II, págs. 217-226.
- NAVARRO BROTONS, Víctor, *Matemáticas, cosmología y humanismo en la España del siglo XVI. Los comentarios al segundo libro de la Historia Natural de Plinio de Jerónimo Muñoz*, Valencia, CSIC, 1998.
- NDHE. Véase Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española.
- OESTERREICHER, Wulf, «Bloqueos epistémicos en la lexicología histórica o el miedo a la variación. Considerando el español de América (siglo XVI)», en *Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas. Aspectos del español europeo y americano en los siglos XVI y XVII*, ed. de. Wulf Oesterreicher, Eva Stoll y

- Andreas Wesch, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, págs. 37-81.
- PARODI, Claudia, «Tensión lingüística en la colonia: diglosia y bilingüismo», en *Historia sociolingüística de México*, ed. de Rebeca Barriga Villanueva y Pedro Martín Butragueño, México, El Colegio de México, 2010, vol. I, págs. 287-345.
- PASCUAL RODRÍGUEZ, José Antonio, «Sobre el *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, de Joan Coromines», en *Joan Coromines, vida y obra*, ed. de Antoni M. Badia i Margarit y Joan Solà, Madrid, Gredos, 2008, págs. 124-148.
- PENNY, Ralf, *Variación y cambio en español*, trad. de Juan Sánchez Méndez, título original *Variation and change in Spanish* [Cambridge, CUP], Madrid, Gredos, 2004.
- PORTER Y CASANATE, Pedro, *Reparo a errores de la navegación española al excellentissimo Señor Don Fadrique de Toledo*, Zaragoza, María de la Torre Ossorio, 1634.
- RAHN PHILIPS, C., *Seis galeones para el Rey de España. La defensa imperial a principio del siglo XVII*, trad. de N. Manso de Zúñiga, 1.^a ed. en inglés 1986, título original: *Six Galleons for the King of Spain*, Madrid, Alianza, 1991.
- RAMÍREZ LUENGO, José Luis, *Breve historia del español de América*, Madrid, Arco/Libros, 2007.

- , «El léxico en los procesos de dialectalización del español americano», *Cuadernos del Instituto de Lengua Española* 7, 2012, págs. 393-404.
- , «Cómo el español de España genera americanismos: a propósito del americanismo *puto* 'homosexual'», *Lengua y habla* 18, 2014, págs. 1-12.
- , «Aspectos metodológicos para el estudio histórico del léxico americano: conceptos, ejemplificación y tareas para el futuro», en *El léxico del español americano y su estudio histórico. Hacia la revisión de las fuentes*, ed. de J. C. Huisa Téllez, Berna, Peter Lang (en prensa).
- , «El americanismo y la historia: algunas pautas diacrónicas de creación de americanismos (léxicos)», *Nueva Revista de Filología Hispánica* (en prensa).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739): *Diccionario de Autoridades*. Madrid, edición en línea. Fundación Rafael Lapesa-RAE
<<http://www.frl.es/Paginas/Autoridades.aspx>> Real Academia Española-Fundación Rafael Lapesa.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario Histórico de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia Española, 1962-1996.
- RIVAROLA, José Luis, *La formación lingüística de Hispanoamérica*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1990.

—, «La difusión del español en el Nuevo Mundo», en *Historia de la lengua española*, coord. de Rafael Cano, Barcelona, Ariel, 2004, págs. 799-823.

RUHSTALLER KUHNE, Stefan, «Las autoridades del *Diccionario de Autoridades*», en *Tendencias en la investigación lexicográfica del español. El diccionario como objeto de estudio lingüístico y didáctico (Actas del congreso celebrado en la Universidad de Huelva del 25 al 27 de noviembre de 1998)*, ed. de Stefan Ruhstaller Kuhne y Josefina Prado Aragonés, (Collectanea, 33), Huelva, Servicio de publicaciones de la Universidad de Huelva 2000, págs. 193-224.

—, «Sobre la génesis del diccionario académico. Las Ordenanzas de Sevilla como fuente de material léxico en el *Diccionario de Autoridades*», *Zeitschrift fur romanische philologie*, 120, 2004a, págs. 106-127.

—, «Voces “inventadas” y “voluntarias” en la macroestructura del *Diccionario de Autoridades*», en *Diccionario, léxico y cultura*, ed. de J. Prado Aragonés y M. V. Galloso Camacho, Huelva, Universidad de Huelva, 2004b, págs. 175-187.

—, «Latidos del habla viva en el panteón de las palabras», en *En pos de la palabra viva: huellas de la oralidad en textos antiguos. Estudios en honor al profesor Rolf Eberenz*, ed. de Victoria Béguelin-Argimón, Gabriela Cordone y Mariela de La Torre, Colección «Fondo

- Hispánico de lingüística y filología», vol. 11, Berna, Peter Lang, 2012, págs. 175-189.
- SALVADOR ROSA, A. M., «Las localizaciones geográficas en el *Diccionario de Autoridades*», *LEA: Lingüística española actual*, 7, 1985, págs. 103-139.
- SEYSAS Y LOBERA, Francisco de, *Tratado naval hydrographico, de los flvxos, y reflvxos...*, Madrid, Antonio Zafra, 1688.
- SERRANO MANGAS, F., «Navíos, comercio y guerra, 1610-1650», *Revista de Historia Naval*, 7, 1984, págs. 93-107.
- TLFi. Véase *Le Trésor de la Langue Française informatisé*.
- TOVAR LLORENTE, A., *Einführung in die Sprachgeschichte der Iberischen Halbinsel*, Tübingen, TBL-Verlag Narr, 1977.
- , «La palabra americana *maíz*», en *Estudios de tipología lingüística: sobre el euskera, el español y otras lenguas del Viejo y el Nuevo Mundo*, Madrid, Istmo, 1997 [1983], págs. 297-304.
- TOVAR LLORENTE, A. y LARRUCEA DE TOVAR, C., *Catálogo de las lenguas de América del Sur: con clasificaciones, indicaciones tipológicas, bibliografía y mapas*, Madrid, Gredos, 1984.
- TRABANT, Jürgen, *Weltansichten. Wilhelm von Humboldt Sprachprojekt*, Múnich, C. H. Beck, 2012.

- VERDONK, Robert, «Cambios en el léxico español durante la época de los Austrias», en *Historia de la lengua española*, coord. por Rafael Cano, Barcelona, Ariel, 2004, págs. 895-916.
- VICENTE MAROTO, M.^a I., «Estudio», en *Diálogo entre un bizcaíno y un montañés sobre la fábrica de navíos*. Manuscrito 2593 de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- WATERS, David W., *The Art of Navigation in England in Elizabethan and Early Stuart Times*, Londres, Hollis and Carter, 1958.

DEIDADES APEADAS: UN NUEVO PATRÓN DE GÉNERO PARA LA POESÍA BAJOBARROCA¹

PEDRO RUIZ PÉREZ
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA
pruiz@uco.es

Enviado: 30/7/2015

Aceptado: 11/8/2015

Resumen: La tradicional oposición entre barroco y neoclasicismo o ilustración, junto a la tendencia a los cortes historiográficos, ha dejado en penumbra un amplio espacio cronológico e ideológico, que bien puede caracterizarse en los desplazamientos entre continuidad e innovación. La noción de bajobarroco puede ser útil como categoría historiográfica y crítica, también por su posibilidad de dar cuenta de esta dinámica específica, en particular en el campo de la poesía. Por sus rasgos particulares, como antología académica y volumen impreso, por sus temas y moldes formales, por el perfil de sus integrantes, la *Guirnalda poética* (1734) se presenta como un modelo de las alteraciones en los componentes barrocos (sociabilidad, lugar de la poesía, tratamiento de la figura femenina, registro estilístico), resultantes en la formación de un nuevo horizonte ideológico y estético.

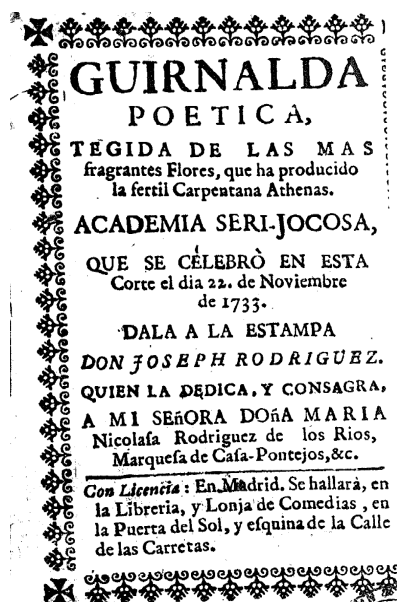
¹ El texto tiene su origen en la convocatoria del coloquio *Lo viejo y lo nuevo: metáforas del cambio en la poesía española en torno a 1700*, celebrado en l'Université de Neuchâtel en junio de 2014. El trabajo recoge resultados del proyecto de investigación *Poesía hispánica en el bajo barroco (repertorio, edición, historia)*, FFI2011-24102 del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica. Al mismo tiempo, avanza en la línea de trabajo planteada en el proyecto *Sujeto e institución literaria en la edad moderna*, FFI2014-54367-C2-1-R.

Palabras clave: *Guirnalda poética*, academia, bajo barroco, sociabilidad, imagen de la mujer, poética, prosaísmo.

Abstract: The traditional opposition between Baroque and Neoclassicism or Enlightenment, as well as the practice of the historiographical cuts, has left in the dark a broad chronological and ideological space, which can be characterized by the movement between continuity and innovation. The notion of *bajobarroco* may be useful as historiographical and critical category, including its potency to account for this specific dynamics, particularly in the field of poetry. By its particular features, such as academic anthology and printed volume, by its themes and formal molds, and by the profile of its members, the *Guirnalda poética* (1734) is presented as a model of changes in the baroque components (sociability, position of the poetry, treatment of the female figure, stylistic register), resulting in the formation of a new ideological and aesthetic horizon.

Key words: *Guirnalda poética*, academies, low baroque, sociability, image of women, poetry, prosaism.

A tenor de lo expuesto en la portada de la *Guirnalda poética*, una reunión de ingenios madrileños seguía sustentando la corte de Felipe V como una «fértil Carpentana Atenas», incluso cuando la academia era «seri-jocosa», indicaciones ambas expresamente recogidas en la portada. No es posible saber si la academia en cuestión llegó a celebrarse, y la circunstancia no resulta muy relevante a nuestro propósito. Lo cierto es que en 1734, mientras Luzán trabajaba en su *Poética*, aparece en Madrid un volumen en octavo y de poco más de 200 páginas que, bajo un título floral y compilatorio, presenta un conjunto de muestras de lo que bien pudo ser una reunión académica al uso. Sin pie de imprenta u otra referencia relativa al volumen, cabe desprender la fecha de publicación de la referencia a una academia celebrada a finales de 1733.



No faltaban en el siglo XVII muestras impresas de actas académicas, pero también se registran casos, como el del *Jardín de Apolo* (1655), donde Fonseca y Almeida recurre al formato codificado en estas instituciones para articular artificioosamente una recopilación antológica²; y este ejemplo concreto sirve para abrir el abanico cronológico de lo que venimos llamando bajobarroco, engarzando en unas claves compartidas una poética que atraviesa la barrera entre dos siglos³. Como muchos de los poemas posteriores a la muerte de Quevedo y anteriores al deceso de Eugenio Gerardo Lobo,

² Otro ejemplo destacado del procedimiento, por lo que tiene de caricaturesco, lo encontramos en la *Academia poética-astrológica*, almanaque para 1725 de Torres Villarroel.

³ El interés reciente por la poesía del período se ha plasmado en volúmenes colectivos como los coordinados por García Aguilar, 2009, y Ruiz Pé-

también ofrecen rasgos comunes las academias y las antologías, por encima de las diferencias existentes entre un registro performativo y otro impreso, tal como nuestra obra evidencia en la elección de su título. Empresas de conjunto, ambas modalidades se sitúan en el mismo eje de tensiones, donde confluyen la polaridad unidad-variedad y la dialéctica entre los ecos de un gusto generalizado y las propuestas de innovación, tal como venían poniendo de manifiesto el *Cancionero general de obras nuevas* (1554), el *Romancero general* (1600), las *Flores de poetas ilustres* (1605) o, más cercanas a nuestras fecha, las *Poesías varias* de Alfay (1654), las problemáticas *Delicias de Apolo* (1670) o las *Varias hermosas flores del Parnaso* (1680). Siguiendo los pasos de otros acercamientos⁴, trataré de iluminar algunas de las tensiones entre modelos heredados e innovación a partir de los rasgos observables en nuestra antología.

Si empezamos por el final, vemos que el volumen se cierra, *academico modo*, con el extenso vejamen del secretario y editor, don Joseph Rodríguez. En él el modelo satírico lleva al autor, entre los juegos con los tópicos del género ligados al sueño y al desvelo, ante el dios Momo, con quien pasa revista a la mayor parte de los autores presentes en las páginas previas. Anónimos incluidos, quedan mencionados de

rez, 2012, en portales como PHEBO (<http://phebo.es/es>) y en instituciones como el CELES xvii-xviii (<http://celes.labo.univ-poitiers.fr/es/>).

⁴ Véase Ruiz Pérez, 2008.

manera exhaustiva quienes componen el núcleo central de la compilación académica. Para coronar su repaso, el secretario incluye un romance con todos los rasgos del estilo culterano⁵, una abundante representación de los tópicos de su poética y aun una proyección de una imagen del poeta bien consolidada en una tradición barroca, ligada al panegírico de la poesía y su elevación cultista⁶. Todas estas marcas aparecían en simetría, pues ya estaban adelantadas en los paratextos preliminares; en orden inverso, incluían una «oración poética» en octavas del presidente de la academia, una «cantada», una dedicatoria y una pintura femenina muy idealizada. En la primera don Manuel López Uzero, en elevado estilo, daba cabida a las nociones de furor, sublime, plectro, numen, música del cielo y musas; la «cantada» de don Francisco Guerra suma toda la tónica de la luz, Apolo, la elevación y el numen; con ello concuerdan los rasgos de la dedicatoria, quien bien podía ejercer, desde su condición femenina y nobiliaria, el papel de mecenas o, al menos, de ilustre patrocinadora, y a ella se dirige el «furor de tan canora científica musa», antes de concluir con el soneto «Mecenas busca tímido el que escribe». En el inicio de la serie paratextual, en un ejercicio de exaltación idealista, se pinta a una dama (y esto es significa-

⁵ Se incluye una edición del texto como apéndice y muestra del tono del volumen.

⁶ Delgado Moral, 2012 se acerca a la tónica y argumentación del género a partir de un texto tan representativo como el de Vera y Mendoza (1627). Para el siglo XVIII el panorama es analizado por Álvarez Barrientos, 2006.

tivo) que, tocada por Venus y Atenea, reúne belleza y sabiduría, para adornar su ilustre prosapia. La única excepción en el tono del variado preámbulo la representa, como era de esperar, la intervención en función de secretario de don Francisco Guerra, convocando a la academia mediante un conjunto de cedulillas en las que, en medio de chistes escatológicos (secretario, servicio, necesarios...), hace burla, a modo de sátira de estados, a los poetas oficiales, mejor dicho, oficiales aspirantes a poeta, que son sistemáticamente rechazados en sus pretensiones de acceder a la academia (sólo compuesta por miembros con don), con argumentos que mantienen vivos, más que los de Cervantes en el *Viaje del parnaso*, los recurrentes en Quevedo.

Este texto en prosa entre los dos preliminares versificados es la primera introducción de la jocosidad anunciada en el título, según lo que ya era una constante en la poesía del período. El tono serio-jocoso⁷ se mostraba acorde con el perfil de esa serie de versificadores que se encontraban en una tierra de nadie tanto en el desarrollo histórico de los usos poéticos como en la cartografía del campo literario, lejos de esas dos formas ilustres y consagradas representadas respectivamente por el incipiente profesionalismo y por el poeta

⁷ Sigue siendo imprescindible para acercarse a las variantes de este concepto el trabajo de Étienvre, 2004.

culto, erudito⁸. También era acorde con la galería de tipos satíricos la variedad desplegada en la segunda parte del volumen, cuando se da cabida a los «asuntos particulares» espiados en una tópica actividad académica. La enumeración de las 18 piezas es ilustrativa de lo apuntado, pero también de una actitud lúdica y jocosa que condice muy poco con los ideales invocados en los textos liminares:

* D. Francisco de Robles, definición satírico-burlesca de Madrid, en 24 redondillas

* D. Joseph Rodríguez, quintillas sobre qué es peor perder: honra, dinero o dama (con una clara apuesta por el dinero y una diatriba contra honra y mujer)

* D. Ignacio Jiménez Saforcada, despidiéndose de las musas, en romance de 24 coplas

* D. Joaquín de Anaya, glosa

* D. Francisco Navarro, soneto en paráfrasis del refrán «Con dinero, bonita, pocos años y a mí me la dan»

* D. Francisco Guerra, 24 redondillas de pie quebrado para aconsejar en la elección de dama entre coja y tuerta

* D. Salvador Barrado y Morales, romance en ecos a un galán que cayó en un albañal (con mención expresa del chichisbeo)

* D. Juan Mateo, en seguidillas, respuesta al dilema de amar en verano o en invierno

⁸ Para las bases de estos desplazamientos en el siglo precedente puede consultarse Ruiz Pérez, 2009.

* D. Joseph Molina, tercetos para concordar el canto del gallo con el rebuzno del borrico

* D. Francisco de la Justicia, en romance, pintura del hospital de Antón Martín para enfermedades venéreas

* D. Narciso Fergucer, soneto acróstico y de cabo roto sobre la Puerta del Sol

* D. Vicente Perler, quintillas sobre el dilema entre estar soltero con deseos de matrimonio o casado con suegra

* doña Antonia de Neyra, a los catorce años de su edad, en crédito y defensa de las mujeres, contra los hombres que comúnmente las llaman malas, en seguidillas

* D. Germán Muñoz, décimas a una dama que casó con un corcovado

* D. Manuel López Uzero, en canción real, concuerda el sueño de una dama con los reflejos del sol

* un aficionado, décima sobre la ceguera del amante

* D. Francisco Ruiz Cano, soneto en agudos a la esquividad de una beldad

* soneto anónimo a una dama caída en lodos

Los títulos y referencias no requieren más comentario, como tampoco el tenor del soneto final, cuya transcripción puede completar una imagen de la condición de estos versos y la actitud de sus autores, compilador y lectores, sobre todo si prescindimos del toque final de moralidad.

*A una dama cortesana, que dio una caída
en la calle en ocasión de haber muchos lodos,
se mandó escribir el siguiente*

SONETO

«¡Ay, Jesús! ¿Qué es aquello? Tapa aprisa.
¿Vieron alguna cosa? No, por cierto.
¡Oh, mal haya el chapín, que estaba tuerto!
Pero mojéme toda la camisa.

Voló el encaje, ¡ay, Dios! Esto me avisa
que pude del porrazo haberme muerto».
¿Y qué hago yo, que aquesta danza advierto,
que no caigo también de pura risa?

Manchaste los adornos, ¡grave exceso!
¿Y es aqueste no más el daño todo?
Mujer de Barrabás, ¿para qué es esto,
si con desgarró, furia y poco modo
caes en el paso llano, enjuto y tieso,
manchando el alma con el negro lodo?

En la primera mitad del volumen, el asunto académico común, erigido en principal por la concurrencia de composiciones, concentra la parte mayor y más significativa de los rasgos apuntados, y en ellos quiero centrar mi reflexión sobre el desplazamiento desde los viejos modelos. A modo de verdadera acta de academia se recogen los textos presentados al certamen convocado, en el que «diose por asunto general a los ingenios dijese a quién hay más razón de querer: a una dama bonita y necia o a una discreta y fea, en veinticuatro coplas de romance». Resultó «competencia en que lucieron discretamente agudos, logrando coronar sus sienas de las

desdeñosas ramas, para eterna memoria». Fueron 12 los ingenios en disputa y abundantes los conceptos y disparates, por más que bajo la diversidad de chistes latiera una común actitud de minusvaloración de la condición femenina. «No hay mujer sin pero» afirma D. Francisco de Robles al abrir la serie (p. 31), y «no se ama con razón», apunta a continuación Joseph Rodríguez, situando la única discreción en la hermosura, pues la mujer «no necesita de letras/ para fregar y barrer» (p. 38). Con razón sigue Joaquín de Anaya que «desgracia es nacer mujer» (p. 39), ya que, en palabras de Tomás de Añorbe y Corregel «el destino en la mujer/ es nacer para que pueda/ propagarse el universo» (p. 56), aunque más que la función procreadora llama otra cosa la atención de D. Francisco de la Justicia, para quien «la fea es para la sala,/ la hermosa por más adentro» (p. 64); haciendo poco honor a su apellido, en este versificador encontramos los dicterios más misóginos, como al confesar que «para consejera no/ debo querer ni la quiero/ a la dama, porque solo/ ha de seguir mi consejo», para rematar con una burda muestra de ingenio: «Tampoco por confesora,/ por mártir mejor es eso,/ que si la saco de virgen/ me aseguro ya el trofeo» (p. 64). El presidente López Uzero cierra la serie volviendo al argumento inicial: «luego, cuando en las dos damas/ un bien hallo, un mal encuentro», así que «fuerza es querer aquel bien/ que tiene del mal el menos» (p. 78).

En el balance de resultados, por no decir de daños, las opiniones se decantaron de manera dividida entre las dos opciones, con distintas alabanzas a la belleza y a la discreción y otras tantas chanzas contra el matrimonio y la mujer. La continuidad con la ya añeja tradición misógina y la sátira contra el casamiento (incluido el bueno) es evidente, y junto a ello las novedades, a partir de algunos elementos de desconexión. La intervención de D. Juan Mateo «a los catorce años de su edad» denota hasta qué punto lo que se formula no tiene tanto de opinión personal fruto de la experiencia propia, como de convención, ya se trate de prejuicio sociocultural, ya sea, y esto nos interesa más, parte de una tópica retórica consolidada. Y a ello atenderemos para considerar los desplazamientos entre lo viejo y lo nuevo.

De entrada, la mujer sigue ocupando un punto focal para la poesía, que gira en torno a la casuística amorosa, y el tono de desenfado no era ajeno a las prácticas académicas⁹. Sin embargo, los elementos de distancia se imponen. Aun en el marco de lo jocosero, la simple enunciación de una posible coincidencia en la misma figura de belleza y estulticia disuelve el principio básico de raigambre platónica que sustentó durante más de dos siglos el discurso lírico. Al separar bien, verdad y belleza se hundía algo más que un tópico: quedaban a la luz las grietas en un edificio de cuyo desmoronamiento

⁹ Pueden seguirse los desplazamientos en el papel femenino en la economía de la poética entre el siglo XVI y el XVII en Ruiz Pérez, 2013 y 2015a.

habrían de surgir «nuevos mundos poéticos», incluida la «poesía filosófica de la Ilustración», por citar a Elena de Lorenzo, 2002. No obstante, mediaba aún un gran espacio entre el platonismo humanista y la trascendencia altobarroca, de una parte, y el racionalismo científico y didáctico ligado a las luces dieciochescas¹⁰, un espacio en el que la disolución de los rasgos previos sirve de puente a los intentos de levantar el edificio ilustrado. En el ámbito de la poesía y el mundo de las relaciones que refleja la deriva bajobarroca se superpone a la cronología de los novatores (Pérez Magallón, 2002), acompañándose a más profundos cambios de mentalidad en el paso de un siglo a otro.

En las décadas iniciales del XVIII el chichisbeo pasaba de los juegos de galanes y damas a la palestra del verso, y Lobo se convertía en notorio altavoz de los debates en verso sobre la licitud de lo que se reconoce como uno de los más característicos usos amorosos del siglo XVIII¹¹. El galán se desplaza del *locus amoenus* o la soledad de su alcoba al ámbito semipúblico y algo teatralizado del salón¹², poniéndose no ante el espejo, sino ante la mirada de sus iguales. En inevitable paralelo, lo mismo se observa en la poesía, donde

¹⁰ Véase también Zavala, 1978, y Cebrián, 2004.

¹¹ Imprescindible resulta en este punto el estudio de Martín Gaité, 1988. Los textos esenciales de Eugenio Gerardo Lobo pueden leerse ahora en la edición de Javier Álvarez (Lobo, 2012).

¹² Aunque la diferencia es notable, puede extenderse al caso español parte de las observaciones realizadas para el salón francés en este período por Craveri, 2003.

el poeta abandona los mismos lugares en que se había identificado con el amante, para desplazar ambas prácticas al marco de una nueva sociabilidad¹³, en deriva desde los modelos académicos renacentistas y altobarrocos. Y así, mientras, aun antes de alcanzar su modelo paradigmático, en el salón dieciochesco la dama adquiere una presencia antes desusada, la posición de la amada en el discurso poético parece seguir un modelo inverso. Que nuestra jocosa academia esté dedicada a doña María Nicolasa Rodríguez de los Ríos, marquesa de Casapontejos, a quien Joseph Rodríguez declara «su señora», mientras juega con paradoja tan poco favorecedora para la mujer, puede ser una buena muestra de la situación, que ya no cabe, evidentemente, simplificar apelando a una forma de misoginia que, cuando menos, requiere matización.

Aunque tampoco esto suponga una radical novedad¹⁴, hay que buscar una vía para precisar el valor del tratamiento jocoso de la figura femenina en el significativo hecho de la publicación del volumen. Al imprimir estos juegos de salón, respuesta a los crecientes momentos de ocio y no salida a

¹³ Un acercamiento a estas prácticas se encuentra en Buigues, 2013.

¹⁴ Tras las huellas de las más notorias respuestas antipetrarquistas en Italia (Aretino, Berni...), Baltasar del Alcázar alternó las dos poéticas, antes de que Quevedo llevara a sus extremos los discursos contrapuestos del idealismo platonizante y la sátira misógina. Es en el primer Góngora, sin embargo, donde la superación procede por fusión de componentes y reorientación a un sentido lúdico de la vida y de la poesía. En la serie en que se integran estos ejemplos señeros encuentra la poesía bajobarroca muchas de las bases para su desarrollo.

una necesidad expresiva, sus protagonistas y el responsable último del volumen, sin olvidar a la dedicataria, postulan un modelo de sociabilidad, plasmado en el juego académico, que apareja el correlato de una concepción de la práctica del verso. Ahora ésta se desarrolla en paralelo con unos hábitos de consumo, marcados por una reducción de la distancia entre el poeta¹⁵ y su lector, mejor dicho, su comunidad de lectores. Pese a que la academia mantiene al acabar el primer tercio del siglo XVIII un fuerte componente de la teatralizada academia altobarroca¹⁶, cuya noción de espectáculo se sustenta en la distancia entre actores y público, el marco del salón que acoge a estas instituciones no formales, coetáneas de la Real de la Lengua, reduce en gran medida esa distancia. Las nuevas formas de sociabilidad, de las que el chichisbeo en el plano erótico es una buena representación, encuentran en el salón una limitación a la dimensión estrictamente pública de la puesta en escena y representación de las justas y certámenes de las décadas anteriores, en tanto que los nuevos modos de lectura, que devuelven al comprador del libro a su propio espacio doméstico, proponen un pacto donde quedan en suspensión las formas de la intimidad: el posible reconocimiento no se opera en el ámbito de los sentimientos, de las emociones que corresponden al personaje o sujeto lírico, sino

¹⁵ Ya no se trata del poeta-vate, erudito humanista o inspirado profeta, sino de quien practica el ejercicio del verso como un elemento de su actividad social.

en el espacio de objetividad, de pacto social, que se erige en torno a la palabra, el material del poeta o, en un caso como el que consideramos y desde nuestro punto de vista, del mero versificador.

El desplazamiento de la intimidad a una nueva forma de sociabilidad tiene una manifestación en el resultado de que una relación entre hombres (y bastante misógina) aparezca dedicada a una dama, con tantos elementos de equilibrio como de paradoja. Es el correlato con el papel que la dama cumplía al acoger la efectiva reunión del grupo masculino, aunque cada vez menos de manera exclusiva o excluyente. La presencia femenina, más o menos real, más o menos textualizada¹⁷, cumple siempre una función: la de relativizar la radicalidad de unas afirmaciones; la misoginia aparente demuestra esta condición superficial y la profunda raíz lúdica de la práctica, su naturaleza jocosa. Se disuelve con ello la transparencia que identificaba sentimiento y expresión, que ponía sobre el papel el alma del poeta, generalmente enamorado, sin distinción entre el furor poético y el furor erótico. En el plano estrictamente retórico el desplazamiento se manifiesta en la nueva noción de ingenio, tan diluido respecto a la propuesta graciana como se manifiesta en el paso del concepto, como mecanismo de conocimiento y articula-

¹⁶ Véase Robbins, 1997, y Rodríguez Cuadros, 1993.

ción de la realidad, al mero chiste verbal¹⁸. En el nivel pragmático el giro en la consideración de la mujer se presenta estrechamente ligado al cambio en la actitud ante el verso, alejada de los viejos usos heredados del humanismo. El abandono de la materia, habitualmente celebrativa y claramente pública, de las justas y certámenes del siglo XVII en favor de asuntos más rebajados de tono y situados en el plano de una sociabilidad más privada, máxime al tamizarse a través de lo jocoserio, es sólo una manifestación de un giro que afecta a todos los planos de la poesía concebida como acto de comunicación. La tendencia apreciada en el nivel de la referencialidad corresponde de manera sistemática a lo tocante a los papeles de emisor (el poeta) y destinatario (la dualidad de mecenas y lectores), al propio canal en que se formalizan (el volumen impreso) y aun al lenguaje que les da forma, una forma nueva por más que permanezcan aún muchos elementos del código previo, ya con síntomas de su cambio de función, como se apunta en el giro de la noción de ingenio¹⁹.

¹⁷ Valga recordar la presencia en la academia y el volumen de doña Antonia de Neyra, quien participa con la misma edad adolescente de D. Juan Mateo, pero en su caso en una defensa de las mujeres.

¹⁸ Para la tradición de esta forma de ingenio, su canonización por Quevedo y su proyección posterior, véase Chevalier, 1992.

¹⁹ Los cambios y matices pueden seguirse en la amplia y documentada monografía de Blanco, 1992. Una aproximación más específica es la de Blanco Echauri, 2006.

En su epístola a los amigos salmantinos Jovellanos articula un verdadero manifiesto a favor de la poesía ilustrada y lo hace a partir de una recomendación, un postulado negativo acerca de lo que puede tomarse como el paradigma de un modelo que empieza a percibirse como periclitado. Estamos casi medio siglo después de nuestra academia, y en 1776 el magistrado asturiano parece sancionar algo de lo ya apuntado en sus sesiones y actas impresas al recomendar vivamente a la nueva generación de poetas el abandono de lo amoroso como materia poética. Elena de Lorenzo (2002) ha rastreado y analizado las coincidencias, apoyos y reacciones alrededor de esta actualización del horacianismo en fondo y forma, lo que nos exime de un detenimiento mayor; baste señalar ahora cómo este asunto se sitúa en la inflexión del gusto estético y en el centro de las propuestas de renovación de la lírica, como adelantándose a lo que siglo y medio después postularía Juan de Mairena al proponer una nueva sentimentalidad como base para una nueva poesía, con paralelos resultados en las claves de la respuesta: conciencia de la ficción (Benítez Reyes), sentido del juego (Gil de Biedma), normalización (García Montero) y aun cierta forma de prosaísmo, de retorno a «lo que pasa en la calle» (de nuevo Mairena)²⁰.

²⁰ La reserva machadiana ante las formas del trascendentalismo altobarroco engarzan con la propuesta de García Montero de recuperar una mirada ilustrada, en un eje que, desde el siglo XX, dialoga con gran parte de las

Al margen de las concretas alternativas dibujadas por Jovellanos en su carta (épica nacional, filosofía ilustrada, sátira moral y reformadora de costumbres), muy alejadas de lo desplegado en nuestra academia, la coincidencia y la pertinencia las encontramos en lo que en ambas hay de proceso de desmontaje, por muy sutil o desplazado que pueda estar en la *Guirnalda*. Lo que queda atrás no es sólo un modelo amoroso y de lírica, sino todo un universo conceptual, axiológico y pragmático, en una recomposición de la naturaleza y función de la poesía en el seno de una sociedad donde el andamiaje del antiguo régimen da ya muestras de resquebrajamiento. La indagación en la lírica y su devenir histórico, con lo que tiene de reflejo y metonimia, puede abrir una vía para el entendimiento de este proceso de transformación de lo viejo en lo nuevo.

El petrarquismo sintetizó para el discurso poético romance en la primera modernidad la fusión perfecta de metafísica idealista, subjetividad y marco cívico, a partir de unos ideales de belleza, transparencia y *virtù*, que se manifiestan por igual en la concepción amorosa, la pintura de la amada y la delimitación del lenguaje que, en relación con ellos, da

tensiones esbozadas a las puertas de la modernidad ilustrada, incluidos factores sustanciales como la figura del poeta y el papel de la poesía en la sociedad y tan evidentes como la orientación estilística hacia formas de normalidad y hasta un cierto prosaísmo. Una apretada síntesis puede leerse en Roso, 1993.

cuenta de la conformación de un alma bella y libre²¹. La coherencia del *canzoniere* en torno a una secuencia amorosa protagonizada por un «yo» actúa a la vez como cimiento y fachada de este edificio conceptual. En ella se funden amante y poeta, personaje y autor, estableciendo el molde perfecto para los mecanismos de autorreconocimiento del lector. Con el sujeto lírico, éste se sitúa en el proceso de idealización planteado en un *iter* donde se trenzan fusión erótica y expresión de la subjetividad, ya que la transformación de los amantes supone tanto la disolución del yo en la pasión amorosa como su propia reafirmación a partir de la sublimación de la posesión. Entre realidad exterior y construcción anímica, la amada funciona a modo de espejo en el que el narcisismo del poeta transforma reflexión en reflejo, para alcanzar su idealización a partir de la de la amada.

La superación del petrarquismo implica una salida del yo íntimo, que tiene su inmediata plasmación (si no su motor) en el plano del lenguaje, oponiendo opacidad a transparencia, oscuridad a claridad, dificultad a coloquialidad. El desequilibrio entre *res* y *verba*, en la base de la poética cultista²², no es, visto así, una mera cuestión de ornato, de *elocutio*, sino que la retórica está en función de un giro poético, que no es

²¹ Bajo la noción de animismo, este entramado ideológico, conceptual y formal ha sido estudiado por Rodríguez, 1990.

²² Así lo ha estudiado López Bueno, 2000.

otra cosa que un cambio epistemológico²³. Ya antes de plasmarlo en la visión altobarroca de sus grandes poemas, donde esta realidad estalla, Góngora lo plasmó en su fase de relectura e inversión de la tradición. El muy citado estribillo de su letrilla adelanta en la veintena del cordobés la conversión de lo burlesco en una categoría estética²⁴, y lo hace en una apuesta por el lenguaje ligado a un abandono del sentimiento o, como queda formulado, en un desplazamiento desde una sentimentalidad, la petrarquista-platónica, con signos de agotamiento. Decir y no sentir reivindica para la poesía su carácter de juego, también de salón, y apunta a la sustitución del idealismo, tanto amoroso como poético. La máscara de crueldad con serios puntos de misoginia que adoptan los académicos de 1733 adquiere nueva luz entendida como algo «que se dice y no se siente», pero no tanto a modo de engaño, de encubrimiento de otros sentimientos respecto a la mujer, sino más bien como ausencia de todo sentimiento, de reducción del verso a su funcionamiento esencial como juego. Aun sin llegar a la objetividad de la mirada científica, sí vemos en estos versos el proceso de despojamiento de la subjetividad, de la posición desapasionada ante un objeto concebido en su radical alteridad y, sobre todo, en su ausencia de idealización,

²³ Es el giro que habría que insertar en la «crisis de la conciencia» estudiada por Hazard, 1988.

²⁴ «Manda Amor en su fatiga / que se sienta y no se diga, / mas a mí más me contenta / que se diga y no se sienta» (1583). La inicial propuesta de

en este caso avanzada a través de un proceso que no es estrictamente de degradación o de estilización satírica, sino que se acerca más a la paradójica ironía de una visión conflictiva, dual, tan propia del humor como de las incipientes perspectivas modernas y literarias.

Por la vía de lo jocoso y en el plano específico, pero altamente representativo, de la imagen femenina y la correspondiente actitud masculina, los quizá inconscientes, pero muy *à la page* participantes en la academia madrileña de 1733 están dando cuenta de la paulatina pérdida de la trascendencia en una visión aun barroca, pero muy alejada ya de sus formulaciones en el cenit de su trayectoria. En una dualidad bifronte, heredera del monstruo baciyélmico y barroco, la nueva imagen femenina habla de la renuncia a una *donna angelicata*, mediadora con un trasmundo ideal, trascendente, y nos sitúa en el plano de la inmanencia, el de la realidad contaminada, alcanzando incluso al arquetipo de la feminidad. Con su configuración de base petrarquista se diluye también la noción platónica de unas relaciones amorosas en clave espiritual. En su lugar, bajo la apariencia del desplazamiento de la temática amorosa en la poesía, surge un nuevo modelo de relaciones intergenéricas, acomodadas a los usos del salón, donde no se busca tanto la relación de las almas como el juego de los cuerpos o, mejor dicho, de su imagen

Robert Jammes es desarrollada de manera sistemática por Pérez Lashe-

social, de su representación mundana, a la que también se ajusta el uso de la palabra, ya sea en el galanteo de la tertulia, ya sea en la plasmación versificada que puede devenir en «libro de poesía». La formalización en una academia, entre la dedicatoria femenina y la impresión para el mercado, materializa este giro conceptual, pragmático y estético, ofreciendo nuevas claves a un prosaísmo que avanza a la vez, eso sí, dando traspiés, hacia la poesía ilustrada y hacia la visión racional de un mundo desacralizado.

El petrarquismo queda vinculado al discurso de la identidad del yo en la conciencia sentimental, hecha a la vez de memoria y anhelos; la ausencia es el espacio privilegiado del despliegue de la sentimentalidad, basada en mecanismos de transposición que apuntan a la trascendencia, la de lo sublime, lo inefable y el sentido. La alternativa a este discurso supone sustituir lo melancólico por lo lúdico como materia y forma de la poesía. La nueva retórica apunta a una dinámica de la presencia, que tiene que ver con la celebración, lo inmediato y aun lo cotidiano, aunque también la inversión de todo ello, poniendo en un espacio de relativización los valores heredados. Lo hierático, con un punto de elegíaco, deja paso a lo demótico, a ras de tierra, ya sea en el orden de lo festivo, ya sea en el de lo satírico. Y, como en la academia serijocosa que nos sirve de referencia, ambos pueden llegar a

ras, 1995 y 2011.

fundirse, sin fronteras muy nítidas, en una poesía que renuncia a la trascendencia, siguiendo los pasos de la nueva ciencia, esto es, ciñéndose a lo mensurable, a lo susceptible de constatación empírica y valor de uso, sin apelaciones a lo simbólico²⁵. Así el régimen de lo metafórico, ligado a una noción trascendental y altobarroca del ingenio y el concepto, cede su espacio a un discurso de orden más metonímico, como la analogía va siendo desplazada en la arqueología de dos epistemes que acabarán siendo contrapuestas en el discurso de la modernidad²⁶. La noción foucaultiana de «simpatía» remite a la relación entre dos elementos dispares, renunciando a la aspiración de identidad a favor de un sentido metonímico de los movimientos entre partes distintas. En clave amorosa, el amante ya no dibuja el rostro de la amada en su alma ni se transforma en ella. En clave poética, la palabra ya no es reflejo directo de la misma alma y sus transformaciones, más bien sublimaciones, sino un elemento material que, a distancia de quien lo articula, crea un espacio otro, una distancia que, a través de la ironía, favorece el juego y el humor, pero también el efecto estético tal como lo acabará definiendo Kant, con sus valores de gratuidad y placer.

La soledad del melancólico es sustituida por la sociabilidad del juego. Que éste enlace lo mundano, lo académico

²⁵ El proceso se inscribe en el cambio de paradigma que lleva del organicismo a las formas del mecanicismo propias de la primera revolución científica, tal como analiza Hazard, 1988.

y lo poético explica la línea que engarza chichisbeo, academia y poesía bajobarroca tal como la vemos en nuestra *Guirnalda*. Su carácter efímero y coyuntural, aunque no circunstancial en sentido estricto, subraya lo que tiene de jocosidad *sensu stricto*, y el resto de los componentes de su modelo pragmático subraya y proyecta esta condición, muy lejana ya de los certámenes convocados décadas atrás al hilo de acontecimientos trascendentes, ligados a un cambio de mundo (nacimientos, muertes, esponsales) o a su transformación (batallas o sucesos extraordinarios, teratológicos)²⁷. Entre el espacio de la neta celebración pública y el de la intimidad de Narciso ante el espejo, el juego académico en los albores del siglo XVIII instaura un nuevo orden, no el que niega la dialéctica entre lo público y lo privado propia de la mentalidad moderna, sino el que la propicia al plantear un borramiento de sus fronteras, cuestionando los perfiles distintivos entre dos espacios irrenunciables en la modernidad para el individuo que la habita y se ve forjado por ella²⁸. Este librito en octavo, entre la efectiva realización performativa y la fijación en letra impresa, entre la delicada dedicatoria a la dama y la impúdica difusión en el mercado, se instala en la grieta del edificio alto-

²⁶ Sigo en parte los planteamientos de Foucault, 1971.

²⁷ Entre sus diferentes estudios dedicados a la cultura barroca, véase en particular para este aspecto Rodríguez de la Flor, 2012.

²⁸ Aunque no es el momento de entrar en esta reflexión, sí cabe plantear la pertinencia de hablar más bien de «modernidades», justamente a partir de las contradicciones innatas a esta condición y a la dialéctica que la caracteriza. Véase en este punto Calinescu, 1991, y Adorno y Horkheimer, 1994.

barroco y nos deja con su propuesta de quiasmática figura femenina una imagen apreciable de cómo los tiempos estaban cambiando.

Justo cuando la mujer real, aunque sea en la realidad de su máscara social²⁹, va cobrando más presencia y protagonismo en los salones, ante la mirada privilegiada de doña María Nicolasa se levanta la contraimagen de una dama biforme o incompleta respecto a los arquetipos heredados, pero precisamente por ello mucho más real, cercana, porque ya no habita el mundo de las esferas celestes, sino que se pasea por las calles visibles desde el balcón de la sala para la tertulia. Ante ella y el nuevo modelo abierto a una mirada condenada a dejar de ser exclusivamente masculina, la poesía ofrece una respuesta coherente. De sus versos queda desterrado el dios Cupido, ya bastante zaherido por Góngora, y su exilio se traduce en un aplazamiento (o aplanamiento) de la pasión, esa forma de furor que linda con una determinada concepción poética. La renuncia a la sublimidad se muestra en el plano estilístico, pero también en la forma en que la dama queda apeada de su pedestal de siglos en la lírica romance. Al igual que, con su buena mano para salar puercos (*Quijote*, I,9), la rústica cervantina se ofrece como contraimagen de la idealización caballerisca, luego denunciada por el mis-

²⁹ Véase ahora Molina Marín, 2013, para las relaciones entre género y sociabilidad, sobre todo en el aspecto visual y de construcción de apariencias e imágenes.

mo creador de Dulcinea al señalar la artificiosidad, por no decir mentira, de las Filis, Amarilis y Galateas (*Quijote*, I,25), así la mujer que muestra la imposibilidad de conciliar belleza y conocimiento plantea un giro tan epistémico como literario. La construcción en la prosa del nuevo espacio novelesco encuentra, aunque más tardíamente, su correlato en un verso que renuncia a los valores consagrados en la tradición petrarquista: individualidad, sentimentalidad, expresividad; pero también la poesía declina las limitaciones derivadas de la clausura en el yo, que sólo encuentra salida en el plano de la trascendencia. Tras estos versos prosaicos, constreñidos por las pautas de materia y forma establecidas en la convocatoria académica, lo que emerge es la mirada surgida de la quiebra en el espejo narcisista del sujeto poético renacentista; en la relación con una alteridad que no se pretende asimilar, sino comprender y valorar, se abre un escenario propicio a la construcción de una subjetividad distinta, menos hermética y más atenta a una realidad en torno, que reclamará para la sociedad, como quería Jovellanos, una atención preferente.

La naturaleza femenina de la imagen propuesta ratifica los hilos de continuidad con una tradición, en la que no es tan fácil sustituir la materia. Las alteraciones en ésta, sin embargo, ofrecen las marcas de una realidad en cambio, de transformaciones en los modelos que, al alcanzar toda su profundidad, nos permitirán hablar de un cambio de época y, con ella, de modelo poético. Si, en prospectiva, miramos ha-

cia la poesía ilustrada, consideraremos la enorme distancia que separa estos divertimentos del esencial sentido de utilidad con que el pensamiento ilustrado considera la práctica del verso. En cambio, si enfocamos en retrospectiva y contrastamos lo gratuito del juego con el valor de moralidad ligado a la noción de trascendencia, podemos apreciar el valor de este ejercicio de desconstrucción y su efecto en el advenimiento de los «nuevos mundos poéticos». Sin el mecanicismo o la predeterminación propios de una visión teleológica, esta consideración de la diacronía nos ayuda a situar la condición bajobarroca de actitudes poéticas como las proyectadas en la *Guirnalda*, valorarlas en perspectiva y evaluar su papel en la dinámica histórica.

Camino de la conclusión y en la posición metodológica esbozada, propongo la noción de «alteración»³⁰ para acercarnos a un cierto entendimiento de la estética latente en este ejercicio académico, a medio camino entre el legado de la poesía pública en los reinados de Felipe III y Felipe IV, de un lado, y una poesía que busca integrarse en el escenario de la nueva sociabilidad que comienza a perfilarse tras el cambio dinástico, del otro. Podemos considerar este concepto como intersección de algunas de las marcas señaladas y síntesis

³⁰ Entre los significados de «cambio», trato de precisar un concepto en el que prime la noción de modificación sobre la de sustitución en sentido estricto, ya que no cabe hablar de un elemento diferenciado que ocupa el lugar del precedente, sino más bien de una paulatina metamorfosis de

de la invocada dinámica histórica. Valga en primer lugar para referirnos a la relación con los paradigmas previos, que no se enfrentan a una sustitución radical, antes bien son objeto de desplazamientos internos. Con ellos los elementos precedentes (la reunión académica, los juegos de ingenio, la tematización de la mujer, los modelos métricos y retóricos...) cambian su función, en un ajuste del sistema que altera sus perfiles, marcando una inflexión en la trayectoria del modelo general, la estética y la mentalidad barrocas en un sentido amplio. Uno de los elementos clave en esta transformación es la salida de la dialéctica de la identidad fuera de los límites de la clausura animista y petrarquista, ante un descubrimiento de la alteridad, siquiera sea planteada en forma de la disyuntiva de orden académico; con ella la mujer queda al otro lado de las tensiones ligadas a la filografía de base platónica, situando las relaciones entre los géneros en un escenario de sociabilidad con marcados rasgos de innovación, en la que el sujeto poético ha de alterar su posición respecto a los modelos establecidos y ya carentes de operatividad. El cambio de posición arrastra la adopción de un nuevo modo de mirar, de una mirada distinta, abierta a realidades antes desatendidas por el verso y que ahora obligan a una reacomodación de la formulación poética. La disolución del concepto tal como fuera definido y postulado por Gracián en las formas más leves del

componentes hasta alcanzar una entidad diferenciada de la definida en el

chiste y el puro ingenio verbal es el índice de la ya apuntada pérdida del sentido de la trascendencia, que baja la mirada poética y humana desde las alturas empíreas a la inmediatez de una experiencia mundana, que ocupa ahora la práctica de los versificadores³¹. En la misma línea, el poeta se despoja de sus pretensiones de sublimidad, ligadas al concepto de furor inspirado o al dominio de las reglas del arte, para asumir un rol de pretensiones menores, manifiesto en el prosaísmo de sus asuntos y de sus formas retóricas³². No faltan, ciertamente, riesgos para esta deriva en el campo de la poesía, al borde de la pérdida de su identidad, casi de la alteración de su naturaleza, pero esta renuncia al misterio denostada desde determinadas posiciones críticas no es esencialmente distinta de la que se está operando en la consideración de la naturaleza tras la revolución científica, encaminada también a retirar el velo de Maya de una visión del mundo como conjunto de signaturas, como el libro de la divinidad, para reducirlo a términos experimentables y mensurables³³.

La figura femenina es una de las primeras en manifestar los síntomas de la alteración, como la forma más visible

origen del proceso.

³¹ Mientras el concepto de «buen gusto» (Checa, 1998, y Jacobs, 2001) separa lo barroco (incluyendo lo bajo barroco) de lo neoclásico, manteniendo una matizada noción de decoro, el cambio de mundo arrastra un fenómeno paralelo en el plano estético, con la modificación de los valores poéticos, traducidos en la mundanización de temas y estilo.

³² Con diferentes planteamientos han abordado la noción de prosaísmo Bégue, 2008, y Ruiz Pérez, 2015b.

³³ Para los rasgos de este cambio véase Ruiz Pérez, 1996.

de los cambios en las formas de sensibilidad y de relación el sujeto con el mundo, y no menos con los operados en relación a la propia poesía. Al versificar ya no se persigue una forma de expresión, de construcción de una identidad interior, en la que el amor y la mujer juegan un papel fundamental. Es tiempo para otra práctica del verso, rebajada en planteamientos y en tonos, como se ve despojada de su aura la imagen femenina. Asistimos a un desplazamiento en las relaciones con los géneros, lo mismo en el campo poético que en el sexual. De su lugar culminante en la jerarquía de las artes³⁴, objeto de reivindicaciones y panegíricos, la lírica cede su lugar a otras formas más efectivas para la comunicación social en el ámbito de las bellas letras, como es la prosa de ideas y, poco después, una renovada concepción del teatro como escuela de costumbres, también atenta a los asuntos más cotidianos. Su deslizamiento a lo prosaico, más que fruto de la incapacidad de los autores, es el signo de los tiempos nuevos, tal como puede apreciarse en lo relativo al género femenino, también despojado de las marcas de lo sublime. El ciclo de la lírica renacentista, *lato sensu*, está marcado por la estrecha identidad de ambos géneros, de mujer y poesía, que tiene en la Laura de Petrarca su máxima expresión textual, al mismo tiempo culminación y origen de todo un discurso. La aurática, espiritual y apolínea Laura encarna sin distinción los

³⁴ El sistema clásico es estudiado por Jacobs, 2002, y su transformación es analizada por Gunia, 2008.

ideales de lo femenino y lo poético, determinante en el *iter* de su perseguidor, que reproduce el acoso a Dafne por el dios del sol o el modo en que el poeta persigue a la vez la luz de la divinidad y los laureles del triunfo artístico. Tal como se disuelve la secuencia macrotextual del cancionero en la dispersión y artificial conjunción de la guirnalda académica, se diluyen las pretensiones del autor de versos y, a la vez, la integridad de su ideal femenino.

Al presentar a la mujer con la imposibilidad de aunar los valores arquetípicos identificados en la filosofía y filografía platónicas, la alteración deviene en fractura, la del aura y la del pedestal que sustentaba su elevación³⁵, tal como ocurre con la poesía, y ambas se presentan en el espacio de la práctica del salón y en el del libro impreso como divinidades apeadas, en un movimiento interpretable como pérdida. Ciertamente cabe hablar de pérdida respecto a los niveles de elevación artística, de emoción y belleza que arrastró la poesía heredada de Garcilaso para el caso español, pero también de una idealización deformante, por más que se encarnara en sutiles ninfas y delicados pastores, los mismos que pervivían en las anacreónticas rococó y suscitaron el consejo de Jovellanos. Desde la perspectiva de la mentalidad surgida de la crisis europea de la conciencia, en el crepúsculo del antiguo régimen político e intelectual y los albores de la cien-

³⁵ Con un planteamiento más amplio, el proceso queda iluminado en las páginas de Rodríguez, 2011.

cia nueva, esta pérdida es también la de la ilusión fantasmática, con el desplazamiento a un modo más positivista de acercamiento a la realidad. Al apearse, la divinidad deja paso a lo humano, por más que en estos tanteos iniciales los resultados no puedan considerarse muy brillantes ni, mucho menos, despierten resonancias positivas en nuestra sensibilidad. Ahora bien, analizados desde el punto de vista de una historiografía crítica, emergen como síntomas de un tiempo nuevo, en una reacción que, por síntesis, reorientará las relaciones afectivas y el discurso de la poesía hacia los espacios de la plena modernidad. Por más que muestras textuales de la altura de la *Guirnalda poética* no logren sobreponerse al lastre impuesto, tampoco dejan de ser indicios reveladores de un cambio en el horizonte, de una orientación a un régimen nuevo que apenas una generación después comenzará a manifestarse de manera nítida. La fractura en el ideal femenino representada por la irrupción de la fealdad o de la necesidad marca el principio del fin de una república de hombres encantados y el acercamiento a una consolidada república literaria o, al menos, de hombres letrados.

APÉNDICE

Cerrando el volumen, el vejamen del secretario académico se remata con el siguiente

Romance

Sagrados hijos del Pindo,
triunfante honor de las Musas,
de cuyo divino aliento
tantos aciertos resultan;
vosotros, en quien la sacra,
excelsa, eminente, augusta
deidad de Aganipe cede
la diestra lira que pulsa;
vosotros, a quien sus altos
doctos arcanos pronuncia,
pues solo a vuestra elegancia
pudo comparar la suya;
vosotros, que las radiantes
crespas hebras rubicundas
regís, sin que os acobarde
del precipicio la injuria;
vosotros, a cuya siempre
sabia energía profunda
debió la fama sus alas,
pues vuela con vuestras plumas;
vosotros, con quien, necia,
osada, cruel, injusta,
grosera, torpe, mi mano
la pluma y papel empuña;
vosotros, a quien mi esfuerzo
ciegamente ajar procura,
cortando el laurel florido
que vuestras sienes fecunda;
vosotros, a quien los yerros
hice –mas miente la industria-,
aunque en su amparo conspire
afectaciones su furia;

miente, que yo a tan supremos
doctos intérpretes nunca
pudiera esgrimir el tosco
montante de la censura;

miente, pues, por más altiva,
tiranamente sañuda,
en vuestro injusto desdoro
sofisterías construya;

miente, pues, que si un precepto
mi insuficiencia ejecuta,
lo que incluye una obediencia
no es bien que un rencor incluya.

No denigrativo impulso
de mi ardimiento se juzga,
que no estudia impugnaciones
quien su desempeño estudia;

miente en la obediencia el labio
si tal maldad me acomula,
que no dio en mí la osadía
de tan viles efectos nunca.

En mi voz habló la torpe
mordaz envidia caduca,
a cuyo furor el vuestro
más dichosamente triunfa.

No así el anhelado estrago
a la ejecución se ajusta,
si en el presentado choque
aun más que guerrea emula.

No así cual sombra enemiga
vuestro claro ingenio sufra,
que su cólera le añade
más reflejos que le usurpa.

Oscura tiniebla intenta
sus rayos cegar astuta,
de cuyo arbitrio se siguen
más razones de que luzcan.

Más suavemente grave
el dulce plectro se escucha
entre los discordes ecos

de la aversión y calumnia.

Mas cierto está vuestro lauro
al toque de aquesta lucha,
que se duda el vencimiento
cuando el contrario se duda.

Más noble grado tuviera
a ser la crisis más dura,
que son muchas glorias cuando
son las resistencia muchas.

Y, puesto que aquestas líneas,
basto influjo de mi Musa,
más que el estilo las pule
el afecto las abulta,
sobren en crédito vuestro
hiperbólicas figuras,
pues que su acierto a la fama
más propias frases tributa.

Y así en cadentes períodos
tan sacro furor descubra
el nunca dudado efecto,
blasón de vuestra cordura.

Cantad, y en variados conceptos
por las campañas cerúleas
más acordados Ariones
os veneren las espumas;
cantad por que deis al mundo
en erudiciones cultas
cuanto en cristal a Hipocrene
bebéis lacónica lluvia;
cantad, por que en vuestro acierto
se verifiquen injustas
las infames opiniones
que la emulación divulga;
cantad, y por vos se vea
elevado a más altura
este primor que el olvido
o le reserva o sepulta;
cantad, y por vos se cobre
esta flor ajada y mustia

que a furores del diciembre
fragrancias del mayo enulta;
cantad, por que vuestra fama
alada elocuencia suba,
canoro asombro del aire,
a ocupar sagradas urnas;
cantad, que así los aplausos
generales se aseguran,
pues vuestros ecos los vagos
ámbitos del orbe inundan.

OBRAS CITADAS

- ADORNO, Theodor W. y Max HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1994.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII: apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia, 2006.
- BÈGUE, Alain, «“Degeneración” y “prosaísmo” de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas», en *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*, ed. Alain Bègue y Jean Croizat-Viallet, monográfico en *Crítica*, 103-104, 2008, págs. 21-38.
- BLANCO, Mercedes, *Les Rhétoriques de la Pointe: Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, París, Honoré Champion, 1992.
- BLANCO ECHAURI, Jesús Manuel, «Del ingenio al *ingenium*. La conceptualización filosófica del lexema “ingenio” en Europa durante la segunda mitad del siglo XVII», en *El tapiz humanista*, ed. Ana Eulalia Goy Diz y Cristina Patiñi Eirín, Universidad de Santiago de Compostela, 2006, págs. 139-152.
- BUIGUES, Jean-Marc (coord.), *Poésie et société en Espagne: 1650-1750*, monográfico del *Bulletin Hispanique*, 115.1, 2013.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991.
- CEBRIÁN, José, *La musa del saber: la poesía didáctica de la Ilustración española*, Madrid, Iberoamericana, 2004.
- CHECA BELTRÁN, José, *Razones del buen gusto. Poética española del neoclasicismo*, Madrid, CSIC, 1998.
- CHEVALIER, Maxime, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- CRAVERI, Benedetta, *La cultura de la conversación*, Madrid, Siruela, 2003.
- DELGADO MORAL, Carmen, «Argumentos para el panegírico: la defensa de la poesía por Vera y Mendoza», *Calíope*, 18.1, 2012, págs. 42-77.

- ÉTIENVRE, Jean-Pierre, «Primores de lo jocoserio», *Bulletin Hispanique*, 106.1, 2004, págs. 235-252
- FOUCAULT, Micuel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1971.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio (ed.), *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009
- GUNIA, Inke, *De la poesía a la literatura: el cambio de los conceptos en la formación del campo literario español del siglo XVIII y principios del XIX*, Madrid, Iberoamericana, 2008.
- HAZARD, Paul, *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Madrid, Alianza, 1988.
- JACOBS, Helmut, *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2001.
- , *Divisiones philosophiae: clasificaciones españolas de las artes y las ciencias en la Edad Media y el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2002.
- LOBO, Eugenio Gerardo, *Obras poéticas líricas [1738]*, ed. Javier Álvarez, PHEBO, 2012 (http://phebo.es/es/textos_editados).
- LÓPEZ BUENO, Begoña, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar, 2000 [1987].
- LORENZO ÁLVAREZ, Elena de, *Nuevos mundos poéticos: la poesía filosófica de la Ilustración*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 2002.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio, *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Anexos de Tropelías, 1995.
- , *Ni amor ni constante (Góngora en su «Fábula de Píramo y Tisbe»)*, Universidad de Valladolid, 2011.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, *Construyendo la modernidad. La cultura española en «tiempos de los novatores» (1675-1725)*, Madrid, CSIC, 2002.
- ROBBINS, Jeremy, *Love poetry of the literary academies in the reigns of Philip IV and Charles II*, Londres, Tamesis, 1997.

- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica: las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid, Akal, 1990 [1974].
- , *Tras la muerte del aura (en contra y a favor de la ilustración)*, Universidad de Granada, 2011.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.), *De las academias a la enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1993
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid, Akal, 2012.
- ROSO, Pedro, *La otra sentimentalidad de Luis García Montero*, Córdoba, Trayectoria de Navegantes, 1993.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*, Berna, Peter Lang, 1996.
- , «Entre dos parnasos: poesía, institución y canon», en *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*, ed. Alain Bègue y Jean Croizat-Viallet, monográfico en *Criticón*, 103, 2008, págs. 207-231.
- , *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Universidad de Valladolid, 2009.
- , «“No siendo sino para mujeres”: modelos poéticos, filografía y lectura en Boscán», *Studia Aurea*, 7, 2013, págs. 61-82.
- , (ed.), «*Tardos vuelos del Fénix*». *La poesía del bajo barroco*, monográfico de *Calíope. Journal of the SRBHP*, 18.2, 2012.
- , «De Solís a Lobo: la mujer en la poesía bajobarroca», en *Perspectives on Early Modern Women in Iberia and the Americas: Studies in Law, Society, Art and Literature in honor of Anne J. Cruz*, ed. Adrienne L. Martin y M^a Cristina Quintero, New York, Escribana Books, 2015a, págs. 490-510.
- , «La vida no es sueño. Sobre el prosaísmo bajobarroco», en *La literatura no ha existido siempre. Para Juan Carlos Rodríguez*, ed. Miguel Ángel García, Ángela Olalla

Real y Andrés Soria Olmedo, Universidad de Granada,
2015b, págs. 521-532.

ZAVALA, Iris M., *Clandestinidad y libertinaje erudito en los
albores del siglo XVIII*, Barcelona, Ariel, 1978.

LA PINTURA DE TIMANTES EN EL CÍRCULO
CERVANTINO:
PEDRO DE PADILLA, LOBO LASSO DE LA
VEGA Y EL *QUIJOTE*

FREDERICK A. DE ARMAS
UNIVERSITY OF CHICAGO
fdearmas@uchicago.edu

Enviado: 20/8/2015

Aceptado: 24/11/2015

RESUMEN: La mayoría de las pinturas de la antigüedad clásica, sobre todo las de Grecia, ya no existen. Lo que tenemos, en vez, son descripciones de muchas de ellas, sobre todo en el libro 35 de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo. Este ensayo estudia cómo dos de las pinturas de Timantes descritas por Plinio aparecieron en forma de écfrasis en la poesía del Siglo de Oro. Aunque ya encontramos écfrasis de Timantes en Garcilaso y en Boscán, este ensayo le dedica más atención a dos poetas del círculo cervantino: Pedro de Padilla y Lobo Lasso de la Vega. Mientras que Pedro de Padilla incluye una écfrasis de *El sacrificio de Ifigenia* de Timantes en sus églogas, Lobo Lasso de la Vega es el autor de tres poemas que tratan de la pintura griega, incluyendo a Apeles, Parrasio y Timantes. Al tratar de este último, en vez de utilizar el famoso *Sacrificio de Ifigenia*, describe una de sus pinturas menos conocidas, el *Cíclope durmiendo*. Tras una discusión de estos dos poetas, el estudio termina con un análisis de la presencia de Timantes en el *Quijote* de Cervantes. Todos estos textos nos ayudan a vislumbrar la importancia de Timantes y los

vínculos literarios creados por su pintura en la literatura auri-secular.

PALABRAS CLAVE: Timantes, Plinio, Lobo Lasso de la Vega, Francisco de Padilla, Miguel de Cervantes, écfrasis, Ifigenia, cíclope.

ABSTRACT: Most paintings from Antiquity, especially Greek ones, have disappeared. Nevertheless, we have descriptions of many of them, mostly in book 35 of Pliny the Elder's *Natural History*. This article studies how two paintings by Timanthes described by Pliny appeared as *ekphrases* in Golden Age poetry. Although there are *ekphrases* of Timanthes in Garcilaso and Boscán, this article focuses on two poets of the circle of Cervantes: Pedro de Padilla and Lobo Lasso de la Vega. While Padilla includes an *ekphrasis* of Timanthes' *The Sacrifice of Iphigenia* in his eclogues, Lobo Lasso de la Vega penned three poems on Greek painting, including works by Apelles, Parrhasius and Timanthes. Of the latter, he focuses on a lesser-known painting, instead of on *The Sacrifice of Iphigenia: The Sleeping Cyclops*. After examining these two poets, our article analyses the presence of Timanthes in Cervantes' *Don Quixote*. All these texts help us gather the importance of Timanthes and the literary connections his painting created in Golden Age literature.

KEYWORDS: Timanthes, Pliny, Lobo Lasso de la Vega, Francisco de Padilla, Miguel de Cervantes, ekphrasis, Iphigenia, Cyclops.

Durante su visita a Italia Cervantes se asombraría ante el brillo y esplendor de la pintura renacentista, visitando las *stanze* de Rafael en el Vaticano y la Capilla Sixtina decorada por Miguel Ángel. Todo esto existía junto con las ruinas

de la arquitectura de la Roma clásica, con sus templos y esculturas que se recobraban poco a poco durante el Renacimiento. Intentado recordar al lector las maravillas de Roma, que entrelazaba lo clásico con lo renacentista, Cervantes escribe en el último libro de *Persiles y Sigismunda*: «Parrasio, Polignoto, Apeles Ceuxis y Timantes tenían allí lo perfecto de sus pinceles... acompañados de los del devoto Rafael de Urbino y de los del divino Micael Ángel» (IV, 14, pág. 445). Pero Cervantes, al intentar unir dos mundos, desvía al lector de la realidad de ese momento. Aunque cada día en Roma y otras ciudades de Italia se descubrían nuevos monumentos y esculturas, casi nunca aparecía la pintura clásica. Lo que tenemos en vez es una necromancia fallida, ya que casi no existían restos físicos de este *corpus* artístico¹. La pintura, de calidad tan frágil, sucumbió totalmente, a no ser que se tenga en cuenta algunos de los decorados grotescos en palacios enterrados². Lo que se preservaba de la pintura clásica no era su cuerpo, el cuadro en sí, sino algunas descripciones en

¹ Thomas M. Greene relaciona la necromancia con la imitación de los clásicos durante el Renacimiento. Se pregunta Greene si el nuevo texto se convierte en un cuerpo bien formado o si se percibe lo informe o deforme de unos restos que han yacido en el olvido por más de un milenio: «[...] the necromantic disinterment is brought off, whether the Latin text emerges mummified from the tomb, or shrunken and thin, or merely ornamented, or whether an authentic resurrection has occurred» (1982: 37-38).

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

textos de la antigüedad acerca de estas pinturas: la imagen se había vaciado en un contenido escrito. De allí, que los escritores y pintores de la Italia renacentista y del Siglo de Oro español, recurriesen a una serie de tratados y principalmente a la *Historia Natural* de Plinio el Viejo (23-79AD) para encontrar vestigios verbales del arte antiguo³. La obra de Plinio, como afirma Leonard Barkan, puede considerarse «the central grounding text of the rediscovery of ancient art» (1999: 66). Y muy recientemente Sarah Blake McHam ha publicado un importante libro en el que explica cómo los artistas y tratadistas del Renacimiento italiano utilizaron este libro de Plinio para crear nuevas teorías de arte y hasta intentar la recreación de algunas pinturas descritas por Plinio.

Ya que se trata de una historia natural, Plinio busca una manera de enlazarla con el arte en los libros 34 al 36 de su obra. En el 34, al discurrir sobre el bronce y el cobre, Plinio estudia la estatuaria producida con estos metales, incluyendo el Coloso de Rodas (*Historia Natural*, libro 34, secs. 40-41); en el 35, da una historia de la pintura en la que describe los minerales necesarios en la creación de diferentes colores⁴;

³ Jerónimo Gómez de Huerta la tradujo al español, comenzando en 1599 y terminando en 1629. Como explica Beardsley, los dos primeros tomos están dedicados a Felipe III quien impulsó esta labor, mientras que el tercero está dedicado a Felipe IV, que no estaba tan interesado en esta traducción, y el cuarto al Conde Duque de Olivares (1970: 81). Mucho antes, Juan de Jarava había publicado selecciones de la obra de Plinio en 1546 (1970: 37-38).

⁴ Toda cita de los libros 34-36 de Plinio provienen de la traducción de Esperanza Torrego. También he consultado la edición y traducción al inglés

mientras que en el 36, tratando del mármol y otras piedras provee una historia de la escultura, incluyendo las obras de Fidias y Prexísteles. En el libro 35 Plinio incluye descripciones o écfasis de las pinturas grecorromanas que él considera las más importantes. De allí que no sólo artistas y tratadistas sino poetas a través de Europa, utilizarán su obra. De esa inmensa colección de pinturas descritas por Plinio, una de ellas es verdaderamente única, debido a su misterioso artificio y su extraña y compleja difusión en la España del Siglo de Oro: el *Sacrificio de Ifigenia* de Timantes, pintor del siglo cuarto A.C. En este ensayo, entonces, analizaremos la curiosa presencia de esta pintura clásica en un momento específico durante el Siglo de Oro. En otros estudios he analizado la presencia de Timantes en los más prominentes poetas del siglo XVI y hasta en Lope de Vega y en el teatro de Calderón de la Barca (De Armas, 2013; 2014). Aquí propongo investigar la obra de dos poetas casi desconocidos del círculo de Cervantes. Incluiré también la presencia de Timantes en el *Quijote*. ¿Conversarían Cervantes, Pedro de Padilla y Gabriel Lobo Lasso de la Vega sobre la extraña pintura de Timantes?

de Rachkam. Sobre los colores, por ejemplo, *Sinopis* proviene de Pontus y es un color rojizo. Después de mencionar otros de este tipo pasa al blanco como el *Paraetonio* en Egipto y de Creta y el *Melonio* de Melos. De allí pasamos a pigmentos negros, a la púrpura de Pozzuoli or Tíria; de allí pasa a los azules, etc. (*Historia Natural*, libro 35, secs. 13-31). Plinio también enumera los cuatro colores utilizados por Apeles: blanco, amarillo, rojizo y negro. Contrasta esto con el excesivo uso de la púrpura en su tiempo (*Historia Natural*, libro 35, sec. 32).

¿Derivan sus alusiones en Plinio y otros escritores clásicos tales como Cicerón y Quintiliano? O, ¿utilizan como base la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega? Comenzaremos pues con la descripción de una pintura de Timantes en Plinio y de allí pasaremos muy brevemente a la poesía de Boscán y Garcilaso para así poder comprender más claramente la utilización de Timantes por Cervantes y sus dos amigos.

I. DE PLINIO A BOSCÁN Y GARCILASO

Aunque la pintura había desaparecido mucho antes del Renacimiento, con las excavaciones en Pompeya se ha hallado un fresco que parece ser una imitación de la obra de Timantes⁵. Pompeya irónicamente fue el sitio de la muerte de Plinio. Falleció tratando de rescatar a algunos de sus amigos que huían de la erupción del volcán Vesubio. La imagen se encontró en la llamada «Casa del poeta trágico»⁶. El *Sacrificio de Ifigenia* tiene como contexto el momento en que la flota griega se reúne en Aulis/Áulide para zarpar hacia Troya, pero no puede hacerlo a causa de los vientos. El sacerdote Calcas vaticina que, para apaciguar a la diosa Artemisa/Diana, se

⁵ El fresco no concuerda totalmente con la descripción de Plinio. En la pintura, Ifigenia es llevada hacia el altar, reclinada sobre unas telas. Plinio afirma que Ifigenia está «de pie, esperando la muerte junto al altar» (*Historia Natural*, libro 35, sec. 73).

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

requiere un sacrificio humano (Boccaccio, 1983: 691). Es Ifigenia, hija de Agamenón y Clitemnestra la escogida. La imagen de Pompeya presenta a Ifigenia en el mismo centro, siendo llevada al altar. Está rodeada por cuatro hombres, todos tristes y afligidos ante lo que va a ocurrir. Se muestran los afectos y reacciones de cada uno: Calcas tiene una mano en la boca; Menelao ni mira a Ifigenia a quien arrastra; y Ulises, asombrado, con los ojos bien abiertos, no deja de mirar el dolor de Agamenón. Tal es el dolor de éste, o sea del padre de Ifigenia, que el pintor esconde la faz de Agamenón tras un velo o manto. A diferencia de la pintura de Timantes, el fresco de Pompeya presenta a Agamenón con la faz parcialmente cubierta con su vestimenta y con la mano, así como lo hace el Agamenón en la tragedia de Eurípides, *Ifigenia en Áulide*.

Es este velo o manto lo que fascina al Renacimiento y al Siglo de Oro. Se trata de la representación de lo irrepresentable, del vacío dentro de un cuadro ya vaciado en el lenguaje porque no existe. En 1543 aparece en España el volumen más destacado de la poesía de este siglo: *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en cuatro libros*. Los dos poetas aluden a Timantes en este volumen. Mientras que Boscán imita muy de cerca a Plinio y los retóricos (Cicerón y Quintiliano) para dar nueva vida a un poema amoroso y cancioneril, Garcilaso se vale de una desviación o *clinamen* para, paradójicamente, acercarse aún más a la an-

tigüedad clásica⁷. En el libro tercero, Boscán incluye un poema titulado «Capítulo» donde hallamos la historia clásica y referencias a la pintura de Timantes. Amar, servir, obedecer, doler, el petrarquista fuego y hielo, todo parece algo convencional en este «Capítulo» hasta que, hacia el final del poema, el amante, sintiendo celos, explica que tal sentimiento le recuerda el sacrificio de Ifigenia. Como ya hace un siglo afirmó muy acertadamente Menéndez Pelayo: «Parece que una brisa venida de las playas de la antigüedad refresca nuestra mente cansada [...] del escolasticismo amoroso» (1919: 311). En medio de su narración de los eventos que ocasionaron el sacrificio, Boscán inserta una écfrasis -- una descripción de la pintura de Timantes: «Entre otras, hubo desto una pintura» (*Las obras de Boscán*, pág. 338, v. 340). En realidad, se trata de una écfrasis transformativa o metamórfica utilizada en la búsqueda de una mejor manera de representar la escena. Mientras los clásicos se centraban en el dolor y tristeza de los cuatro hombres que presenciaban el sacrificio, Boscán comienza con lo que debería de ser el centro de la obra, la jo-

⁷ Me refiero aquí a la impredecible desviación de los átomos descrita por Lucrecio y luego utilizada en la teoría moderna, ya sea por Harold Bloom para explicar tipos de ansiedad de influencia en la poesía (aunque no me rijo por su definición) (1980: 70-72); o por Stephen Greenblatt para explicar cómo el descubrimiento y utilización de una copia de la obra de Lucrecio en el siglo XV por Maquiavelo cuando Florencia estaba bajo la influencia de Savonarola (2011: 221). Fue un desvío que nos llevó más rápidamente hacia la modernidad: «an unforeseen deviation from the direct trajectory—in this case, toward oblivion—on which that poem and its philosophy seemed to be traveling» (2011: 14).

ven que va a ser sacrificada, y utiliza su dolor para comentar sobre el mismo acto: «la fealdad del maleficio» (*Las obras de Boscán*, pág. 338, v. 346). O sea, se distancia de un acto pagano.

Boscán también transforma el mito y la pintura de Timantes, al utilizarlas para personificar sus sentimientos:

En el proceso desta mi pintura
yo he pintado los tristes accidentes
d'aquel dolor que mi alma se figura.
Y helos puesto así bien como parientes
con sus rostros a su color conformes. (*Las obras de Boscán*, págs. 338-339, vv. 364-367)

El dolor abstracto adquiere una nueva corporalidad, asimilándose al dolor de los parientes de Ifigenia. Así como los retóricos invocan el decoro y la imposibilidad de mostrar tal emoción al no dibujar la faz de Agamenón, Boscán deja de pintar los celos «callándole y dexándole cubierto» (*Las obras de Boscán*, pág. 339, v. 383)⁸. De todas las tristes emociones, son los celos los que más le afligen y así se convierten en «rey de desconsuelos» (*Las obras de Boscán*, pág. 339, v. 375). Agamenón como rey adquiere así una nueva función en el poema. Se trata de una necromancia alegorizada en la que los espectadores del sacrificio son cuerpos que le dan vida a las tristezas del amante, mientras que Agamenón surge de

⁸ Recalca Boscán: «Las mis penas he'scrito tan inormes [...] / que queriendo después pintar los celos, / como el mayor tormento en los amores [...] / faltó el pincel» (*Las obras de Boscán*, pág. 339, vv. 370, 373-374, 376).

Áulide, ahora revestido con el manto de los celos, rey de las peores tristezas.

Mientras que Boscán se aparta de la antigüedad en la crítica de sus maleficios y en su personificación de las pasiones, Garcilaso intenta acercarse con el desvío. Se trata de un *clinamen* que lo aparta de una visión casi alegorizante de Boscán; y un segundo viraje que lo lleva a apartarse de Timantes. En la tercera égloga, al salir las ninfas al prado ameno para solazarse se dedica cada una a tejer un brillante tapiz⁹:

Tanto artificio muestra en lo que pinta
y teje cada ninfa en su labrado,
cuanto mostraron en sus tablas antes
el celebrado Apeles y Timantes. (*Égloga tercera*, vv.
117-120)¹⁰

Apeles es el *locus classicus* del pintor de la antigüedad y nos alerta a la importancia de la pintura en el poema¹¹. Su nombre evoca toda una serie de obras bien conocidas, por lo cual Garcilaso se esfuerza por subrayar a cuál de ellas se refiere. Cuando las ninfas salen del río «escurrieron del agua sus cabellos» (*Égloga tercera*, v. 98). Este es justamente el gesto

⁹ Filódoce teje el mito de Eurídice; Dinámene el de Apolo y Daphne; Clime-ne, el de Adonis y Venus; y Nise prefiere regresar al presente, labrando a Elisa, ninfa muerta.

¹⁰ Las citas de Garcilaso provienen de la edición de Consuelo Burell, pero también consulto la de Elias Rivers.

¹¹ Sobre Apeles como *locus classicus* ver Sánchez Jiménez (2011: 175-274).

distintivo de la Venus de Apeles cuando sale del mar. La égloga tratará entonces de asuntos de Venus: amor y belleza.

La alusión a Timantes es igualmente fugaz. Herrera, en sus *Anotaciones* a la obra de Garcilaso parece comprenderla. Incluye una detallada descripción del *Sacrificio de Ifigenia*, ya que es lienzo tan discutido en la retórica clásica. Herrera subraya que la pintura de Timantes tiene como propósito mostrar cuatro semblantes del dolor, cada uno más agudo¹². Si aceptamos esta interpretación, deberíamos entonces dar un paso más. Los cuatro tristes de Timantes pueden muy bien servir de punto de partida para comprender la tristeza en la égloga de Garcilaso: cada una de estas ninfas teje un momento doloroso o trágico, tres de ellos tomados de la mitología clásica. Garcilaso compite con Apeles inundando su poema con la belleza y el amor de Venus y concluyendo el poema con la «blanca espuma» (*Égloga tercera*, v. 375), signo del nacimiento de Venus. También compite con Timantes transformando el velo de dolor en un eco del dolorido sacrificio, pero también en brillantes y finas telas de lamentables eventos.

¹² «Porque como pintase en el sacrificio de Ifigenia a Calcas triste, más triste a Ulises, y pusiese en Menelao toda la mayor tristeza que pudo alcanzar la fuerza de la arte, no hallando de qué modo debiese representar dignamente el vulto de su padre Agamenón, por haber ya gastado y consumido los afectos, le cubrió la cabeza con un velo, dejando en el ánimo de cada uno la consideración de aquella tristeza» (Gallego Morell, 1972: 572; Herrera, 2001: 952-953).

II. PEDRO DE PADILLA Y GABRIEL LOBO LASO DE LA VEGA

Dos poetas poco conocidos hoy día, casi de la misma edad, amigos de Cervantes y miembros de la misma academia literaria, se ocuparon de la pintura de Timantes: Pedro de Padilla y Gabriel Lobo Laso de la Vega. Lo curioso de estos dos poetas es que son al mismo tiempo italianistas y castellanistas, rompiendo así esta oposición tan clave a la poesía de esta época según Ignacio Navarrete (Fucilla, 1960: 11-26; Navarrete, 1994: 68; Weiner, 2005: 75). Se les considera parte de la tercera generación del petrarquismo español. Es muy posible que su interés por Timantes provenga de la primera generación liderada por Boscán y Garcilaso¹³.

Pedro de Padilla (1549/1555-1600) fue poeta verdaderamente privilegiado en su época, como muestra Aurelio Valladares Reguero: «Pedro de Padilla fue uno de los pocos poetas de su tiempo que logró ver editada la mayor parte de su obra... Y, aparte de esto, nos encontramos con el hecho de la presencia de composiciones de Padilla, tanto impresas como inéditas, en numerosísimos cancioneros manuscritos de la época, lo que pone de manifiesto que era uno de los poetas más conocidos y celebrados del momento» (2011: 69). Conoció a varios de los insignes poetas de su tiempo en sus años de estudiante en Granada; y se ha afirmado que ya

¹³ La segunda generación incluye a Cetina y Acuña.

conocía a Cervantes en su juventud, tratándose en Mesina, camino a la batalla de Lepanto (Weiner, 2005: 81).¹⁴ La amistad entre ambos duró hasta el fallecimiento de Padilla, contando con una serie de intercambios literarios: «En el *Jardín espiritual* (1585) figuran tres poemas cervantinos: dos composiciones laudatorias en los preliminares y un soneto a San Francisco en el interior. Y otro soneto laudatorio aparece en las *Grandezas y excelencias de la Virgen* (1587). Además, contamos con sendas referencias del célebre novelista a su buen amigo en *La Galatea y el Quijote*» (Valladares Reguero, 2011, pág. 70). Cabe recordar el extenso escrutinio crítico de Padilla por parte del cura en el *Quijote*¹⁵.

No sabríamos quién escribió primero de la pintura de Timantes, si Lobo Laso o Padilla. Pedro Padilla publica las *Églogas Pastoriles y juntamente con ellas algunos sonetos del mismo autor*, en 1582 en la misma imprenta que las *Anotaciones a Garcilaso de Fernando de Herrera*, llamándola «segunda parte» aunque tiene poco que ver con su *Thesoro* de 1580. Antonio Rey Hazas afirma que el grupo de trece

¹⁴ Valladares Reguero considera que se conocieron mucho después, posiblemente en 1582 o principios de 1583, y contamos con un soneto laudatorio a en los preliminares del *Romancero* (1583) de Padilla (2011: 71).

¹⁵ El barbero encuentra entre los libros del caballero el *Tesoro de varias poesías*, obra publicada por Padilla en 1580 y reeditada en 1587. El cura replica: «Como ellas no fueran tantas... fueran más estimadas: menester es que este libro se escarde y limpie de algunas bajezas que entre sus grandezas tiene; guárdese, porque su autor es amigo mío, y por respeto de otras más heroicas y levantadas obras que ha escrito» (*Don Quijote*, primera parte, cap. VI, pág. 68).

églogas «constituye una suerte de novela pastoril en verso, dado que *La Diana* de Montemayor era ya desde antes una de las obras más imitadas por Padilla» (2010: 49). Recalca también que Padilla menciona que utiliza los endecasílabos sueltos en lugar de la prosa, así recordando a Montemayor, pero con nueva fórmula (2010: 52-53). Aun así, solo la historia de Gila y Montano tiene conclusión (en la tercera égloga), lo que recuerda a Montemayor y a Cervantes, quienes tampoco concluyen la historia principal en sus pastoriles. Paloma Fanconi explica que las dos primeras églogas son como una introducción y que poco a poco adquieren una forma narrativa, comenzando con la IV y concluyendo con la XI, donde se narran los amores entre Silvano (nombre poético de Padilla) y Silvia, mientras que la número XII es un «epílogo a la historia de Silvano» (Fanconi, 1995: 140).

La égloga undécima, comienza como muchas otras con el momento del día descrito en términos mitológicos. Aquí se trata del arquero que dio muerte a la serpiente Pitón (*Églogas pastoriles*, pág. 288, vv. 1-3), quien llega «a punto de a media sphaera» (*Églogas pastoriles*, pág. 288, v. 4). O sea, Apolo/Sol llega a lo alto del cielo apuntando al mediodía. Con esto vuelven Silvano y Vandolino con sus manadas a descansar en la sombra, y aquel comienza a quejarse de nuevo de Silvia. Silvano rememora cómo una tarde junto al río Libia había escuchado sus lamentos, y le había pedido que

no se desesperara. Hay aquí un interesante uso de la espada de Damocles para mostrar cómo el amante siempre teme:

Siempre goza con miedo los faoures,
como aquel combidado del tirano
que vía contino sobre sí pendiente
de un frágil hilo la tajante espada. (*Églogas pastoriles*,
pág. 291, vv. 131-134)

Después de muchos vaivenes y lamentos sobre el amor, aparece Poncenio, un zagal de las orillas del Betis que había venido a la región del Tajo. Poncenio encuentra a Silvano «flaco y amarillo» (*Églogas pastoriles*, pág. 2010: 303, v. 581), o sea, enfermo de amor, ya que el amarillo muchas veces connota un exceso de melancolía en la literatura del Siglo de Oro (Soufas, 1990: 23; De Armas, 2006: 132). De nuevo Silvano recuenta sus amores y como pasó de la ventura y la bonanza al sufrimiento. Otra acertada alusión mitológica explica el conflicto interior de Silvano: «El hilo de Ariadna se me niega / para salir de aqueste labirintho» (*Églogas pastoriles*, pág. 306, vv. 696-697).¹⁶ Y como para terminar de manera artificiosa esta queja, Silvano compara su dolor con el que dibuja el «pintor griego» en el sacrificio de Ifigenia:

Porque hermanos y madre avía pintado
con tanto extremo alcanza la tristura,
y así pintar el padre fue escusado

¹⁶ La alusión mitológica es muy común en la poesía de Padilla, al igual que en la mayoría de los poetas de la época. Por ejemplo, Fanconi ha analizado su utilización del mito de Narciso en la égloga X (2002: 33-40).

pero suplió esta falta su cordura
y, cubriéndole el rostro con un manto.
dio vida y perfección a la pintura. (*Églogas pastoriles*,
pág. 308, vv. 753-758)

Se ha pensado que la cita se deriva principalmente de la égloga tercera de Garcilaso (Fanconi, 1995: 140), pero una relectura de Boscán nos muestra que parece seguir su manera y no la de Garcilaso. Al igual que Boscán, Padilla no menciona el nombre del pintor griego; al igual que Boscán, usa la palabra «manto» en vez de velo; y lo utiliza como el último elemento clásico de su poema. También como Boscán, se desvía de lo dicho por Plinio e incluye entre los doloridos a la madre y los hermanos. Aun así, faltan aquí las complejas interacciones que hayamos en el poeta de Barcelona. Padilla utiliza la pintura como un nuevo adorno clásico a su obra, esta vez utilizando una écfrasis. Así como Timantes pinta a Agamenón con un manto, Silvano recurre al silencio. Aunque ha «mostrado al vivo» (*Églogas pastoriles*, pág. 308, v. 762) mucho de su tormento, no puede descubrir en su totalidad un sentimiento tan intenso. Le dice a Poncenio que guarde consigo, que ampare esta nueva pintura «defectuosa» (*Églogas pastoriles*, pág. 308, v. 771). La égloga termina con el retorno a la conversación con Valdovino y describe cómo sacan de nuevo sus manadas al campo después de la siesta¹⁷. Padilla

¹⁷ La écfrasis como parte de la interrupción y digresión tiene aquí el efecto opuesto que en las novelas de Lope, donde según Sánchez Jiménez sirve «para paliar los efectos emocionales de la narración» (2013: 105). Por otra

entonces utiliza el velo o manto como uno de muchos recursos. Aunque se basa en Boscán, parece conocer bien las descripciones de esta pintura en la literatura clásica ya que recalca la noción que es imposible mostrar (en este caso expresar) un tormento o dolor tan profundo (Plinio). Al mismo tiempo juega con el concepto del fallo artístico ya que describe su pintura verbal como algo defectuoso (Valerio Máximo)¹⁸.

Mientras que los versos de Padilla no aportan mucho a la historia de este curioso velo masculino en el Siglo de Oro, la obra de Gabriel Lobo Laso de la Vega (1555-1615) va a establecer un asombroso *clinamen*, al desviarse totalmente de los otros poetas, aun de los más originales. Lobo Laso fue autor muy cercano a la corte y parte de la guardia palatina de Felipe II y de Felipe III (Franco Carcedo, 1994: 89). Su obra dramática ya se desvía de las tragedias antiguas y se acerca al teatro cervantino, si no al de Lope. Fue poeta muy conocido en su época pero que hoy día se estudia poco, aunque

parte, al igual que en Lope, Padilla utiliza esta digresión efrástica «para ahorrarse el esfuerzo de construir una escena de alta emotividad» (2013: 105). Así se desvía y describe la pintura de Timantes.

¹⁸ Una revisión de los tratados clásicos muestra siete maneras muy diferentes de interpretar el velo de Timantes: para Cicerón implica un cambio de estilo, o un estilo apropiado en un momento específico, así encarnando el decoro; para Quintiliano indica el *dissimulatio* o el silencio; para Valerio Máximo representa un intento fallido, pero al mismo tiempo puede ser un momento que aviva la imaginación del espectador. Por último, para Plinio se trata de cómo pintar la tristeza ya que: «habiendo pintado a todos tristes, y sobre todo a su tío, y habiendo plasmado a la perfección la viva imagen

puede haber sido el «poeta entreverado» de los versos preliminares de la primera parte del *Quijote*, y se ha supuesto que colaboró en escribir dichos poemas (Márquez Villanueva, 1987: 10-43; Cervantes, 2007: 21). Cervantes lo alaba en su *Viaje al Parnaso* (Franco Carcedo, 1994: 95)¹⁹. Autor de un poema épico *Cortés valeroso* (1588, revisado en 1594)²⁰, nos interesa más por unas estancias en su colección *Primera parte del Romancero y Tragedias*, obra publicada en 1597. Como bien explica Jack Weiner, fue gran conocedor del mundo clásico grecorromano e incluye en su *Romancero* «un considerable número de alusiones y referencias a múltiples aspectos de estas dos culturas clásicas. Tales conocimientos formarán la piedra angular y punto de partida de muchas obras tuyas [...]» (2006: 15). Entre los sujetos clásicos que más utiliza se hallan: Polifemo y Galatea, el conflicto entre Julio César y Pompeyo, la guerra de Troya y la de Cartago (Lobo, *Romancero y Tragedias*, fol. 13v-15v; Weiner, 2005: 27)²¹. Y son tres sus poemas que tratan de la pintura griega,

de la tristeza, cubrió el rostro del propio padre, porque no era capaz de expresar sus rasgos convenientemente» (*Historia natural*, libro 35, sec. 73).

¹⁹ Parece que era enemigo de Lope de Vega (Franco Carcedo, 1994: 96).

²⁰ El poema revisado en 1594 tiene nuevo título, la *Mexicana* y consta ahora de 13 cantos más, para un total de 1682 octavas. Según José Amor y Vázquez es un poema que busca un nuevo tópico para la épica: «Tratando de nivelarla con Lepanto, eleva la empresa americana a cruzada» (1967: 184). Para Mary Gaylord se trata de un poema derivado de la *Historia general de las Indias y conquista de México* de Francisco López de Gómara (2007: 84).

²¹ Junto a Cartago, tiene un romance sobre Numancia destacando las ruinas causadas por un imperio.

incluyendo a Apeles, Parrasio y Timantes (*Romancero y Tragedias*, fol. 32v-34r, 136r-136v, 139v; Weiner, 2005: 16)²². Lo curioso es que su poema sobre Timantes no utiliza la pintura del *Sacrificio de Ifigenia*. Es bien sabido que para el Siglo de Oro la palabra Timantes se asocia principalmente con la técnica del velo que usa para ocultar el dolor de Agamenón. En vez de esto, sin embargo, recurre a Plinio, quien incluye «otros ejemplos más de su ingenio» (*Historia Natural*, libro 35, sec. 74), en particular una pequeña pintura donde Timantes pinta «a un Cíclope durmiendo» y para mostrar su gran tamaño, a «unos sátiros que le medían el pulgar con un tirso» (*Historia Natural*, libro 35, sec. 74). Es difícil imaginar tal pintura, pero Lobo incluye una detallada écfrasis en su poema, intentando competir con el inexistente lienzo: «Así que sólo el dedo la arrogancia / del cuerpo ausente está manifestando» (*Romancero y Tragedias*, fol. 136v)²³. Para Lobo, no hay que representar todo el cuerpo del Cíclope, sólo su ausencia. Al igual que en la pintura del *Sacrificio de Ifigenia*, parece que hay un velo o una ausencia; en vez de una faz, se trata de la mayor parte del cuerpo del cíclope. Tenemos aquí una figura retórica en la que la parte (el dedo) puede representar el todo. Como se explica en el poema: «Quiso pintar Timantes la

²² Hasta en un soneto explica que «Zeusis, Parrasio, Nichómaco y Aristides lograron semejante realismo al que llegó el licenciado Castro» (Weiner, 2005: 86).

²³ Le agradezco a Jack Weiner la copia de esta obra de Lobo Laso de la Vega.

grandeza / en chico espacio por loable cosa» (*Romancero y Tragedias*, fol. 136v). Lo velado o escondido es el cuerpo gigante, que se intuye en un chico espacio de la pintura. Dedicados estos versos «a un estudiante amigo del autor que quería dejar los estudios» (*Romancero y Tragedias*, fol. 136v), concluye que la naturaleza ayuda al que estudia el arte y así puede hallar soluciones ingeniosas a problemas dificultosos. El poema intenta visualizar la pintura con palabras y darle un nuevo giro ingenioso al cuadro afirmando que hay un «cuerpo ausente». Puede que la écfrasis de Lobo Laso sea más visual que la de Plinio, pero en ninguna de las dos las palabras llegan a ser una descripción en la que se pueda visualizar el lienzo claramente. Las palabras nos dejan con una imagen velada, y llevan al lector a intentar ver lo escondido, de la misma manera que se querría ver lo que está tras el velo de Agamenón.

III. EL VELO DE DULCINEA

Ya que dos amigos de Cervantes aluden a Timantes, cada uno de forma muy diferente, y ya que Cervantes menciona de forma fugaz a Timantes en el *Quijote*, sería de interés averiguar si Cervantes incorpora la obra de sus amigos poetas o si prefiere regresar a la obra de Boscán y Garcilaso. Aunque pintores y escultores de la antigüedad clásica tales como Apeles y Zeuxis, aparecen o muestran sus dibujos en

varios momentos de la obra, sólo en una instancia se menciona a Timantes y tiene que ver con el retrato de Dulcinea en la segunda parte de la novela. Al comienzo de una cena con el Duque y la Duquesa, ésta le ruega a don Quijote «que le delinease y describiese, pues parecía tener felice memoria, la hermosura y facciones de la señora Dulcinea del Toboso, que, según lo que la fama pregonaba [...] Debía de ser la más bella criatura del orbe» (*Don Quijote*, segunda parte, cap. XXXII, pág. 798). El caballero responde que tal dibujo o descripción le corresponde a los grandes artistas de la antigüedad: «empresa en quién se debían de ocupar los pinceles de Parrasio, de Timantes y de Apeles, y los buriles de Lisipo para pitarla y grabarla en tablas, en mármoles y bronces, y la retórica ciceroniana y demostina para alabarla» (*Don Quijote*, segunda parte, cap. XXXII, pág. 798). Vemos claramente aquí la relación tan estrecha entre el arte y la retórica, algo que llevó a Cicerón y a Quintiliano a analizar la pintura de Timantes. Don Quijote parece conocer muy bien que los retóricos usaban ejemplos de obras de arte en sus textos.

Sobre la presencia de Apeles en el texto, no cabe duda de que se alude a un pintor de tanta fama que sólo él podía pintar a Alejandro Magno – y a su amada Campaspe. Aquí es como si Dulcinea fuera una nueva Campaspe. También se relaciona a Lisipo con Alejandro Magno ya que se le asignaban las estatuas de este emperador. Se trata, entonces de un pintor y un escultor de tanta fama que se dedicaban a

pintar a un emperador – nadie más le valdría a don Quijote (con sus sueños de emperador) para pintar a su amada. Pero hay un segundo elemento que invita a mirar a Apeles desde otra perspectiva. Con la noticia de la publicación de la falsa segunda parte de Avellaneda en el capítulo 59, se subraya que Cide Hamete es un nuevo Apeles: «y si fuere posible, se había de mandar que ninguno fuese osado a tratar de las cosas del gran don Quijote, si no fuese Cide Hamete, su primer autor, bien así como mandó Alejandro que ninguno fuese osado a retratarle sino Apeles» (*Don Quijote*, segunda parte, cap. LIX, pág. 1003). Es así que Rosa Elena Chinchilla ha relacionado una serie de referencias a Apeles en el *Quijote* con el calumniador Avellaneda (2005: 147-148)²⁴. Para mí (y para don Quijote) Apeles es pintor de emperadores, por lo cual le corresponde.

Parrasio aparece en esta extraña lista posiblemente porque pintó una tela tan sutil que parecía real y así engañó a su rival Zeuxis, quien quiso quitarla para ver la pintura que se

²⁴ Para Chinchilla, el uso de Apeles en Cervantes proviene no solamente de Plinio, de donde toma Cervantes la idea de que fue el pintor exclusivo de Alejandro Magno; sino también de Luciano quien en una éfrasis describió una pintura alegórica del pintor griego, la *Calumnia*, acompañada de la envidia y del engaño. Explica: «no es ninguna casualidad 'enciclopedista', sino una alusión a obras que recuerdan el engaño y la calumnia» (2005: 147-48). Para ella, Cervantes utiliza la obra de Apeles ya en el mismo prólogo de la segunda parte de la novela «ante la obra calumniosa de Avellaneda y la maliciosa representación de Cervantes mismo» (2005: 146); y en el segundo capítulo, al escuchar que se ha publicado la primera parte de sus aventuras, Cervantes, a través de don Quijote «utiliza la técnica de

hallaba atrás (Plinio, *Historia Natural*, libro 35, sec. 65). De allí que su presencia recalque el velo o tela de Timantes. Pero puede ser que Timantes simplemente se halle entre dos pintores más famosos, Apeles y Parrasio, para realzar su importancia en el texto cervantino. Y junto a los tres pintores está un escultor, Lisipo. Plinio lo alaba por su gracia, elegancia y delicadeza (*Historia Natural*, libro 34, sec. 65). Es por ello que lo escoge don Quijote para representar a la sin par Dulcinea. Añade Plinio que Lisipo «solía decir que los antiguos representaban a los hombres tal y como son y él, en cambio, tal como aparentan ser» (*Historia Natural*, libro 34, sec. 65). De allí que el caballero manchego responde a otra pregunta de la duquesa de manera que parece evocar la noción de Lisipo sobre la idea de la persona, sobre la apariencia en vez de la realidad: «Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica.; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo» (segunda parte, cap. XXXII, pág. 800). La escultura clásica le provee a don Quijote la manera de evocar una apariencia, una Dulcinea que parece brotar de la imaginación. Todos ellos en conjunto son utilizados por el caballero manchego para mostrar que Dulcinea es figura de importancia; que tiene autoridad basada en el arte clásico. Es como si ella fuera una diosa o heroína de aquellos tiempos. Ya en la primera parte

Luciano en convertir a la víctima en la virtud personificada», aunque de

de la novela don Quijote la había pintado con dotes de Elena y Lucrecia entre otras²⁵. Ahora vuelve a repetir sus orígenes clásicos. Para el caballero, Dulcinea es figura de todos los tiempos, uniendo ese clasicismo con linajes más modernos. Es fantástica porque lo abarca todo. Es cierto que todo esto sirve para divertir al duque y la duquesa, y que el caballero comete errores que rebajan su discurso, como bien ha apuntado Anthony Close²⁶. Pero no cabe duda de su intención, la Dulcinea clásica.

Pero regresemos a Timantes. ¿Por qué su presencia, su única presencia en la novela? Es ahora el duque el que insiste que la pintase «aunque sea en rasguño o bosquejo» (*Don Quijote*, segunda parte, cap. XXXII, pág. 799). El caballero responde que se le ha «borrado de la idea» y explica que anteriormente Sancho se la había presentado como labradora, diablo, pestífera y en tinieblas. O sea, la pintura de Dulcinea se ha borrado y velado ante sus ojos. Por ello de-

manera humorística (2005: 148).

²⁵ «[...] píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y no la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina» (*Don Quijote*, primera parte, cap. XXV, pág. 244). Sobre la relación de esta pintura con el arte de Zeuxis ver a De Armas (2006: 170-188).

²⁶ Según Close: «The speech develops, with the aid of amplification, parallelism, period-length and erudite allusions two hyperbolic concepts: “Her beauty is engraved in my heart”; “Only the great artists of antiquity could adequately depict her”... Cervantes uses the techniques of high rhetoric in a way that is parasitic on the normal, serious use – for ends of comic irony» (1973: 240-241). Hay ironía aquí ya que don Quijote comienza su discurso con una frase inapropiada «sacar mi corazón y ponerle ante vuestros ojos» (*Don Quijote*, segunda parte, cap. XXXII, pág. 998).

bemos de regresar a aquel momento tan significativo para comprender la presencia de Timantes. Camino al imaginado palacio de Dulcinea, don Quijote se da cuenta de que cae la noche e imagina acaso una grave aventura con su llegada. Su fiel escudero, por otra parte, le dice claramente que no piensa que hallará a su princesa en un palacio del Toboso. En vez, estará en «las bardas del corral, por donde yo la vi la vez primera, cuando le llevé la carta [...]» (*Don Quijote*, segunda parte, cap. VIII, pág. 602). En una deliciosa conversación, el caballero va corrigiéndole a Sancho todos sus supuestos errores. No eran bardas, sino lonjas típicas de «ricos y reales palacios»; que no ahechaba trigo «siendo eso un menester o ejercicio que va desviado de todo lo que hacen y deben hacer las personas principales» (*Don Quijote*, segunda parte, cap. VIII, pág. 603). En su lugar, debería de estar hilando con oro y perlas, fabricando bellos tapices como aquellos que labraban las ninfas en «aquellos versos de nuestro poeta» (*Don Quijote*, segunda parte, cap. VIII, pág. 603), o sea, los versos de la tercera égloga de Garcilaso de la Vega. Regresamos así al principio de nuestro recorrido en el que junto a las pinturas de Apeles y Timantes, se hallan las cuatro doradas telas. La narrativa, con gran sutileza, nos lleva de la alusión a Timantes a la égloga de Garcilaso, la cual apunta a Timantes. Esta meta-alusión trae consigo una reveladora respuesta de Sancho. No pudo ver la belleza de la dama ya que ahechando trigo «el mucho polvo que sacaba se le puso co-

mo nube ante el rostro y se le escureció» (*Don Quijote*, segunda parte, cap. VIII, pág. 602). Vemos así que Dulcinea lleva el velo inventado por Timantes para esconder, no su tristeza, como en la pintura, sino su imaginada belleza. Esta noción del velo se convierte en tópico que se repite ante la visita del caballero a Dulcinea. Cuando Sancho urde un engaño y le presenta tres labradoras, como si fueran la princesa Dulcinea y su séquito se narra que el caballero mira a esta rústica Dulcinea «con ojos desencajados y vista turbada» (*Don Quijote*, segunda parte, cap. XX, pág. 619). Poco después, le explica a Sancho que todo debe ser culpa de un maligno encantador que lo persigue «y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos» (*Don Quijote*, segunda parte, cap. XX, pág. 620)²⁷. El velo de Timantes cubre para siempre la imaginada belleza de Dulcinea. Por ello, ante el duque y la duquesa, el caballero no puede pintarla y recurre a toda una serie de pintores de la antigüedad clásica, y en particular a Timantes pues sabe muy bien la dificultad de imaginar lo que se halla tras el velo.

²⁷ Se ha estudiado la figura de Sancho como un nuevo Mercurio que, al igual que en la *Primavera* de Botticelli, crea tempestades, esta vez las nubes en los ojos del caballero (De Armas, 2009). No me parece coincidencia de que Botticelli también haya pintado una *Calumnia* basada en la écfrasis de Luciano, como ha mencionado Chinchilla. Es muy posible que Cervantes haya conocido las dos pinturas a través de Vasari y de sus viajes por Italia. Christopher B. Weimer, quien ha estudiado con detenimiento la relación entre Vasari y Cervantes, ha sugerido que don Quijote puede estudiarse como parodia de un pintor renacentista; y que Cervantes pudo utilizar su vida de Miguel Ángel como uno de los modelos para la caracterización de su caballero andante.

Podríamos imaginar a Cervantes, Padilla y Lobo Lasso conversando sobre Timantes, recitando a Garcilaso, apuntando a Plinio. Pero tal reunión queda en el mundo de la imaginación. Solamente preservamos los textos que nos incitan a descubrir qué dirían. Estos textos nos ayudan a vislumbrar la importancia de Timantes y los vínculos literarios creados por su pintura. Aunque Padilla retorna a la égloga, falta la belleza dorada de Garcilaso. Es su amigo Lobo Lasso el que se atreve a pintar algo muy nuevo, escondiendo o poniéndole un velo a un Cíclope y al mismo tiempo mostrando su inmensidad. Cervantes puede muy bien haber recordado que dos de sus amigos, Padilla y Lobo Lasso habían ya competido con Timantes y que habían regresado a los clásicos, sobre todo a Plinio, en busca del adorno y la textura de la écfrasis²⁸. De Lobo Lasso Cervantes retoma la idea de llegar a ver lo escondido, pero el velo de Timantes cubre a Dulcinea, con polvo rústico, con nubes. De Padilla, toma el ambiente bucólico y la tristeza del caballero al no hallar a su princesa como la imaginaba. Pero es Garcilaso al que cita intentando transformar a Dulcinea en una de sus doradas ninfas. Todo es en vano cuando tiene que pintarla, ya no puede hacerlo en casa del duque y la du-

²⁸ Un tercer amigo, Lupercio Leonardo de Argensola, ya no tan amigo pues no había respondido a sus encarecimientos para que lo llevara a Italia, también había utilizado a Timantes en una écfrasis. Imita el juego ingenioso de Timantes, pues explica cómo el pintor había tan perfectamente pintado a Juno y Minerva «que no podía / para pintar a Venus mejorarse» (vv. 530-531). Ya que se trata de Flora/Venus, no sería imposible pensar que tal

quesa. Aun así apunta a escenas anteriores, exaltando y condenando a Timantes como el pintor que le ha puesto el velo para siempre a la sin par Dulcinea.

OBRAS CITADAS

AMOR Y VÁZQUEZ, José, «Conquista y Contrarreforma: la *Mexicana* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega», en *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nijmegen, 20-25 de agosto, 1965*, ed. de Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen, Nijmegen, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, págs. 181-191.

ARGENSOLA, Lupercio Leonardo de, *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

BARKAN, Leonard, *Unearthing the Past: Archeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven, Yale University Press, 1999.

BLOOM, Harold, *A Map of Misreading*, Oxford, Oxford University Press, 1980.

BOCCACCIO, Giovanni, *Genealogía de los dioses paganos*, ed. de María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Editora Nacional, 1983.

cortesana, diosa de las flores, y diosa de la belleza, tuviera algo que ver con Dulcinea.

- BOSCÁN, Juan, *Obra completa*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- BEARDSLEY, Theodore, *Hispano-Classical Translations Printed between 1482 and 1699*, Pittsburg, Duquesne UP, 1970.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Punto de Lectura, 2007.
- , *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1969.
- CHINCHILLA, Rosa Elena, «La imagen de Apeles y su relación a la calumnia en Cervantes», *Bulletin of Spanish Studies*, 82.2, 2005, 243-256.
- CLOSE, Anthony J., «Don Quixote's Love for Dulcinea: A Study in Cervantine Irony», *Bulletin of Hispanic Studies*, 50.3, 1973, págs. 237-255.
- DE ARMAS, Frederick A., *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.
- , «Cervantes, Botticelli y Vasari: misterios, muertes, y profecías», en *USA Cervantes. 39 cervantistas en Estados Unidos*, ed. de Georgina Dopico Black y Francisco Layna Ranz, Madrid, CSIC / Ediciones Polifemo, 2009, págs. 421-448.

- , «Timantes y el arte de la pintura en *El mayor encanto amor*», en *Anuario Calderoniano*, Volumen extra 1, 2013, págs. 97-114.
- , «Un pintor clásico en la poesía del Siglo de Oro: Timantes en Boscán, Garcilaso, Lope de Vega y Argensola», en *Actas del X Congreso de la AISO*, julio de 2014. En prensa.
- FANCONI, Paloma, «La narratividad en las Églogas pastoriles de Pedro de Padilla», *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 13, 1995, págs. 131-141.
- , «Unas notas sobre el mito de Narciso: la égloga X de Pedro de Padilla», *En torno al mito. Homenaje a la Dra. D^a M^a Dolores de Asís*, Madrid: Servicio de Publicaciones de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, 2002, págs. 133-140.
- FRANCO CARCEDO, María Elena, *La personalidad literaria de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1555-1615), con la edición de los elogios y las tragedias*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1994.
- FUCILLA, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960.
- GALLEGO MORELL, Antonio, *Garcilaso y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Obras completas*, ed. Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1981.

- . *Poesía castellana completa*, ed. de Consuelo Burell, Madrid, Cátedra, 2011.
- GAYLORD, Mary, «Don Quixote's New World of Language», *Cervantes, Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27.1, 2007 [2008], págs. 71-94.
- GREENBLATT, Stephen, *The Swerve: How the World Became Modern*, New York, Norton & Company, 2011.
- GREENE, Thomas M., *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1982.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- LOBO LASSO DE LA VEGA, Gabriel, *Primera parte del Romancero y Tragedias de Gabriel Lobo Laso de la Vega*, Alcalá de Henares, Juan Gracia, 1597.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «El mundo literario de los Académicos de la Argamasilla», *La Torre* (Nueva Época), 1, 1987, págs. 9-43.
- MCHAM, Sarah Blake, *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance: The Legacy of the «Natural History»*, New Haven and London, Yale University Press, 2013.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Juan Boscán*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, 1919.

- NAVARRETE, Ignacio, *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- PADILLA, Pedro de, *Églogas pastoriles y juntamente con ellas algunos sonetos del mismo autor*, Prólogo de Aurelio Valladares, ed. de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2010.
- PLINIO, *Textos de la Historia del Arte*, ed. de Esperanza Torrego, Madrid, Antonio Machado Libros, 2001.
- , *Natural History IX. Books XXXIII-XXXV*, trad. De H. Rackham. Cambridge, Harvard University Press, 1952; rpt. 1995.
- REY HAZAS, Antonio, «Dos notas sobre las églogas pastoriles», en *Pedro de Padilla, Romancero en el qual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandes los españoles hizieron. Con otras historias y poesías diferentes*. Estudios de Antonio Rey Hazas y Mariano de la Campa, ed. de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2010, págs. 49-57.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Biblioteca Áurea Hispánica, 70, Pamplona / Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2011.

- , «La poética de la interrupción en *Las novelas a Marcia Leonarda*, en el proyecto narrativo de Lope de Vega», en *Ficciones de la ficción: Poéticas de la narración inserta (Siglos XV-XVII)*, ed. de Valentín Núñez Ribera, *Studia Aurea Monográfica* no. 4, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, págs. 99-114.
- SOUFAS, Teresa, *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*, Columbia MO, University of Missouri Press, 1990.
- VALLADARES REGUERO, Antonio, «La revalorización crítica del poeta linarense Pedro de Padilla», *Siete esquinas*, 2, 2011, págs. 67-84.
- WEIMER, Christopher, «The Quixotic Art: Cervantes, Vasari and Michelangelo», en *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, ed. Frederick A. de Armas, Lewisburg, Bucknell University Press, 2004, págs. 63-84.
- WEINER, Jack, *Cuatro ensayos sobre Gabriel Lobo Laso de la Vega (1555-1615)*, Colección Parnaseo, Valencia, Universitat de Valencia, 2005.

MAYANS Y LA REFORMA DE LAS LETRAS
ESPAÑOLAS:
LA TRADICIÓN COMO NOVEDAD

MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ ALCALDE

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

maria.mtnez-alcalde@uv.es

Enviado: 14/9/2015

Aceptado: 13/1/2016

RESUMEN: La actitud de Gregorio Mayans ante la codificación del castellano proporciona datos que permiten reflexionar sobre el carácter tradicional o innovador de sus propuestas de reforma de las letras españolas en el siglo XVIII. Entre estos datos se encuentran cuestiones como las críticas de Mayans a las obras de la Real Academia Española, su propuesta de fijación de la norma ortográfica del castellano o su valoración de la gramática racionalista francesa, entre otros.

PALABRAS CLAVE: Ilustración, Gregorio Mayans, siglo XVIII, gramática española, historiografía lingüística.

ABSTRACT: Gregorio Mayan's attitude towards the codification of Spanish provides data about the traditional or innovative nature of his proposals for the reform of the Spanish letters in the eighteenth century. These data include issues such as the analysis of Mayan's criticism towards the works of the Royal Spanish Academy, his proposal for the

fixation of standard Spanish orthography or his assessment of French rationalist grammar.

KEYWORDS: Enlightenment, Gregorio Mayans, Eighteenth century, Spanish grammar, Linguistics Historiography.

1. GREGORIO MAYANS (1699-1781): UNA VIDA Y UNA OBRA ENTRE DOS SIGLOS

Gregorio Mayans nació el último año del siglo XVII y fue, por tanto, fundamentalmente, un hombre del XVIII; pero su vida y obra se desarrollaron entre dos siglos y no solo desde el punto de vista cronológico, tal como se ha puesto de manifiesto en las valoraciones sobre su figura. La importancia de su actividad intelectual como erudito dieciochesco ha sido generalmente reconocida; pero se ha cuestionado, sin embargo, su carácter de *ilustrado*¹. Evidentemente, el reconocimiento o no de este carácter dependerá de los requisitos que

¹ La recuperación de los estudios en torno a la figura de Gregorio Mayans se debe, de forma fundamental, a los trabajos de Antonio Mestre (1968, 1970, 1976a, 1976b, 1999). Mestre es también editor de las *Obras completas* de Mayans y de su *Epistolario*, hoy accesibles en línea a través de la Biblioteca Valenciana Digital en *Gregorio Mayans digital*, donde se encuentran también numerosos estudios sobre el autor. En cuanto a la polémica en torno al carácter ilustrado de las propuestas mayansianas, véanse los trabajos de Sánchez-Blanco (1992 y 1999), Giménez López (2000) y las aportaciones de diversos autores en torno a esta cuestión recogidas en *Gregorio Mayans, la soledad de la Razón* (2002).

se exijan para la concesión del título, nada fáciles de reducir a unos pocos trazos.

Solo unos cuantos datos iniciales sobre el personaje. Gregorio Mayans y Siscar nació en Oliva (Valencia), estudió en la Universidad de Valencia y completó su formación en la de Salamanca entre 1719 y 1722, desde donde desarrolló una actividad epistolar que continuó durante toda su vida. Las cartas de esta etapa inicial muestran un joven acuciado por los problemas económicos del estudiante manteísta; pero, sobre todo, abundan en ellas las críticas al lamentable estado del conocimiento y enseñanza de las letras, tanto latinas como castellanas, junto con la confianza en su propia capacidad para emprender una reforma fundada en el conocimiento de los mejores autores españoles. Tras su etapa de formación, la actividad profesional de Mayans se dirigió, en principio, a la enseñanza universitaria del derecho. Ya con fama de buen latinista, en 1723 obtuvo la cátedra de Código de Justiniano de la Universidad de Valencia e intentó renovar los estudios sobre esta materia. En estos primeros años, Mayans convierte en una obsesión la necesidad de superar la decadencia que venía observando en las letras españolas en general y en la oratoria en particular. Acude, para su renovación, al magisterio de Diego Saavedra Fajardo después de la lectura de su *República literaria* y en su *Oración* en alabanza a este autor, que publica en 1725, defiende la pureza de estilo de los autores del XVI frente a los excesos barrocos, al tiempo que

lamenta el desprecio del castellano en el extranjero. Era ya una declaración de principios en la que insiste en su *Oración que exhorta a seguir la verdadera idea de la eloqüencia española* (1727), con un modelo opuesto a la oratoria que prevalecía en su tiempo y que consideraba «hinchada, metafórica e inepta, deformada por voces latinas y francesas», tal como explica en su autobiografía². Pero Mayans fue ante todo, y de ello se preció siempre, un latinista y defendió, al modo de Nebrija, la recuperación de la enseñanza de la lengua clásica. Una enseñanza que consideraba degradada como consecuencia de largo monopolio de los jesuitas, al que se opuso la universidad valenciana en una lucha en la que el propio Mayans tuvo ocasión de participar (Albiñana, 1984; Giménez López, 2002).

Desde esta primera etapa de su actividad pública y de forma paralela a su preocupación por el latín, Mayans se interesó por la codificación del castellano, lo que le llevó a verse envuelto en una conocida polémica con Feijoo en torno a la autoría de la *Ortografía castellana* del impresor valenciano Antonio Bordazar. Esta obra, publicada por primera vez en 1728, fue falsamente atribuida a Mayans cuando este la presentó y publicitó entre sus corresponsales señalando que las opiniones del impresor coincidían con las suyas en esta ma-

² La *Maiansii Vita* (1756) puede leerse en *Gregorio Mayans digital*, con traducción al castellano de Antonio Mestre. La cita se encuentra en el párrafo 44.

teria (Martínez Alcalde, 1990). Fue solo la primera de otras polémicas que surgieron en torno a las obras, reales o supuestas, del erudito valenciano y que le acompañaron toda su vida.

2. EL PROYECTO REFORMISTA DE MAYANS: UN PLAN DE PUBLICACIONES AL MARGEN DE LA ACADEMIA.

Latín y castellano tenían un papel fundamental en el proyecto de reforma de las letras españolas que Mayans planteó desde su juventud y que dio a conocer públicamente durante su estancia como bibliotecario real en Madrid, donde permaneció entre 1733 y 1739 con la esperanza de lograr puestos de mayor relevancia. En 1734, poco después de llegar a la capital del reino, Mayans expuso al ministro José Patiño, con un formato epistolar editado después de forma independiente con el título de *Pensamientos literarios*, un proyecto de reforma de las letras españolas que se proponía llevar a cabo de forma prácticamente personal. En esta propuesta programática incluía, de forma preferente, un plan de publicaciones destinadas a la fijación y enseñanza de la lengua castellana a través de obras en las que se plasmaba su codificación ortográfica, gramatical y lexicográfica. De forma paralela, proponía, como parte inseparable de su proyecto, la edición de las obras literarias de la tradición que debían servir de modelo

para el mejor uso de la lengua. En el plan mayansiano aparecían los siguientes tratados: Ortografía española, Gramática española, Retórica española, Gramática latina en castellano, Diccionarios de voces españolas anticuadas, Diccionario español-latino y latino-español, Diccionario de artes y ciencias, una colección de las mejores poesías españolas, traducciones de autores clásicos y ediciones de obras antiguas de difícil acceso.

El objetivo del proyecto era, según su autor, recuperar el prestigio que el español había tenido en el extranjero y que consideraba perdido frente a otras lenguas europeas. Mayans confiaba en que del éxito de su propuesta se desprendería no solo una utilidad intelectual para los propios hablantes, al producirse una mejora en su capacidad de razonamiento, sino también un aumento de la capacidad comercial del país. Los medios para este fin pasarían, según aclara, por la elaboración de tratados excelentes sobre diferentes materias; pero, sobre todo, por el conocimiento y difusión de las mejores obras de la tradición castellana, lo que suponía sacar estos textos de un olvido que consideraba directamente ligado al proceso de decadencia de la lengua.

Mayans presenta este plan como un proyecto personal al margen de la Real Academia Española, una institución fundada veinte años antes y que andaba por la publicación del cuarto de los seis tomos de su primera obra, el *Diccionario de autoridades* (1726-1739). El autor valenciano proponía este

plan personal de manera, evidentemente, consciente, ya que algunas de las publicaciones que incluía en él coincidían con las que la institución había previsto en los *Estatutos fundacionales* (1715) recogidos en el primer tomo de su *Diccionario*, donde manifestaba su intención de elaborar tratados de Gramática, Poética e Historia de la lengua, pero no de Retórica, por considerar que «hay bastante escrito». La animadversión de Mayans hacia la Real Academia Española fue, por otra parte, una constante en su correspondencia privada y se mantuvo durante toda su vida, con críticas abiertas a las sucesivas publicaciones de la institución³.

El proyecto de reforma presentado a Patiño no tuvo respuesta, pero Mayans intentó llevarlo adelante en la medida de sus posibilidades. Su actividad como bibliotecario real le permitió conocer esas obras castellanas de difícil acceso cuyas ediciones reclamaba en su proyecto. En 1735, publicó las *Reglas de orthographía* de Nebrija, de las que solo existía la edición de Alcalá de 1517. En la suya, Mayans no dejó pasar la ocasión de incluir un comentario crítico sobre la falta de interés y la ignorancia de la tradición por parte de las institu-

³ Mayans criticó tanto el *Diccionario de autoridades* como la propuesta ortográfica que se formulaba dentro del primer tomo de esta publicación (1726). Su opinión no cambió cuando se publicó la *Ortografía* académica en 1741 ni en las ediciones posteriores de esta obra, frente a algunos de sus corresponsales, que le manifiestan su intención de seguir el sistema de la Academia por tratarse de una institución que podía conseguir la unificación ortográfica (Martínez Alcalde 2010: 32-34). En la misma línea, atacó también la *Gramática* académica (1771).

ciones culturales de la época que no tenían la obra en sus bibliotecas: la Real Academia Española, el Colegio Imperial de los Jesuitas y la Universidad de Salamanca (Martínez Alcalde 1992c). En la obra de Nebrija, Mayans encontró una confirmación de su propio sistema ortográfico, el *Abecé Español*⁴, del que publicó un resumen junto al texto nebrisense en el que se mostraba partidario del fonetismo moderado, frente a lo que consideraba excesivo etimologismo de las propuestas de la Academia.

Esta labor editorial de recuperación de textos de la tradición hispana continuó en 1737 con la publicación de sus *Orígenes de la lengua española*, donde recopiló diferentes obras sobre la historia del español⁵ precedidas, en un tomo independiente, por un amplio estudio propio sobre esta cuestión en el que continuaron las críticas a la primera obra lexicográfica de la Real Academia Española y a sus criterios ortográficos. La respuesta vino de mano de los autores del *Diario de los literatos de España*, en cuyo segundo volumen, el mismo año, se publicó una dura reseña de los *Orígenes* que recogió

⁴ El *Abecé Español* no llegó a publicarse completo en vida de Mayans. Se conservó en varios manuscritos sin fecha que permanecieron inéditos durante siglos (editados en Mayans, 1991).

⁵ En los *Orígenes*, Mayans publicó el *Diálogo de las lenguas* (entonces anónimo y más tarde atribuido a Juan de Valdés), el *Vocabulario de germanía* de Juan Hidalgo, el *Arte de trobar* de Enrique de Villena, los *Vocablos arábigos en romance* de Bernardo de Aldrete, el *Compendio de vocablos arábigos* de Francisco López Tamarid y los *Refranes* de Íñigo López de Mendoza. Sobre la recuperación del entonces llamado *Diálogo de las lenguas*, véase Martínez Alcalde (2008).

las críticas al diccionario académico y a Feijoo que Mayans había publicado en latín, en 1731, dentro de las *Acta eruditorum* de Leipzig. El autor valenciano respondió públicamente de forma virulenta en su *Conversación sobre el diario de los literatos*. En privado, relacionó el ataque con la publicación en Londres de su *Vida de Cervantes*, que había acompañado a la edición inglesa del Quijote, un texto en el que exaltaba la obra cervantina frente a la defensa de la obra de Fernández de Avellaneda por parte de Agustín de Montiano en 1732, a partir de los criterios de la traducción francesa de la obra de Avellaneda en 1704.

En su etapa madrileña, Mayans intentó, en fin, conjugar la recuperación de las obras de la antigüedad con la publicación de sus propios textos, de manera que la novedad de sus propuestas se insertaba en la línea de una tradición que consideraba insuficientemente reconocida, cuando no directamente olvidada. En 1739, fracasados sus proyectos de conseguir algún cargo de mayor importancia en los círculos cortesanos y de encontrar algún refrendo oficial a sus proyectos reformistas, Mayans abandonó su puesto como bibliotecario real en Madrid, donde dejó amigos que siguieron comunicándole las noticias de la corte, como el bibliotecario Manuel Martínez Pingarrón; pero también importantes adversarios en los círculos cercanos a la Academia Española y a la Real Biblioteca.

3. LA LABOR MAYANSIANA PARA LA DIFUSIÓN Y CODIFICACIÓN DEL CASTELLANO

3.1. CONTINUIDAD DE LA LABOR EDITORIAL.

Mayans volvió a Oliva, su pueblo natal en la provincia de Valencia, y creó en 1742 la Academia Valenciana con el objetivo de recuperar los proyectos reformistas expuestos en 1734 y, entre ellos, la elaboración una serie de obras para la codificación del castellano que incluían tratados sobre Ortografía, Gramática y Retórica. Continuó su incesante intercambio epistolar con numerosos corresponsales españoles y extranjeros, y fueron precisamente las relaciones establecidas fuera de España las que facilitaron el cumplimiento de algunos de sus principales proyectos. De su relación con autores y editores alemanes surgió la publicación de una obra a través de la cual se difundió fuera de España el conocimiento de numerosos tratados sobre la codificación de la lengua española. A la propuesta, llegada desde Alemania, de publicar el catálogo completo de su biblioteca, Mayans respondió con una obra latina, el *Specimen bibliothecae hispano-maiansianae* (1753), en la que dio a conocer en Europa las obras sobre gramática, ortografía y retórica que tenía en su biblioteca, pertenecientes a más de ochenta autores, de Nebrija, a quien

le dedica 35 páginas, al XVIII, con comentarios críticos sobre su contenido (Mestre, 1983; Benavent, 1999; Pérez Durá, 2009 y 2010). Diez años después, desde Suiza se le ofreció la posibilidad de realizar uno de sus proyectos más apreciados: la publicación de las obras completas de Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense. Mayans había resumido su *Minerva* durante su etapa de estudiante en Salamanca y fue en Ginebra donde finalmente pudo ver la luz esta edición largamente proyectada. Realizaba, así, una labor de difusión que ponía de manifiesto algo que Mayans lamentaba en su correspondencia: el contraste entre el interés europeo por la obra del autor extremeño y la escasa atención que recibía en su tierra:

El Brocense, que ha sido el reformador de la Gramática, no ha podido establecer su doctrina en España; i toda Europa le ha seguido, i mejorado por él su enseñanza. I aviendo sido sus libros de provecho en España, que introdugeron la erudición filológica, sus obras son hoi desconocidas no sólo de los estrangeros sino también de los nacionales, ni otros se aprovechan de ellas porque no parecen, de suerte que aún su *Minerva* tan celebrada, i tantas veces repetida en las imprentas, no se ha impresso cumplidamente hasta el año passado en Holanda, i en Alemania, diligencia que se deve al afecto que yo le tengo. (Gregorio Mayans a Manuel Martínez Pingarrón, 12 de abril de 1755, *Epistolario* VII, págs. 533-534)

Mucho me alegraré de que quanto antes ponga mano V. M. en las obras del Brocense; porque

tengo por cierto que serán sumamente estimadas en toda Europa, menos en España. (Gregorio Mayans a Samuel de Tournes, 18 de abril de 1763, BAHM⁶, pág. 167)

En la misma línea, intentó también publicar las obras completas de Nebrija, aunque no lo consiguió en este caso, y, también en su correspondencia privada, da cuenta de sus problemas para conseguir una copia completa de su gramática castellana⁷ antes de la edición limitada y no venal que la Real Academia Española hizo imprimir para sus miembros hacia 1744⁸.

⁶ Carta conservada en la Biblioteca Archivo Hispano Mayansiana (BAHM, Real Colegio del Patriarca, Valencia), donde se encuentra la mayor parte del epistolario de Mayans.

⁷ En una carta privada, Mayans se refiere a las obras de Nebrija «muchas de las cuales son tan raras que yo, aviendo visto millones de libros, no he conseguido verlas todas; i aviendo solicitado copiados pliegos que me faltan de la *Gramática Castellana*, no he podido conseguirla entera, aviendo hecho grandísimas diligencias. [...] Lebrija escribió gramática castellana i latina, sabía la lengua griega i hebrea, escribió vocabulario español, latino, médico, jurídico, geográfico, obras geográficas, filosóficas, matemáticas, sagradas, históricas, &c. (Gregorio Mayans a A. Piquer, 26 de diciembre de 1744, *Epistolario I*, pág. 49). En otra de sus cartas se refiere al «sabio Antonio de Lebrija, de quien yo tengo más de quarenta obras que ennoblecen mi librería [...] todas las cuales deseo con ansia, por si acaso se proporciona publicarlas juntas, que sería cosa mui útil, i haría estimar mucho más las eruditísimas obras de aquel incomparable escritor (Gregorio Mayans a Capdevila, 7 de marzo de 1759, *Epistolario I*, pág. 201). Hemos tratado esta cuestión en Martínez Alcalde (1992a: 327-333).

⁸ Sobre la tradicional atribución de esta edición al Conde de Saceda y la refutación de esta teoría, véase Álvarez de Miranda (2002).

3.2. MAYANS ANTE LAS NOVEDADES EN LA HISTORIA DE LA GRAMÁTICA CASTELLANA EN EL SIGLO XVIII

La admiración por Nebrija y, sobre todo, por El Brocense fue una constante en las referencias de Mayans a uno de sus proyectos más antiguos, la publicación de una gramática castellana, cuya necesidad planteó desde sus primeras propuestas reformistas y que él mismo se proponía elaborar, según indicó ya en sus *Pensamientos literarios* de 1734. Insistió en la necesidad de esta obra cuando fundó la Academia Valenciana en 1742 y, aunque nunca llegó a publicarla, se refirió repetidamente a ella en sus cartas, en las que se repiten las menciones al magisterio del Brocense y de quienes considera sus seguidores en la gramática castellana, Bartolomé Jiménez Patón y Gonzalo Correas. Es decir, los autores que recuperaron la tradición autóctona de la gramática castellana en el siglo XVII, tras el vacío de este tipo de tratados en España después de la publicación de la obra de Nebrija.

Las referencias a la elaboración de la *Gramática castellana* se multiplican en 1757, cuando publica su *Rhetórica*⁹, otro de los proyectos anunciados en su plan de 1734. La aparición de esta obra provocó entre sus corresponsales un renovado interés por su anunciada gramática. Mayans se apresuró en-

⁹ La *Rhetórica* tuvo dos ediciones, en 1756 y en 1787. Ambas se confrontan en la edición realizada en 1984 por Antonio Mestre (tomo tercero de las

tonces a dar noticias de un proyecto que, con los años, iba adquiriendo, al menos en teoría, unas dimensiones cada vez mayores y que se basaba, en gran parte, en los mismos materiales utilizados para la *Rhetórica*, tal como explica en su correspondencia:

El testimonio de V. M. como de peritísimo en el Arte *Rhetórica* vale por diez mil, i por tal le estimo. Yo temí alargarme en ella, i por eso no añadí mil adornos, que pudiera. Pero gran parte de estos tendrán lugar en la *Gramática Española*, que V. M. me persuade que publique, i ciertamente su exhortación me anima mucho. Tengo recogidos la mayor parte de los materiales, pero me falta la letura de algunos libros para sacar de ellos muchos egemplos que aún no se me han ofrecido [...] Es raro el día que quando me divierto en leer, no observe cosas nuevas, i estos continuos descubrimientos me hacen dilatar el ponerme a armar la Gramática, por no ser corto en lo que me parece que puedo hacer (Gregorio Mayans a Juan Francisco Pastor, 11 de noviembre de 1758, BAHM, 159).

Yo aún no he publicado la *Gramática española*, ni creo que pueda hacerlo en algunos años, por la seguida de obras que tengo propuesta, i lo que tengo recogido de ella no está ordenado, sino sueltamente. Tengo notados alfabéticamente los egemplos, que es el mayor trabajo (Gregorio Mayans a J. Finestres, 25 de octubre de 1761, *Epistolari*, I, pág. 229).

Obras completas de Mayans, que pueden encontrarse en *Gregorio Mayans digital*).

Mayans recopiló a lo largo de toda su vida ejemplos procedentes de obras literarias que apuntaba en cuadernos con índices. En ellos pueden leerse textos y anotaciones que utilizó con profusión en su *Rhetórica*, una auténtica antología de citas literarias de autores españoles, fundamentalmente del siglo XVI, en el que Mayans encontraba el modelo para la recuperación neoclásica del buen uso del castellano (Checa Beltrán, 1998). En la misma línea de reivindicación de los autores del XVI como modelos para la imitación y de difusión de las riquezas literarias del castellano, se encuentra la *Vida de Fray Luis de León* publicada por Mayans en 1761 (Mestre, 1981).

Según el testimonio de la correspondencia mayansiana, la recopilación de ejemplos para la *Gramática castellana* se hacía inacabable y el autor valenciano no llegó a redactarla. Sin embargo, la sombra de este tratado nunca acabado, las sospechas y recelos sobre su elaboración forman parte, de una manera peculiar, de la historia de la gramática española. Hasta el siglo XVII, esa historia de la codificación gramatical del castellano solo contaba con cuatro obras publicadas en España y dirigidas a sus propios hablantes, que sepamos, y tres de ellas estaban en la biblioteca de Mayans¹⁰. La primera del

¹⁰ Son la *Gramática castellana* de Antonio de Nebrija (1492), las *Instituciones de la gramática castellana* (1614) de Bartolomé Jiménez Patón y del

XVIII no se publicó hasta 1743, firmada por Benito Martínez Gómez Gayoso, y en ella está presente la anunciada gramática mayansiana, a la que su autor, como se ha indicado, se había vuelto a referir al fundar la Academia Valenciana unos meses antes. La presencia implícita aparece en la censura de la obra de Gayoso, donde Juan Martínez Salafranca, enfrentado a Mayans desde su etapa madrileña, incluyó un párrafo en el que se alegraba de que el tratado se hubiese adelantado al proyecto anunciado por otro autor a quien se refería de forma despectiva sin nombrarlo¹¹, pero que todos identificaron sin dificultad con Mayans, según muestra la correspondencia privada de la época¹².

Arte kastellana del Trilingüe de tres artes (1627) de Gonzalo Correas. Falta, únicamente, el *Arte de gramática española* (1651) de Juan Villar

¹¹ Escribía Salafranca en esta Censura: «Bien sé que algún Autor moderno estaba trazando otra Gramática Española; pero esto más tenemos que agradecerle a nuestro Autor por habernos librado de un Autor caprichoso, que es peor que un ignorante; porque picado de que otro haya sido más diligente en la prensa, deshará los andamios [...] Pero el Autor de esta Gramática tiene a su favor su propio juicio en el método, y disposición de las partes; y su estudio en el gran número de observaciones recogidas de la lección de los Libros Españoles, y por largo espacio de tiempo; lo que no se encontrará en el mencionado Autor, que suele escribir, no por los materiales, y reflexiones que tiene recogidas, sino porque le ocurrió a la memoria tal asunto, o porque oyó decir que era necesario».

¹² Muchos años después, Mayans contestaba así al comentario de uno de sus corresponsales sobre esta atribución: «Dege V. M. que Salafranca diga lo que quiera, que ya está en una región donde se juzga de otro modo; pues tiempo ha que dio cuenta a Dios. ¡quiera que su divina magestad, por su gran misericordia, averle perdonado su ingenio satírico. Fuera de que se explicó de modo que es menester buen intérprete para saber de quién habló. Y aunque sea yo, ¿quién es el gramaticastro que él alabó para que por la publicación de su Gramática dege yo de continuar la mía? Que no es como las escritas hasta ahora, porque ninguna de ellas basta por sí sola

En esta primera parte del XVIII, no abundaba el interés por los tratados de gramática castellana y buena muestra de ello es la parsimonia con la que avanzaba el proyectado por la Real Academia Española. Como en los siglos anteriores, *gramática* era «por antonomasia» la latina, según indicaba el primer diccionario académico en su definición del término. El cambio en el panorama de la historia de la gramática española tardó todavía más de veinticinco años y solo se produjo tras la reforma de la enseñanza a partir de la expulsión de los jesuitas en 1767 y la posterior aparición de la Real Cédula de 1768 que prescribía en uso del castellano para la enseñanza de las primeras letras, la latinidad y la retórica. La consecuencia fue un impulso en la publicación de tratados gramaticales que ya no se detendría (García Folgado, 2013). Al empezar 1769, apareció en Valencia el *Arte del romance castellano* del escolapio Benito de San Pedro presentado por una carta de Mayans y, pocos meses después, también en 1769, la segunda edición de la *Gramática* de Gayoso de 1743, con el visto bueno de la Real Academia Española dos años antes de que la institución publicase su primer tratado gramatical en 1771. En esta segunda edición de la obra de Gayoso no aparece la Censura de Martínez Salafranca y nada apuntaba ya, aparentemente, a Mayans, que gozaba entonces de una posición más relevante tras la llegada al poder

para enseñar la lengua castellana» (Gregorio Mayans a Carlos Domingo,

de Manuel de Roda (Mestre, 1975). Esto fue lo que, probablemente, retrasó hasta 1780 la publicación de una dura crítica al *Arte* de Benito de San Pedro escrita por Gayoso bajo el pseudónimo de Antonio Gobeyos, en la que se recogía un rumor que había recorrido los círculos madrileños, según el cual la obra del escolapio era, en realidad, la tantas veces anunciada por Mayans¹³. La segunda edición de la *Gramática* de Gayoso se relacionaría así, como la primera, con las sospechas y reticencias en torno a este proyecto mayansiano nunca realizado.

El *Arte* de Benito de San Pedro no era de Mayans y las razones por las que este elaboró la carta que lo presentaba no estaban relacionadas con la propia obra o con su contenido, sino con otra publicación que Mayans antepuso a su propia gramática castellana: la *Gramática latina* en verso castellano que él mismo escribió y editó entre 1768 y 1770 con la esperanza de que fuera declarada texto oficial en las universidades, al menos en las de la antigua Corona de Aragón. Su apoyo a la obra de Benito de San Pedro se produjo porque

1 de diciembre de 1760, *Epistolario* I, pág. 292).

¹³ «Finalmente, unos decían que el *Arte del Romance* era inútil: otros, que era admirable, y de las mejores en su especie: unos, que era original; y otros que era una mala copia de nuestros libros Castellanos, y aun hubo quien sospechó que los borradores se habían tomado *à furto* del bufete del Señor Mayans, asegurando que allí los había visto» (Gobeyos, 1780, viii). En la parte de la obra en la que se critica las propuestas ortográficas de Benito de San Pedro, Gayoso recupera de forma extensa la vieja polémica sobre la supuesta autoría mayansiana de la *Ortografía* de Antonio Bordazar.

este le aseguró que la *Gramática* mayansiana dedicada al latín sería utilizada también por los escolapios. No fue así y Mayans renegó de su presentación en privado al considerarse engañado (Martínez Alcalde, 1992b); pero es relevante constatar que, cuando el estudio de la gramática castellana llegaba por fin a la enseñanza más allá de las primeras letras, Mayans prefirió publicar una gramática latina y aplazó, una vez más, su tratado para el castellano, pese al momento favorable. Es posible que el fracaso de la implantación de su gramática latina en favor de la de Juan de Iriarte (1771)¹⁴ y la publicación de la primera *Gramática* académica (1771), que Mayans criticó como el resto de las obras de la institución, contribuyeran a dejar para siempre en proyecto el tratado mayansiano para el castellano. Sin embargo, también responde a una actitud ante el proceso de sustitución del latín en la enseñanza que es más propia de una época anterior que de la que, de forma novedosa, se abrió a partir de 1768. Una nueva época en la que ya no dejan de producirse tratados destinados, fundamentalmente, a las aulas, donde el castellano entra a formar parte de la enseñanza más allá de los niveles elementales.

Para Mayans, el latín era todavía la lengua de la ciencia, de la erudición, la lengua de la República literaria que le per-

¹⁴ La revisión del episodio del enfrentamiento entre gramáticas latinas de Mayans e Iriarte ha sido objeto de trabajos como los de Tubau (2004) y Perdomo (2011), entre otros.

mitió difundir sus obras en Europa. En gran medida, el aprendizaje de la gramática castellana seguía siendo para él, fundamentalmente, el paso previo para el aprendizaje del latín, según la función propedéutica de las gramáticas vulgares defendida desde Nebrija, y lo hace evidente en su correspondencia:

Toda la vida estoi diciendo, i predicando lo que V. S. dice, que la reforma de las letras ha de empezar por la Gramática, porque si no se sabe la de la propia nación, nunca se habla ni se escribe bien: i si se ignora la latina, no se leen los mejores libros, i si se leen no se entienden, o se entienden mal, que es peor que no leerlos. (Gregorio Mayans a Juan Vega Canseco, 17 de noviembre de 1758, BAHM 138)

Sin embargo, para Benito de San Pedro el castellano facilitaba el aprendizaje del latín en la misma medida que el conocimiento del latín facilitaba el del castellano y, con este fin, los mejores autores de una y otra lengua debían leerse y estudiarse a la vez según un canon paralelo que equiparaba la literatura castellana a la latina (Martínez Alcalde, 2012). Era la perspectiva propia de un tiempo nuevo para la gramática castellana autóctona del que Mayans no llegó a participar.

4. ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA OPOSICIÓN ENTRE TRADICIÓN Y NOVEDAD EN EL PROYECTO MAYANSIANO PARA LA REFORMA DE LAS LETRAS

Decíamos al principio de este trabajo que es generalmente reconocida la figura de Mayans como erudito; pero apuntábamos también que se ha puesto en cuestión su condición de ilustrado¹⁵ a partir de dicotomías como las que enfrentan los estudios filológicos a la ciencia y conocimiento de la naturaleza, las tareas literarias a las artes útiles, el respeto del argumento de autoridad de los clásicos al empirismo y la razón crítica, las lenguas clásicas a las lenguas modernas, la erudición a la divulgación, la tradición autóctona a la influencia francesa, etc. Dicotomías de este tipo, presentadas aquí solo a modo de ejemplo y sin pretensión de exhaustividad, en las que el peso de lo ilustrado se sitúa en el segundo de los términos opuestos, suponen, obviamente, una simplificación, ya que ni se trata de oposiciones excluyentes ni todos los elementos recogidos en ellas resultan equiparables. La valoración del conocimiento filológico y de la recuperación y difusión de la tradición, en muchas ocasiones ignorada por el desconocimiento de los propios textos, no era incompatible con una actividad crítica y renovadora, salvo que las propuestas de modernización tuviesen que pasar necesariamente por la

¹⁵ Véase la nota 1.

negación de cualquier precedente autóctono, por valioso que fuese; pero, por otra parte, las actitudes nuevas ante el saber, las de los «violetos» que autores como Mayans despreciaban, no siempre eran sinónimo de ignorancia, tal como ha analizado Álvarez Barrientos (1999 y 2006), sino de una relación menos reverencial con los conocimientos en un contexto ya más burgués que aristocrático, en el que estaba cambiando el control de la institución cultural y de la ideología asociada a ese control.

Como hemos indicado, el autor valenciano mostró actitudes ante la codificación del castellano lo alejaban de los nuevos tiempos. Cuando, a partir de 1768, la historia de la gramática castellana y de su enseñanza sufre un cambio definitivo, antepone su gramática latina a partir de unos planteamientos en favor de la enseñanza prioritaria de esta lengua que, por su carácter «universal y necesario», debe prevalecer sobre la castellana:

Es cierto que ai mayor necesidad de Gramática Española que de Latina, porque aun los que saben ésta, ignoran aquélla, pues solamente suelen saber lo general de la gramática, pero no lo más singular del uso de la lengua, en que yo tengo mucho leído i observado, que no es fácil que otro lo observe, por aver yo empleado más de treinta años leyendo los libros castellanos con esta consideración. I ha de saber V. M. que, aunque ha parecido extraordinaria al Sr. Canónigo [Pere Joan Finestres, canónigo de Lerida], mi letura de libros españoles en vista de la *Rhetórica*, en ella

casi no he hecho yo uso de mis apuntamientos, i pienso hacerle en la Gramática, tratando en ella todo lo más útil i provechoso del language humano, i dando a la gramática (aunque más apropiadamente, por no hacerla ciencia de ciencias) mayor ensanche que el que le dieron los gramáticos antiguos.

Con todo esto, tengo por más útil la Gramática Latina. Porque, aunque en ella puedo hacer menos observaciones, por ser tantas las hechas, i aun puedo recoger menos que otros, por tener pocos libros de los modernos que han trabajado en esta arte esparcidamente, más de passo que de propósito; pero en el método ai algo que mejorar, i en el medio de facilitar por la misma arte la extensión i el uso de la lengua (que es mi fin principal) ai mucho que hacer. I esta utilidad, en lengua que podemos llamar universal i necessaria en el mundo, prevalece a la enmienda de la lengua castellana i a la conservación de la misma lengua. (Gregorio Mayans a José Finestres, 31 de diciembre de 1757, *Epistolari. Suplement*, págs. 196-197)

Por otra parte, sus continuas referencias a la gramática racionalista siempre aluden a los autores de la tradición española en un momento en que los nuevos tiempos en la gramática castellana se identifican con la influencia de la gramática racionalista francesa. Así se observa ya en el *Arte* de Benito de San Pedro (1769), aunque el escolapio no olvide el tributo explícito al Brocense, como en el XVII hicieron los gramáticos de Port-Royal, y a la tradición de autores que habían elaborado tratados sobre el castellano. Es difícil aventurar qué tipo de gramática castellana habría publicado finalmente Ma-

yans, editor del Brocense, que es la referencia más abundante sobre esta cuestión en su correspondencia; pero sí sabemos que, frente a Benito de San Pedro, Mayans menospreciaba la obra de Port-Royal por considerar que era una mera copia de las ideas del autor de la *Minerva*:

Si Vm. examina la [gramática] de Puerto Real, es la del Brocense, i no más; i en dotrina es muchas veces falsa, i sin egemplos no pocas veces también, si se consultan los originales de donde se suponen sacados. Esto se verá en centenares de egemplos. Pero yo no fundo la mejoría de la mía en los yerros ajenos, sino en su propio mérito. I de éste nada hablo. (Gregorio Mayans a Manuel Martínez Pingarrón, 25 de marzo de 1769)

La apreciación de Mayans sobre la gramática de Port-Royal no era justa; pero tampoco responde a la realidad la absoluta identificación de la modernidad con el seguimiento de los modelos franceses. A la influencia de estos modelos se le atribuyeron, por ejemplo, ciertas novedades en el proceso de gramatización del castellano por parte de Benito de San Pedro, entre ellas la consideración de *un* y *una* como artículos indeterminados frente al paradigma habitual, que solo incluía como artículos las formas *el*, *la*, *lo*. Así lo destacó Lázaro Carreter (1985 [1949]) en su obra pionera sobre las ideas lingüísticas en la España del XVIII, en la que, a partir de innovaciones como esta, oponía la gramática castellana de Gayoso, que caracterizaba como tradicional, seguidora de la

línea nebrisense, a la de Benito de San Pedro, que consideraba innovadora por seguir las modernas corrientes racionalistas francesas. No faltan argumentos para fundamentar esta valoración general, pero el análisis de ambas obras muestra que fue el tradicional Gayoso y no Benito de San Pedro quien expuso en la segunda edición de su tratado los valores de *un* y *una* como artículo indeterminado. Una reflexión sobre la indeterminación que, por otra parte, estaba ya bien explicada y ejemplificada en la gramática castellana de Gonzalo Correas, seguidor del Brocense según Mayans. Y fue Mayans quien le prestó el *Arte kastellana* de Correas (1627) a Benito de San Pedro.

En torno a la obra mayansiana y a su actitud ante el castellano y su codificación pueden plantearse algunas cuestiones que remiten a algo más complejo que una querrela entre antiguos y modernos entendida de una forma simplificadora.

¿Mayans es antiguo porque recupera la tradición gramatical castellana o es moderno porque edita y ensalza al Brocense, revalorizado en el siglo XX por el generativismo como muestra y antecedente de los planteamientos de tipo racionalista dentro de la historia de las ideas lingüísticas?

¿Es moderno por defender criterios fonetistas en materia ortográfica, siguiendo el magisterio de Nebrija, frente al carácter etimologista de algunas de las normas de la Academia o es antiguo por no dar prioridad a la posibilidad para conseguir la unificación ortográfica que podía conseguir una propuesta

institucional, según defendían algunos de sus corresponsales?

¿Es antiguo porque prioriza la enseñanza del latín frente a la creciente presencia del castellano no solo como lengua vehicular en la enseñanza, sino como materia de aprendizaje gramatical o es moderno porque reclama una renovación de la enseñanza del latín en castellano por parte de quienes que demostrasen mejor preparación, pertenecieran o no a determinadas órdenes religiosas?

¿Es antiguo porque prefiere a los clásicos del XVI o es moderno porque reivindica el *Quijote* de Cervantes frente a la defensa académica de la obra de Avellaneda?

¿Es antiguo porque desprecia la divulgación, no siempre ignorante, en favor de la erudición o por su escepticismo hacia la recepción de los gramáticos franceses, que considera excesiva y escasamente crítica? ¿O bien es moderno porque facilita el conocimiento y la difusión en Europa de obras que contribuyeron a dar una nueva perspectiva de la tradición cultural española en países como Alemania, donde en gran medida se partía de la interpretación francesa de esa tradición?

¿Es antiguo porque se interesa por los estudios literarios frente a los técnicos y los relativos a las llamadas «artes útiles» o es moderno porque pretende renovar estos estudios a partir del conocimiento y la valoración crítica de los textos originales?

Podríamos multiplicar este tipo de preguntas sobre la actitud de Mayans ante la reforma de las letras españolas en general y la codificación gramatical del castellano en particular. Sería solo una manera de constatar que, en estas materias y en esta época, no resulta fácil establecer criterios que permitan conceder o negar patentes de ilustración o modernidad, y de poner de manifiesto la existencia de proyectos reformistas defendidos por diferentes personajes y grupos de poder que entraron en conflicto, pero que partían de premisas que no pueden entenderse de forma simple como dicotomías excluyentes.

OBRAS CITADAS

- ALBIÑANA, Salvador, «La Universitat de València i els jesuïtes. El conflicte de les Aules de Gramàtica (1720-1733)», *Studia historica et philologica in honorem M. Batllori*, ed. por Juan Bautista Vilar *et al.*, Roma, Instituto Español de Cultura, 1984, pags. 10-31.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, «¿Quién publicó la *Gramática castellana* de Nebrija a mediados del XVIII?», *Bulletin Hispanique*, 104-1, 2002, págs. 41-69.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Gregorio Mayans (1699-1781), hombre de letras», *Actas del Congreso Inter-*

- nacional sobre Gregorio Mayans*, coord. por Antonio Mestre, Valencia, Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, 1999, págs. 239-249. [Disponible en línea en *Gregorio Mayans y Siscar digital*]
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia, 2006.
- BENAVENT, Jorge Fdo., «Los colaboradores de Mayans en sus relaciones con la ilustración alemana», *Actas del Congreso Internacional sobre Gregorio Mayans*, coord. por Antonio Mestre, Valencia, Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, 1999, págs. 489-525. [Disponible en línea en *Gregorio Mayans y Siscar digital*]
- CHECA BELTRÁN, José, *Razones para el buen gusto (Poética española del Neoclasicismo)*, Madrid, CSIC, 1998.
- GARCÍA FOLGADO, María José, *Los inicios de la gramática escolar en España (1768-1813)*, München, Peniope, 2013.
- GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique, «¿Gladiadores eruditos o ilustrados?», *Revista de libros*, 2000: 43-44.
- [Disponible en:
http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=2823&t=articulos (Consulta 20 de mayo de 2015)]
- , «Gregorio Mayans y la Compañía de Jesús. Razones de un desencuentro», en *Y en el tercero perecerán: Gloria, caída y exilio de los jesuitas españoles en el s.*

XVIII, ed. por Enrique Giménez López, Alicante, Universidad de Alicante, 2002, págs. 163-196.

GOBEYOS, Antonio (pseudónimo de Benito Martínez Gómez Gayoso), *Conversaciones sobre el libro intitulado Arte del Romance Castellano publicado por el Reverendísimo Padre Benito de San Pedro*, Madrid, Antonio Sancha, 1780.

Gregorio Mayans y Siscar digital, Biblioteca Valenciana-Fundación Histórica Tavera-Digibis. [Incluye sus *Obras completas* y 18 volúmenes del *Epistolario*. Disponible en: http://bv2.gva.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/mayans/mayans_inicio (Consulta 11 de mayo de 2015)]

IRIARTE, Juan de, *Gramática latina, escrita con nuevo método y nuevas observaciones, en verso castellano con su explicación en prosa*, Madrid, Pedro Marín, 1771.

LÁZARO CARRETER, Fernando, *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Madrid, Crítica, 1985 [1949].

MARTÍNEZ ALCALDE, María José, «Las ortografías de Mayans y Bordazar: el fondo de una polémica», *Revista de Filología Española*, 70, 1-2, 1990, 143-159.

—, *Las ideas lingüísticas de Gregorio Mayans*, Valencia, Publicaciones del Ayto. de Oliva, 1992a. [Disponible en: *Gregorio Mayans y Siscar digital*]

- , «La doctrina ortográfica de Benito de San Pedro y su impugnación por Benito Martínez Gayoso», *Bulletin Hispanique*, 94-2, 1992b, págs. 529-557.
 - , «Gregorio Mayans y las *Reglas de Ortografía* de Nebrija», en *Actas del Congreso Internacional de Historiografía Lingüística Nebrija-V Centenario. Vol. 1*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992c, págs. 347-365.
 - , «Los avatares de la primera publicación del *Diálogo de las lenguas* (1737)», en *Juan de Valdés. Diálogo de la lengua. Edición de Rafael Lapesa*, ed. por María Teresa Echenique y Mariano de la Campa, Valencia, Tirant lo Blanch, 2008, págs. 13-34.
 - , *La fijación ortográfica del español: norma y argumento historiográfico*, Bern, Peter Lang, 2010.
 - , «El retorno de la gramática: los textos de 1743 (Benito Martínez Gómez Gayoso) y 1769 (Benito de San Pedro)», *El castellano y su codificación gramatical. De 1700 a 1835*, ed. por José Gómez Asencio, Salamanca, Instituto Castellano y Leonés de la lengua, 2011, págs. 159-194.
- MARTÍNEZ GÓMEZ GAYOSO, Benito, *Gramática de la lengua castellana reducida a breves reglas, i fácil método para instrucción de la juventud*, Madrid, Juan de Zúñiga, 1743.

- MAYANS Y SISCAR, Gregorio, *Oración en alabanza de las eloquentissimas obras de don Diego Saavedra Fajardo*, Valencia, Antonio Bordazar, 1725.
- , *Oración que exhorta a seguir la verdadera idea de la eloqüencia española*, Valencia, Antonio Bordazar, 1727.
- , *Reglas de Ortografía en la lengua castellana. Compuestas por el Maestro Antonio de Lebrija. Hizolas reimprimir añadiendo algunas Reflecciones don Gregorio Mayans i Siscar*, Valencia, Benito Monfort, 1765 [1735].
- , *Orígenes de la lengua española compuestos por varios autores*, 2 vols, Madrid, Juan de Zúñiga, 1737.
- , *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Edición, prólogo y notas de Antonio Mestre, Madrid, Espasa-Calpe, 1972 [1737].
- , *Specimen Bibliothecae Hispano-Maiansianae*, Hannoverae, Ex museo Davidis Clementis, 1753.
- , *Gramática de la lengua latina*, Valencia, Josef y Thomas de Orga, 1768-1770.
- , *Abecé español*. Estudio y edición de María José Martínez Alcalde, Madrid, Arco/Libros, 1991.
- , (ed.), *Francisci Sanctii Brocensis, Opera omnia, una cum eiusdem scriptoris vita, auctore Gregorio Maiansio*. Genevae, Fratres de Tournes, 4 vols., 1766.
- MESTRE, Antonio, *Ilustración y reforma de la iglesia. Pensamiento político-religioso de don Gregorio Mayans y Siscar (1699-1781)*, Valencia, Publicaciones del Ayto.

- de Oliva, 1968. [Disponible en: *Gregorio Mayans y Siscar digital*]
- , *Historia, fueros y actitudes políticas. Mayans y la historiografía del XVIII*, Valencia, Publicaciones del Ayto. de Oliva, 1970. [Disponible en: *Gregorio Mayans y Siscar digital*].
- , «Un grupo de valencianos en la corte de Carlos III», *Estudis. Revista de historia moderna*, 4, 1975, págs. 213-230.
- , *El mundo intelectual de Mayans*, Valencia, Publicaciones del Ayto. de Oliva, 1976a. [Disponible en: *Gregorio Mayans y Siscar digital*].
- , *Despotismo e ilustración en España*, Barcelona, Ariel, 1976b.
- , «El redescubrimiento de Fray Luis de León en el siglo XVIII», *Bulletin Hispanique*, 83, 1981, págs. 5-64.
- , «Difusión de la cultura española en los países germánicos: Mayans y el círculo de Gerardo Meerman», *Revista de historia moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 3, 1983, págs. 225-260.
- , *Don Gregorio Mayans y Siscar, entre la erudición y la política*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1999.
- PERDOMO BATISTA, Miguel A., «El enfrentamiento entre Mayans y los Iriarte a propósito de las gramáticas latinas», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 31, 2, 2011, págs. 355-388. [Disponible en:

http://dx.doi.org/10.5209/rev_CFCL.2011.v31.n2.38064.

(Consulta 11 de mayo de 2015)]

PÉREZ DURÁ, F. Jordi, «El *Specimen* de Gregorio Mayans: un catálogo crítico sobre escritores españoles», en *La lingüística como reto epistemológico y como acción social: estudios dedicados a Ángel López*, ed. por Monserrat Veyrat y Enrique N. Serra, vol. 2, 2009.

—, «La biblioteca de un ilustrado, portavoz de la cultura española en Europa: el *Specimen* de Gregorio Mayans», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto*, ed. por José María Maestre, Joaquín Pascual, y Luis Charlo, Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 4.5, 2010, págs. 2481-2500.

SAN PEDRO, Benito de, *Arte del romance castellano dispuesta según sus principios generales i el uso de los mejores autores*, Valencia, Benito Monfort, 2 vols., 1769.

SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco, *La prosa del siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1992.

—, *La mentalidad ilustrada*, Madrid, Taurus, 1999.

TUBAU, Xavier, «"El *Arte* que Nebrija no compuso": sobre Juan de Iriarte y su gramática latina», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 1, 2004, págs. 423-435.

VV. AA., *Gregorio Mayans, la soledad de la razón*, Valencia, MUVIM, 2002.

RESEÑAS

CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos, *Ojos con mucha noche: Ingenio, poesía y pensamiento en el Barroco español*, Bern, Peter Lang, 2014.
ISBN: 978-3-0343-1464-0. 306 págs.

CARLOS M. COLLANTES SÁNCHEZ

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Tres son las imágenes escogidas como prelude de la obra que nos presenta Juan Carlos Cruz Suárez, que a la vez sirven de explicación visual sobre los antecedentes del Barroco: *La Gloria* de Tiziano, con los bienaventurados en la base de una imagen de forma triangular que tiende hacia una cúspide donde se encuentra la Trinidad y Carlos V en pose de «fiel y temeroso devoto» (2014: 16); la escultura *Carlos V y el furor* de Leoni (2014: 19), con el emperador encadenando al infiel; y la *Alegoría de la vanidad del mundo* de Antonio Pereda y

Salgado (2014: 21), en la que un ángel sostiene la imagen del emperador sobre un globo terráqueo. Según Cruz Suárez, estas imágenes nos muestran el pensamiento hispano del siglo XVI que encumbra, en la cúspide de la sociedad, a Dios y a la monarquía (Iglesia-estado) alzándose sobre el pueblo. Como en la sociedad, el arte queda supeditado a la plasmación y fijación de la imagen del binomio Dios-Estado, dejando un sedimento meta-físico que condiciona la realidad hispana, y que se trasluce a través del ingenio en las artes.

El volumen es el resultado de la investigación presentada como tesis doctoral en 2010, bajo la dirección de Fernando Rodríguez de la Flor. En su trabajo se entrevén las líneas argumentales seguidas por su maestro en relación al pensamiento barroco hispano. La interpretación que ambos mantienen del barroco como una singularidad hispana se cimienta sobre la teoría de una «Península metafísica» (Rodríguez de la Flor, 1999) forjada a raíz de la Contrarreforma y sus representaciones a todos los niveles, desde culturales a ideológicos. Cruz se adentra en esta visión para mostrarnos cómo las composiciones estéticas, que provienen del ingenio, tienen su razón a partir de estos conceptos metafísicos,

tal vez, alejadas de la corriente más canónica al respecto postulada por Mercedes Blanco, entre otros críticos. Esta otra corriente, no necesariamente opuesta, vincula el ingenio a la retórica de la agudeza, mientras que el ingenio como identidad poética del Barroco hispano es la tesis que propone Cruz. Este aborda, acertadamente, el Barroco de una forma multidireccional, rodeando sus flancos, desgajando su identidad filosófica y política y llegando al centro del estudio, mediante el arte como representación de una época.

Uno de los rasgos originales del estudio es la amplitud cronológica escogida para el desarrollo de su propuesta. Mientras que otras (muchas) investigaciones acerca del Barroco se centran solamente en los años “canónicos”, entre 1590 y 1650, esta travesía transversal que comienza en el capítulo «Señas de identidad» aborda desde finales de imperio de Carlos V (comienzos del siglo XVI) hasta la maduración de la época ilustrada (siglo XVIII), con especial atención al inmovilismo de mundo hispánico frente a los cambios pre-ilustrados que aparecían en Europa. Se manifestaba entonces una animadversión a lo extranjero que atentaba contra el pensamiento y la filosofía hispana, asentada en el poder

de la Iglesia y la autoridad de la monarquía absoluta. La herencia imperial heredada de Carlos V exigía el mantenimiento territorial y religioso por igual, y unas medidas contrarreformistas afianzadas a través de la escolástica hacían imposible el desarrollo de las ciencias experimentales que afloraban en Europa, lastrando su pensamiento para en los siglos venideros. Tras el Concilio de Trento, el arte es utilizado como instrumento para ensalzar «el modelo católico» (2014: 74) y su forma de acercar al hombre a Dios. De igual manera se vincula el arte a fines religiosos y de estado, y por lo tanto, sus productos y manifestaciones. A esta amplitud cronológica, sin ser una rémora para el entendimiento de la obra, podría haber dedicado mayor tiempo el autor para aquilatar el denso pensamiento que transmite.

El siguiente apartado se adentra en las «Formas de Conocimiento, Filosofía y la Poesía». En él, el lector retrocede a la Grecia clásica, a las consabidas enseñanzas de Platón y Aristóteles. Estas doctrinas cuestionaban si la poesía podría ser el vehículo apropiado para la transmisión del conocimiento, para alcanzar la verdad. De esta dicotomía entre el discurso filosófico y poético, «en esencia y en su práctica, [...] ambos [están] dirigidos

a la búsqueda de una verdad aparentemente existente de forma esencial dentro del marco de un pensamiento humano en general, una moral concreta, una cultura... (2014: 106)». Continúa el capítulo discurrendo por los derroteros filosóficos del aristotelismo hasta dar con la tradición renacentista española, personificada en Juan de Valdés, Sánchez de Lima, López Pinciano y Huarte de San Juan. El autor desentraña la madeja acerca de la función del lenguaje poético de la misma forma que el poeta se encarga de descifrar la realidad que nos rodea, para maravillar a sus lectores con una poesía que, aunque no se identifica con dicha realidad, se presenta como una expresión artificial de la verdad profunda del hombre y su relación con el mundo.

En el centro de la obra, como si del núcleo del tema se tratase, el autor aborda el «Barroco y el Ingenio» a través de dos figuras representativas del momento: Góngora y Gracián. El cordobés, que en los siguientes capítulos tomará especial protagonismo, se presenta como figura principal que usa «mecanismos de ocultación del significado (2014: 151)» del lenguaje poético, basado en la primacía del ingenio, «de la *verba* sobre la *res*» (2014: 182), una oscuridad que será atacada por

los preceptistas del siglo XVIII. A partir de sus *Soledades* (1613) comienza una polémica que se mantuvo durante largo tiempo, creando toda una teoría de literatura a su alrededor. El autor no elude el tema y lo afronta como una herramienta útil para cercar su tesis. Más allá de esta controversia (alimentada en buena medida por Luzán y su *Poética*), las producciones poéticas de este periodo que han trascendido hasta nuestros días han «conformado todo un paradigma» que «se afilian inexorablemente a la vía compositiva de índole ingeniosa». Por su parte, Gracián «que podríamos consagrar como epíteto de barroco» (2014: 184) en sus valores como intelectual, pensador y sujeto civil del período, fija y regulariza (2014: 195) las producciones ingeniosas a través de su preceptiva obra *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648). Así mismo, el aragonés «nos avisó de la importancia fundamental que tiene materializar la palabra de tal forma que ésta cautive nuestro interés y sorprenda a nuestros sentidos» (2014: 206).

Aproximándonos al final de la obra («La poesía más ingeniosa»), y como si el profesor Cruz hubiera dejado lo mejor para el final, hallamos una muestra (importante) de dos de los poetas más representativos del Ba-

rroco y su poesía. Vuelve a surgir la obra de Góngora y, ahora, de Quevedo. Estos son los máximos exponentes del ingenio en el período. Su lírica y la forma de construirla, necesitaba de la agudeza del lector para resolver la dificultad de la construcción, para «traspasar esa complejidad y obtener una visión novedosa de la realidad representada» (2014: 211). De igual modo, a partir de este ingenio, se llega a la madurez del lenguaje, evolucionando desde la tradición renacentista hacia «una nueva forma de expresión» (2014: 213). En la lectura de estas páginas nos queda la visión que pretende transmitir el autor, de que esta dificultad poética arraigada en el período no es el principal objetivo de los poetas, sino más bien la forma de expresión escogida por estos y condicionada por su pensamiento y por la sociedad que les tocó vivir. El andamiaje sobre el que construyeron su poesía no podría haber sido otro, de igual manera que sucede a lo largo de la historia en otros hitos clave, en el que el lenguaje se supedita a la cultura y la razón del momento. Tras estos dos poetas se mencionan a otros seguidores y detractores de este estilo barroco de escritura. Entre la nómina de seguidores del cordobés, encontramos autores que pudieron seguir la estela de este

de forma digna, y otros fueron culpados como los causantes del declive poético barroco por parte críticos ilustrados. Juan Carlos Cruz se sumerge en este capítulo en algunos versos de Góngora, entre ellos, el que da título a la obra, con una mirada sugerente, utilizando estos versos para exponer de forma diáfana su teoría que ampliamente había desarrollado a lo largo de su obra.

A la postre, *Ojos con mucha noche* es una recomendable obra para quien quiera acercarse al pensamiento y a la poesía del barroco, no desde sus obras, sino desde el molde sobre el que sus autores las trabajaban. Las diferentes disciplinas tratadas en dicha obra, todas ellas necesarias si de verdad se quiere comprender el pensamiento barroco hispano, muestran la cultura y los conocimientos reposados del su autor. Estas disciplinas, entre las que destacan el arte, la historia y la filosofía (sin contar la omnipresente literatura) perfilan sin ambages la tesis de Cruz Suárez y le sirven de instrumentos con los que construir un discurso, cuanto menos, diferente a los más canónicos y difundidos.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *La Península metafísica*, Madrid, Biblioteca nueva, 1999.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La musa refractada. Literatura y óptica en la España del Barroco*, Madrid, Iberoamericana, 2014. ISBN 978-84-8489-828-3. 339 págs.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

Algunos de los más profundos e influyentes estudios dedicados a la literatura del Siglo de Oro se han consagrado a explorar el nacimiento, desarrollo y consecuencias epistemológicas de una metáfora, sea la del hombre como pequeño mundo, la del Parnaso o la de la rúbrica del poeta, entre otras que han inspirado a algunos de los mejores estudiosos de nuestras letras. A ellos tenemos que sumar ahora a Enrique García Santo-Tomás, con su flamante monografía sobre el telescopio

y la metáfora de su aplicación a la sátira política (los *occhiali politici*): *La musa refractada*.

El libro explora la influencia en la literatura del Siglo de Oro de uno de los personajes más influyentes del momento, Galileo Galilei, cuyo telescopio provocó no solo gran curiosidad en toda la Europa de la época, sino también una serie de metáforas que tuvieron mucha fortuna en las letras peninsulares en un periodo tan interesado por la sátira y las apariencias como el Barroco. Para lograr este objetivo, García Santo-Tomás divide su libro en cuatro bloques, cada uno con varios capítulos. El primer bloque, «Firma y firmamento» proporciona un contexto esencial para comprender el resto del libro. Aquí, García Santo-Tomás explica cómo se produjo y difundió la invención de Galileo en la Roma, la Florencia y, en general, la Europa del momento, prestando especial atención a su difusión hispana. El resultado de estas investigaciones son unas páginas muy valiosas para entender el estado de la ciencia en la España del momento (sobre la Academia Real Matemática, el Colegio Imperial y los Reales Estudios, por ejemplo) y para comprender las vías de difusión de Galileo en la Península, pues los descubrimientos del ingenio de Pisa llega-

ron a través de vías diplomáticas y políticas, por una parte, y de la traducción y divulgación de sus obras principales, por otra.

En cuanto al segundo bloque, «Galileo y sus contemporáneos españoles» examina las conexiones entre ciencias y ciencias ocultas en la obra de varios ingenios españoles del momento, destacando quizás Salas Barbadillo y su apasionante poema «Tratado poético de la esfera» (1609), que García Santo-Tomás edita y comenta. Estas páginas subrayan el hecho de que los ingenios áureos mostraron un interés muy notable por cuestiones como la astrología o la ciencia óptica y que ostentaban sobre la primera un conocimiento en ocasiones muy profundo, como muestran los casos de Lope de Vega, Francisco de Quevedo o Cervantes. Al mismo tiempo, el autor explica, apoyándose en estudios como los de Luis Miguel Vicente García, que los ingenios áureos extremaron su precaución al hablar de astrología y que este cuidado fue aumentando según avanzaba el siglo. En cualquier caso, García Santo-Tomás contextualiza el interés por las novedades científicas en el ambiente de relaciones culturales entre la España de la época e Italia, que muestra explorando la difusión e influencia española de

dos celeberrimos libros. Se trata de *La piazza universale* (1585), de Tomaso Garzoni, y de los polémicos *Ragguagli di Parnaso* (1612), de Trajano Boccalini, libros que permiten explorar la doble actitud de miedo y fascinación que se sentía por las innovaciones ópticas en la España áurea. Además, este bloque contiene una de las contribuciones más fascinantes del libro: la exploración de ciertas cámaras de maravillas españolas y de las figuras que las aglutinaron, y en particular la del misterioso Juan de Espina. El análisis detallado de los textos en torno a este personaje y, sobre todo, las reflexiones que provocan sobre espacios masculinos, ocio aristocrático o formas especiales de sociabilidad, hacen de estas páginas tal vez las más valiosas del volumen.

El tercer bloque, «La ciencia de la sátira», explica cómo el interés por la novedad que revela el estudio de la supuestamente cerrada España áurea se cristalizó en géneros literarios como la sátira. Aquí, un experto en el espacio urbano como García Santo-Tomás se centra en su análisis, tal y como aparece en obras como los *Anteojos de mejor vista* (de Rodrigo Fernández de Ribera), *El hijo de Málaga* (de Polo de Medina), *El siglo pitagórico* (de Enríquez Gómez) y, sobre todo, *El diablo cojuelo* (de

Vélez de Guevara). Estas obras revelan cómo la sátira fue el género privilegiado en el que los españoles de la época emplearon las imágenes del telescopio, el catalejo y otros diversos ingenios ópticos, pues estos instrumentos les servían para simbolizar la dualidad entre la realidad y las apariencias al tiempo que para reflexionar sobre las invenciones más destacadas del momento.

Por último, el cuarto bloque, «La musa refractada», desarrolla la idea central del libro, es decir, el hecho de que un pensamiento o invento (los *occhiali politici*, por ejemplo) viajó de un país de Europa como Italia a otro como España, adaptándose (y, por tanto, modificándose) para colmar las expectativas locales. Concretamente, García Santo-Tomás explora el fenómeno en dos textos españoles que emplean metáforas ópticas para referirse a la situación política internacional, *El lince de Italia* de Quevedo y las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo. El estudio de temas tan candentes en el tablero político del momento como eran las tensas relaciones hispano-venecianas lleva a García Santo-Tomás a abrir la perspectiva cronológica y geográfica del volumen. Así, *La musa refractada* nos lleva al periodo del Bajo Barroco y a la periferia del imperio, con unas in-

terasantísimas páginas en las que caben obras como los *Ocios* del conde de Rebolledo, algunos poemas de Miguel de Barrios o las novelas del infatigable moralista Francisco Santos.

En suma, estamos ante un volumen muy agudo, cuidado y bien redactado, con pasajes de fascinante narración (las tribulaciones de Galileo, los misterios de Juan de Espina) y, sobre todo, con páginas de profunda reflexión sobre un tema tan importante como es la relación entre lo que hoy llamamos ciencias y humanidades en la España del Barroco. Todo ello reforzado por una erudición prodigiosa y una bibliografía extensísima y actualizada, elementos que aportan los últimos ingredientes necesarios para construir una monografía impresionante. Sin duda alguna, *La musa refractada* va a despertar la admiración y el interés de numerosos estudiosos y les va a incitar a explorar los caminos que tan generosamente nos abre García Santo-Tomás.

MARÍN CEPEDA, Patricia, *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2015. ISBN: 978-84-16335-02-2. 497 págs.

ABIGAIL CASTELLANO LÓPEZ Y LUIS GÓMEZ CANSECO
UNIVERSIDAD DE HUELVA

La historia de la literatura en el Siglo de Oro es también la historia de los núcleos de poder en torno a los cuales se concibió y vino a escribirse. A la instrumentación social del halago, se sumaban la necesidad pecuniaria de los escritores y aun las veleidades literarias de los nobles, por lo que el arrimo a los más altos estamentos sociales y eclesiásticos terminó convirtiéndose no solo en modo de vida, sino en fuente de inspiración y en un mecanismo de instrumentalización política de una literatura que se pone al servicio del poder y de su afianzamiento en el entramado cortesano. Al tiempo, entre los escritores que compartían la protección del potentado de turno se establecían relaciones de amistad, se compartían intereses literarios y se confor-

maban redes dentro del entorno letrado. Es el caso del joven cardenal Ascanio Colonna y de los escritores que lo rodearon, que Patricia Marín estudia en *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*.

Este ensayo tiene su origen en la tesis de doctorado *Corte y Literatura en la España del siglo XVI. Estudio y edición del epistolario del cardenal Ascanio Colonna con escritores españoles*, defendida en el año 2011 bajo la dirección del profesor Javier Blasco, cuyo eje giraba precisamente en torno a las cartas intercambiadas por el cardenal italiano con un grupo de escritores a los que, en buena medida, había conocido durante su estancia en España entre el otoño de 1576 y diciembre de 1586, hasta conformar una pequeña corte literaria que se mantuvo viva a lo largo de varios años. No está de más recordar –por lo cada vez menos frecuente en los estudios filológicos– que el resultado es fruto de una larga tarea de investigación en archivos y bibliotecas como la Nacional de España, el Archivo General de Simancas, el Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca, el Archivo Colonna de Subiaco de Roma, la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia, la Biblioteca de la Acca-

demia Nazionale dei Lincei de Roma o la Biblioteca de la Hispanic Society of America de Nueva York. El libro retoma materiales de la tesis para trazar un dibujo –en el que la historia se entrecruza con la literatura y la filología– de las relaciones que este grupo de autores mantuvieron con sus mecenas y entre sí en el marco del reinado de Felipe II. De hecho, las facciones políticas creadas alrededor del monarca tienen un papel decisivo en el discurso de la obra, que por ello se publica como parte de la colección *La Corte en Europa* de la editorial Polifemo, con los auspicios del Instituto Universitario La Corte en Europa de la Universidad Autónoma de Madrid, que dirige José Martínez Millán.

Marín parte de la noción de *campo literario* definida por Pierre Bourdieu como «un campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él, a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas» («El campo literario», *Criterios*, 25-28, 1989-1990, p. 21). A partir de ahí, revisa –ya en el primer capítulo, de los siete que tiene el libro– las conexiones de este grupo entre sí y con el cardenal Colonna, partiendo de la figura de Miguel de

Cervantes y la dedicatoria de su primer libro impreso, *La Galatea* (1585), que este dirige al magnate. Junto a él, van apareciendo, entre otros, las figuras de Luis Gálvez de Montalvo, Pedro Fernández de Navarrete, fray Luis de León, Juan Rufo, Juan Bautista de Vivar, Luis de Vargas Manrique o Diego de Silva, futuro conde de Salinas. Nos encontramos en un paso crucial para la literatura española del Siglo de Oro: cuando se conforma el romancero nuevo, la comedia nueva comienza a dar sus primeros pasos y la narrativa avanza hacia un camino decisivo. Pero acaso en este momento, el de la década de los ochenta, la clave literaria se encuentre en la materia pastoril.

El segundo capítulo constituye un estudio pormenorizado del linaje de los Colonna, así como de las relaciones que esta casa mantuvo con la monarquía española y con la nobleza cortesana, que van desde el reinado de Juan II y el papado de Martino V, Oddone Colonna (1417-1431), hasta llegar a la corte de Felipe II y la figura de Ascanio Colonna, vinculado al partido papista en el entorno real. Por su parte, el tercer capítulo, sirve de presentación a los materiales con los que se construye la obra, esto es, el conjunto de cartas que in-

tercambió el cardenal con varios escritores españoles. Subrayando la trascendencia del género epistolar en la cultura y política cortesanas del momento, Patricia Marín establece el marco de esa correspondencia y de las relaciones literarias y políticas que subyacen en ella.

Los tres capítulos siguientes recorren el epistolario particular que el cardenal Colonna mantuvo con estos escritores, para delinear un perfil biográfico de cada uno de ellos, comenzando, en el cuarto, por Luis Gálvez de Montalvo o Pedro Fernández de Navarrete, que hicieron las veces de secretario de cartas y asistente general del cardenal entre España e Italia. En el quinto capítulo, se analiza el papel del escritor como pretendiente cortesano. De especial interés son las páginas dedicadas a fray Luis de León, profesor de Colonna en Salamanca, y la posibilidad que se le abrió de trabajar en el proyecto papal en torno a la Vulgata con la mediación del cardenal, aun cuando, a la postre, no llegara a aceptar tal propuesta, que implicaba trasladarse a Roma. Por otro lado, la correspondencia de Juan Rufo con Colonna dejará al descubierto las relaciones que este mantenía con el entorno nobiliario y sus aspiraciones al cargo de cronista real. A lo largo del sexto capítulo comparecen los

tres escritores con los que Colonna mantuvo una mayor amistad, acaso desde sus años de estudiante en la Universidad de Salamanca, Juan Bautista de Vivar, Luis de Vargas Manrique y Diego de Silva. De esas relaciones nos queda el testimonio literario de los nombres que el noble eclesiástico y sus amigos utilizaron como disfraz pastoril en sus prosas y poemas.

El séptimo y último capítulo, «Facciones cortesanas y literatura en el entorno de *La Galatea*», es el que da sentido al título general del libro *Cervantes y la corte de Felipe II*. Aun cuando no se conserve carta alguna cruzada entre Cervantes y el cardenal, sus relaciones personales con varios de estos escritores y la dedicatoria de *La Galatea* invitan a incluirlo en el grupo, no solo en su dimensión literaria, sino en la política. Nos encontramos con un Cervantes que, tras su regreso del cautiverio, se mueve dentro de la corte entre la facción *castellanista*, encabezado por el secretario real Mateo Vázquez, y la *papista*, a la que Colonna permanecía vinculado y que había caído en desgracia tras los incidentes de la princesa de Éboli y la huida del secretario Antonio Pérez. La *Epístola a Mateo Vázquez* o el *Trato de Argel* habían perfilado, en los últimos años, la imagen de

un Cervantes que intentaba aproximarse a la protección del partido castellanista; sin embargo, Patricia Marín nos presenta al escritor moviéndose, con el cardenal Colonna, cerca del círculo papista, aunque manteniendo puentes tendidos en todas direcciones para sobrevivir en el laberinto de la corte. Esta novedosa interpretación histórica permite realizar una lectura en clave de *La Galatea*, con referentes en esa convulsa corte de nobles y escritores. Esa red de conocimientos en Italia, creada alrededor de Colonna, fue acaso decisiva para incentivar el deseo de un Cervantes, ya en sus últimos años, empeñado en trasladarse a Italia como parte del séquito que había de acompañar al conde de Lemos como virrey de Nápoles.

Cervantes y la Corte de Felipe II es un libro escrito con claridad y sencillez, que, a partir de una extraordinaria documentación inédita, perfila un panorama no solo del entorno literario del cardenal Ascanio Colonna, sino un esbozo de los intereses políticos en los que tuvieron que desarrollarse otros quehaceres intelectuales. Se nos antoja una obra imprescindible para entender buena parte de la historia literaria en la segunda mitad del siglo XVI, incluyendo –de manera excepcional– la primera

producción de Cervantes y los avatares de su biografía tras el regreso de Argel. Solo cabe ahora esperar la publicación definitiva del epistolario mismo.

LARA, Eva y Alberto MONTANER (coords.), *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014. ISBN 978-84-941708-2-9. 950 págs.

JULIE BOTTERON

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

La publicación *Señales, portentos y demonios*, coordinada por Eva Lara y Alberto Montaner, propone una inmersión en el universo de la magia en el Renacimiento español. Llevados por la convicción que una obra literaria solo se puede entender e interpretar gracias a la comprensión de la mentalidad de la época en que fue producida, los coordinadores expresan en la introduc-

ción el objetivo de iluminar temáticas y problemáticas vigentes en la época renacentista, mediante la selección de contribuciones bien documentadas, minuciosas e interrelacionadas, y de una gran diversidad en el tratamiento del tema de la magia.

En cuanto a la estructura del volumen, el capítulo introductorio y el ensayo final, que conceptualizan y analizan el fenómeno de la magia en diversas épocas y lugares, pero sobre todo en el Renacimiento español, enmarcan las contribuciones, que se pueden repartir en tres categorías. Primero, los artículos II a V, que tratan de las prácticas mágicas, partiendo de la descripción de hechos reales para llegar a su representación en la literatura, lo que permite evocar los intercambios entre costumbres populares, discursos doctrinales y procesos creativos literarios. Luego, cinco de las contribuciones (VI a X) proponen un acercamiento al tema de la magia en distintos géneros literarios, mientras los capítulos XI, XII, XIII y XV abordan el aspecto de la práctica mágica en la sociedad, mediante el estudio de manuales, grimorios y recetarios. En cuanto al capítulo XIV, hubiera tenido que aparecer más temprano en el conjunto: aunque sí concierne la práctica de la magia, correspondería mejor

al primer grupo de artículos por su exploración de la representación literaria de una práctica mágica particular, o al segundo grupo por su enfoque en un género literario específico, el teatro áureo.

Fruto del trabajo de los coordinadores, el primer capítulo, a través de un amplio y riguroso estudio de diversos textos procedentes de varios géneros, épocas y lugares, sirve de base referencial a las contribuciones del volumen y se articula alrededor de tres aspectos. El primer eje, titulado «El fenómeno de la magia», propone un recorrido de las definiciones, concepciones y tipologías de la magia, de las relaciones entre magia y religión, y del tipo de personas que practican la magia – desde el Oriente mesopotámico, pasando por el Occidente antiguo y la península ibérica cristiana – para llegar a una comprensión de la concepción renacentista de la magia. La segunda sección, «Hechicería y brujería», examina la evolución de dichos conceptos a lo largo del tiempo, tal como las prácticas y figuras a las que se refieren. Finalmente, la parte «Magia, superstición y ciencia» estudia las relaciones e influencias de las supersticiones y de la ciencia en la percepción de la magia en varios entornos – oriental, antiguo, cristiano, medieval y

renacentista. Este análisis diacrónico revela que la práctica de la magia está siempre conectada con la actividad literaria, lo que confirman los demás capítulos del conjunto.

El espíritu de la Edad renacentista provoca la emergencia de cuestiones relacionadas con la magia a las que algunos tratadistas renacentistas intentan dar respuestas. María Jesús Zamora Calvo se interesa en la formación intelectual, la producción literaria, las creencias y las opiniones acerca de la magia y de supersticiones de Martín de Castañega, Pedro Ciruelo, Francisco de Vitoria, Nicolau Eimeric, Francisco Peña, Benito Pereira y Martín del Río. El estudio de sus tratados y discursos antisupersticiosos, que según los casos se revelan tolerantes, escépticos o desaprobadores frente a las prácticas mágicas, nos aporta una visión del mundo intelectual, letrado, teológico y filosófico del siglo XVI. Siguiendo las huellas del capítulo II, el artículo de Alberto Ortiz investiga la relación entre las palabras empleadas en las prácticas mágicas reales y su representación en la literatura, particularmente a través del tratado *Malleus Maleficarum* y su influencia en *La Celestina* de Fernando de Rojas. Su análisis de la intertextualidad entre doctrina

religiosa, creencias populares y literatura destaca el impacto del discurso tratadístico en el proceso de creación y composición literarias, dado que los autores se arriesgaban a la censura en el caso de que no cumplieran con los requisitos de los credos cristianos. A continuación, Natalia Fernández se acerca al pacto diabólico, un tópico recurrente en la literatura de varios géneros y épocas. Se centra particularmente en escritos del período renacentista —tratados religiosos y hagiografías, crónicas del nuevo mundo o literatura celestinesca— para concluir que las funciones de la inclusión del pacto con el diablo en un texto dependen de las características y especificidades del género literario seleccionado. Aunque bastante conceptual, el capítulo v expone de manera detallada dos vertientes de los discursos sobre la brujería. Alberto Montaner y María Tausiet estudian las consideraciones y opiniones rurales acerca de la brujería en la época renacentista, y las confrontan a los discursos doctrinales sobre el mismo tema: mientras las concepciones populares remiten a símbolos, los escritos doctrinales utilizan figuras retóricas para discurrir sobre la brujería y sus efectos, lo que permite a los autores argumentar por una «poética de la brujería».

María Luzdivina Cuesta inicia una serie de artículos que investigan el tema de la magia dentro de géneros literarios específicos. Su contribución examina las diferencias y confluencias entre los componentes mágicos —temas, personajes, lugares, objetos— de las obras artúricas y de la literatura caballerescas españolas, dado que la primera precede cronológicamente a la segunda. La autora percibe en los libros de caballería la encarnación de la mentalidad de «carácter libresco y científico» renacentista que se está progresivamente configurando. Eva Lara sigue con el estudio de dos arquetipos literarios con raíces históricas que se representaron particularmente en el teatro del siglo XVI. Por una parte, elabora un recorrido de las apariciones en la literatura de la figura del nigromante o del mago, que se asimila a una magia masculina de carácter culta, pero que a menudo se representa de manera ridícula. Por otra parte, estudia el personaje de la Celestina de la obra de Fernando de Rojas y sus continuaciones, a las que inicialmente se atribuye la práctica de una magia «baja» o popular —por ser femenina— pero que van progresivamente alcanzando más autonomía e independencia y así más crédito: acaban ejerciendo una suerte

de magia considerada más elevada, equivalente a la masculina. Luego, Pilar Alonso ingresa en el mundo de las novelas pastoriles, que presentan una concepción maravillosa y mística del universo. En estos textos, la magia concede al hombre el poder de dominar y transformar su entorno, y permite también interpretar las relaciones amorosas tal como el ambiente del libro. La autora considera estas narraciones como un reflejo del pensamiento y de la cultura de las épocas renacentistas y barrocas, donde se enfrentan una tolerancia de lo maravilloso y el incipiente racionalismo. En la contribución siguiente, Lara Vilà investiga las reescrituras españolas del poema épico italiano *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto: en la épica española, donde se combinan sucesos históricos y elementos ficcionales, la magia es un medio para la transmisión de un discurso político e ideológico nacionalista mediante episodios que ponen en escena la enunciación de una profecía. Como se había comprobado con María Luzdivina Cuesta en el caso de la literatura caballerescas, Lara Vilà observa que el estudio de la magia, tras su uso y función en los textos, permite dibujar la evolución del género épico español. Finalmente, Asunción Rallo se interesa por varios

ejemplos de textos dialécticos didácticos y recreativos — ensayos, cartas, noticias, misceláneas y breves tratados renacentistas— para estudiar su tratamiento del tema de la magia. Mientras la epístola recurre a la burla, la caricatura y la sátira, las maravillas y misceláneas intentan estimular la curiosidad del lector, poniendo de relieve elementos maravillosos y peculiares con cierta perspectiva científica y aventurera, que se encuentran también en los diálogos con historias prodigiosas que retratan una realidad extraordinaria. La autora menciona que en la época, la esencia de estos textos, según se consideraban reales o ficcionales, provocó discusiones acerca de su clasificación y apreciación.

A continuación, Alberto Alonso Guardo estudia la práctica adivinatoria que atraviesa las edades y su presencia en el contexto de escritos llamados «libros de suertes», a los que se recurren para obtener respuestas gracias al azar. El autor revela el impacto de las producciones italianas sobre los manuales españoles, además de su prohibición por la autoridad inquisitorial, lo que remite a las problemáticas de los trabajos de María Jesús Zamora Calvo y Alberto Ortiz. Es precisamente el carácter ilegal y clandestino de estos libros lo que de-

termina la extensión del corpus de textos que ha llegado hasta nosotros y, por lo tanto, lo que delimita el campo de investigación. Estas consideraciones también afectan al artículo de Roberto Morales Estévez: pocos ejemplos de grimorios mágicos españoles han sido conservados. Su contribución compara las producciones españolas medievales y renacentistas con sus antepasados griegos, babilónicos y egipcios. Aunque los manuales peninsulares no alcanzan el prestigio de los antiguos, constituyen valiosas fuentes en cuanto a la composición social de la España del Renacimiento, a través de sus comunidades cristiana y morisca. Como su predecesor, Pablo Roza evoca la condición de los moros en el mundo cristiano, para quienes los tratados médicos resultaban inaccesibles en la época renacentista. Por consiguiente, las comunidades moriscas de España compilan por escrito sus prácticas medicinales populares, en mayoría beneficiosas, lo que provoca una reacción de parte de las autoridades cristianas sobre lo que consideran «supersticiones». El estudio de recetarios moriscos y de procesos inquisitoriales españoles permite así descubrir dos facetas de un mismo fenómeno. Luego, Robert Lima se sumerge en los misterios del éxito del tópico del ma-

go en su cueva (como la Cueva de Toledo o la Cueva de Salamanca) en las obras de eminentes dramaturgos áureos como Pedro Calderón de la Barca, Miguel de Cervantes, Juan Ruiz de Alarcón o Francisco de Rojas Zorrilla. Ellos introducen este motivo —impresionante para el público en el momento de la representación— de manera variada, con humor o seriedad, pero todos coinciden en la caracterización negativa y maléfica del mago en su cueva, lo que refleja la opinión de las autoridades religiosas sobre el tema. Finalmente, José Manuel Pedrosa investiga el caso de prácticas peculiares relativas a la figura de Teresa de Ávila después de su muerte: se acuerda un valor terapéutico o apotropaico a las reliquias de la santa, como a sus escritos y a los libros que los contienen, por un proceso metonímico. Posteriormente, estas costumbres se generalizan y se aplican a otros escritos. Sin embargo, el uso beneficioso de la palabra como talismán también posee su parecido maléfico: por consiguiente, se plantea la cuestión de la esencia religiosa o supersticiosa y entonces herética de estas acciones, que el autor resuelve explicando que la época renacentista no hace una clara distinción entre lo mági-

co, lo religioso y lo supersticioso, lo que evidencia la contribución que sigue.

Alberto Montaner cierra el conjunto examinando la difundida consideración de la magia como práctica «oculta». Su extenso análisis se apoya en una impresionante cantidad de fuentes heterogéneas —escritos orientales, griegos, antiguos o cristianos, diccionarios renacentistas, modernos y contemporáneos, procesos inquisitoriales, tratados eclesiásticos, astrológicos, alquímicos y mágicos, entre otros— para estudiar las concepciones acerca de las prácticas mágicas en la literatura, pero también en la sociedad del Renacimiento. Su trabajo ofrece una conclusión general a las contribuciones del volumen: la magia agrupa varios fenómenos, acepciones, representaciones y prácticas que siempre dependen de sus variables espaciales y temporales. En efecto, se ha podido comprobar que los artículos del conjunto no se centran únicamente en la España renacentista, sino que hacen viajar al lector en el tiempo y en el espacio. Recorren las épocas antiguas, medievales y modernas de la península ibérica y sus componentes socioculturales —la aparición de la religión cristiana, la introducción de las poblaciones moriscas, además de

las relaciones entre Viejo y Nuevo Mundo— pero también exploran la Antigüedad con Roma, Grecia y el Oriente, espacio de lo misterioso, maravilloso y mágico.

Desde el punto de vista de la forma, la tipografía seleccionada es un componente atractivo que sirve la finalidad del volumen y sitúa las contribuciones en el entorno renacentista. Las ilustraciones, cuando se encuentran en clara conexión con los temas y las obras estudiadas, se revelan útiles a la hora de esbozar una imagen del período renacentista (por ejemplo en los capítulos VI, XII o XIII). No obstante, los coordinadores no tuvieron otro remedio que «recurrir a materiales foráneos o extemporáneos» (2014: 30) para paliar la insuficiencia de materiales idóneos, lo que produce en ciertos casos un efecto raro y anacrónico (por ejemplo, FIGURA 19 p. 73, FIGURA 87 p. 340, o FIGURA 102 p. 389). Se tendría que mencionar que la presente edición de *Señales, portentos y demonios* contiene errores en lo que se refiere a la paginación: no hay correspondencia entre el índice sumario y las páginas efectivas de los artículos.

El volumen se dirige particularmente – pero no exclusivamente – a un público ya familiar con el período renacentista: mientras abre paso al estudio de obras

desconocidas y sugiere líneas de reflexión al experto, el conjunto ofrece al lector neófito la posibilidad de adquirir una visión – aunque fragmentaria, por el género literario de las obras estudiadas y por el enfoque en el tema de la magia – de la mentalidad del Renacimiento. El título del conjunto, a través de las palabras «señales», «portentos» y «demonios», remite a la naturaleza múltiple de la magia que se ve reflejada en los diversos artículos. Según Alberto Montaner, la magia aún corresponde a un mosaico de prácticas y creencias que varían socioculturalmente y temporalmente. Esta misma imagen de mosaico puede aplicarse al conjunto *Señales, portentos y demonios*, donde cada contribución, en diálogo con las otras, viene progresivamente componer la imagen que se puede dibujar del paisaje sociocultural y literario del Renacimiento.

VARA LÓPEZ, Alicia, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Argenis y Poliarco*, Biblioteca Áurea Hispánica 95, Comedias completas de Calderón 12, Madrid, Iberoamericana, 2015. ISBN 978-84-8489-783-5. 317 págs.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

Dentro del corpus calderoniano existe una serie de comedias que el gusto que hemos construido desde el siglo XIX ha relegado a un segundo plano, comedias que han permanecido ignoradas tras el canon habitual, el compuesto por un puñado de dramas de honor, unas pocas comedias de capa y espada y algún que otro auto sacramental, de todos consabidos. Sin embargo, esas comedias presentan elementos de enorme interés, no solo como muestras del gusto de su tiempo, sino como material donde apreciar las extraordinarias virtudes de la pluma de Calderón.

Argenis y Poliarco es una de estas comedias tan olvidadas como fascinantes. Esta obra, que su editora data entre 1627 y 1629, se basa en una novela bizantina

y alegoría política de John Barclay, la *Argenis*, fuente de la que Calderón toma una ambientación que Valbuena Briones definió como «novelesca» pero que se entronca claramente con el género bizantino e, incluso, caballeresco. El resultado de la adaptación calderoniana es un texto muy interesante que la editora del volumen, Alicia Vara López, fija, presenta y explica de modo modélico.

Vara López da muestras de una erudición y elegancia fuera de lo común al solventar con claridad, buen gusto y economía todas las cuestiones que presenta la comedia. Así, la editora comienza con una disquisición sobre la datación de la obra en la que sabe deslindar el valor de los diversos datos e hipótesis para establecer un intervalo muy razonable en el que fechar la comedia, el arriba indicado de 1627-1629. A continuación, Vara López dilucida la estructura de la comedia basándose en la división en cuadros propuesta por José María Ruano de la Haza, aunque prestando a los cambios métricos una atención que dice mucho de la sensibilidad y fineza de la editora. Luego, Vara López estudia cómo Calderón adapta su fuente y aclara cómo, al elegir la traducción cultista de José de Pellicer, y no la de Gabriel del Corral, el dramaturgo se inclinaba por la escuela gongorista que

tanta huella dejaría en su obra y que determina el estilo de muchos pasajes de *Argenis y Poliarco*. Destaca en esta sección de la introducción la habilidad y sutileza con que Vara López solventa la polémica cuestión de las posibles lecturas políticas de la obra, punto que ha dividido a los estudiosos entre aquellos que, influidos por el Nuevo Historicismo, ven el teatro calderoniano como una «vía de escape a las tensiones creadas en el régimen de la monarquía» (Vara López, 2015: 37) y los que ven poco probable que un dramaturgo cortesano criticara al rey y al gobierno con tanta mordacidad. Para no perderse en esta dicotomía, la editora se inclina por la segunda opción dejando abierta la primera: Vara López insiste en que el tema e interés principal de *Argenis y Poliarco* es el amor, al que debemos supeditar cualquier otra lectura política, que la autora considera posible siempre y cuando dicha interpretación política sea compatible con la «clara voluntad de complacencia con la monarquía absoluta» (Vara López, 2015: 39) de la obra. Por último, la editora estudia los ecos en la obra de otros textos previos (el *Quijote*, las novelas de caballerías, la obra de Heliodoro, los poemas gongorinos) y se ocupa de analizar el estilo de la comedia, en una de las sec-

ciones más destacadas la edición, pues estas páginas ponen de relieve lo que tal vez sea el aspecto más destacado de *Argenis y Poliarco*: su maravilloso ornato, que Vara López conecta con las prácticas cultistas y explica magistralmente con las categorías de Gracián. Coronando la introducción, Vara López explica en su estudio textual cuál es su texto base (la princeps de la *Segunda parte de comedias*, de 1637), qué variantes de los otros testimonios incorpora (destacan algunas enmiendas de Vera Tassis, y alguna otra que se podría haber adoptado, como la del v. 293) y cómo se relacionan entre sí los dichos testimonios.

Tras esta excelente introducción viene la impresionante edición crítica, que, reiteramos, es modélica. Vara López la puntúa de modo exquisito, solventando así numerosos pasajes de suma dificultad, como el que ocupa los vv. 347-358 o, especialmente, el siguiente:

Asombrada del horror,
temerosa del estruendo,
Argenis, medio dormida,
salió de su cuarto huyendo
y, como en el mar se ve,
Volcán de espumas, ardiendo
una nave y el soldado,
en peligros de agua y fuego,

por huir de uno da en otro,
 ansí Argenis, pretendiendo
 escapar de sus desdichas,
 tropezó en ellas más presto,
 pues se entregó a sus contrarios. (vv. 419-
 431)

La lectura que destila esta puntuación es irreprochable y diáfana, y solo cabría apuntar que la mayúscula del v. 424 no es coherente con el tratamiento de los nombres propios usados como nombres comunes que propone la editora (Vara López, 2015: 128). De hecho, tan buena es la puntuación del texto que solo encontramos en ella un aspecto mejorable: el tratamiento de los hiatos, que Vara López no marca con diéresis y solo apunta en nota en contadísimas ocasiones (v. 560 y 1146). Sería deseable coherencia en este sentido, sobre todo cuando algunas diéresis resultan esenciales para la obra, como la que afecta al nombre del protagonista, Poliarco, palabra que tiene cuatro sílabas en la obra (vv. 371, 551, 701, 775, 818, 833, 841, 873, 956, *et passim*) excepto en una ocasión, en la que tiene tres:

ARSIDAS	No quiero con pinturas divertirte, sino decir de una vez...
ARGENIS	¿Qué?

ARSIDAS Que Poliarco vive. (vv.
946-950)

Se trata de un verso interesantísimo y de un fenómeno métrico que debería haberse explicado, tal vez en relación con lo emotivo del momento en que aparece. En cualquier caso, resaltemos que, salvo estas diéresis y un aisladísimo error («en cinta» —por ‘encinta’ del v. 1541), la puntuación es exactísima y muy útil.

Tras ponderar la puntuación del texto, conviene resaltar que las notas explicativas de Vara López son claras y eficaces sin dejar de ser eruditas. Además, la editora indica, cuando es necesario, pasajes paralelos muy reveladores que dejan traslucir un profundo conocimiento de la obra calderoniana. Destaquemos como ejemplo de esta riqueza de notas la que ilustra los vv. 2544-2547, que explica una correlación calderoniana en un pasaje que muchos críticos habían creído deturpado, o la que explica los vv. 2188-2189 (sobre la cifra y contracifra). Tal vez se eche de menos alguna nota más, como una para los vv. 569-570, en los que aparece una interesantísima referencia a la razón de estado, o en un puñado de pasajes más. Así, Vara López podría haber explicado que lo que tiene fácil la entrada y difícil la sali-

da es el amor (vv. 933-935) y que la sentencia es senequista (Sánchez Jiménez, 2012: 205). Tampoco habría estado de más aclarar que el tema de los cornudos consentidos que prostituyen a sus mujeres, aludido en los vv. 2057-2064, era un clásico en la literatura satírica de la época. O especificar que no solo es que se pensara que el lince tuviera buena vista, como hoy, sino que además se creía que tenía la facultad de atravesar los objetos con la mirada, poder que recuerda Calderón en el pasaje al que nos referimos (vv. 2697-2698). O, por último, aclarar que el delfín es «agorero» (v. 2915) porque anuncia tormentas y explicar que en Calderón los colores del arco iris suelen ser tres (y con determinado simbolismo), no cuatro (vv. 3028-3029). Además, discrepamos de dos notas de Vara López. La primera es la que explica que en este pasaje Calderón alude al canto de los pájaros:

Al tiempo que ya la salva
del sol estos montes dora,
sale riendo la aurora
y sale llorando el alba. (vv. 671-674)

Aquí, la salva es metafórica, pues su color dorado nos indica que se refiere a los rayos del sol, y no a ningún

sonido: es una sinestesia que explica la alegría y honra que le hace el sol de la mañana a los montes, que se percibe con la vista (los rayos del sol), con un término procedente del sentido del oído (la salva honorífica). La segunda nota con la que discrepamos es la que ve en estos versos una referencia a la Gigantomaquia y al nacimiento de los gigantes:

Vete a Francia tú solo y vuelve luego
con bajeles que Marte
admire por volcanes de agua y fuego
y entre estos horizontes
teman el parto a tus preñados montes. (vv.
2617-2621)

De nuevo, estamos ante una metáfora, pues los «montes preñados» no aluden a montañas reales, sino a los «bajeles» de Poliarco, en el v. 2618. Y es que el pasaje se basa en la literatura clásica, pero no en la Gigantomaquia, sino en la guerra de Troya: Calderón se hace eco aquí del virgiliano caballo *instar montis*, máquina *feta armis* que construyeron los griegos y que cantaron unos versos del mantuano que impresionaron mucho a Calderón, que se inspira en ellos en otras obras suyas (Sánchez Jiménez, 2005).

Por último, introducción y notas demuestran un asombroso dominio de una bibliografía tan amplia como la calderoniana, que Vara López invoca cuando es preciso y sin hacer excesos para ilustrar diversos pasajes. Solo convendría haber añadido una referencia a la monografía de Santiago Fernández Mosquera (2006) en el pasaje sobre la tormenta (vv. 2920 y ss.).

Es decir, por la erudición de la editora, por su exquisita y envidiable sensibilidad literaria, por su rara capacidad para explicar en pocas y elegantes palabras los más complejos conceptos, por su brillante puntuación, estamos ante un trabajo excepcional que nos desvela las maravillas que oculta Calderón incluso en sus obras menos conocidas. Auguramos que *Argenis y Poliarco* va a poder ser disfrutada por muchos lectores gracias a la poco común suerte de haber encontrado una editora digna de la pieza.

OBRAS CITADAS

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La tormenta en el Siglo de Oro: variaciones funcionales de un tópico*, Madrid, Iberoamericana, 2006.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Un misterio virgiliano en *El príncipe constante*, de Pedro Calderón de la Barca», *Bulletin of the Comediantes*, 57 (2005), págs. 425-439.

—, ed., Lope de Vega Carpio, *Arcadia, prosas y versos*, Madrid, Cátedra, 2012.

VARA LÓPEZ, Alicia, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Argenis y Poliarco*, Madrid, Iberoamericana, 2015.

RODRÍGUEZ-GURIDI, Elena, *Exégesis del «error». Una reinterpretación de la praxis de la escritura en Libro de la vida, Novelas ejemplares y Desengaños amorosos*, Hispanic Studies, Culture and Ideas, Bern, Peter Lang, 2013. 167 págs.

MARIANA GRAUPERA SUTER
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

Una de las puertas de ingreso al análisis de una obra literaria sea cual sea su procedencia espacio-temporal es el contexto histórico de donde surge. De

esta manera, las condiciones de producción extra-textuales, el contexto histórico, político, cultural se convierten en un apoyo conceptual y hasta en un mecanismo de análisis. Según este tipo de lectura analítica, y siempre teniendo en cuenta el punto de vista histórico literario, la obra literaria (el texto), reflejaría el sistema de creencias de una época y en sentido inverso, la época histórica, informaría sobre la producción literaria.

En el caso del libro que nos ocupa *Exégesis del «error». Una reinterpretación de la praxis de la escritura en Libro de la vida, Novelas ejemplares y Desengaños amorosos* tenemos cita con un corpus extenso temporalmente que va desde el siglo XVI a la primera mitad del siglo XVII: *Libro de la Vida* de Santa Teresa de Jesús de Ávila (1554-1555), *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes (1613) y *Desengaños amorosos* de María de Zayas y Sotomayor (1647). Estos tres autores representarían el Siglo de Oro español. El criterio que ella aplica para determinar el recorte textual está regido por un criterio más socio- histórico que estético¹.

¹ «En los siglos XVI y XVII españoles, las fuertes transformaciones que todos los aspectos de la vida habían producido la revolución del valor del

El libro de Rodríguez-Guridi se estructura en cinco capítulos. El primero opera de introducción a la obra, cuya estructura engarza la hipótesis de sentido y la aplicación analítica de esta hipótesis a las tres obras españolas mencionadas, cada una desarrollada en los tres capítulos siguientes. El quinto y último capítulo cierra el libro con la conclusión. Es decir, el libro presenta una estructura monográfica.

La hipótesis que se propone en la introducción es interesante². Basándose en un marco teórico de corte psicoanalítico (Julia Kristeva), y teórico literario (Roland Barthes, la escuela de Frankfurt con Adorno y Horkheimer)³, la autora plantea que los momentos históricos de transición y de crisis social implican una crisis epistemológica que puede verse manifestada en la literatura, porque según sus presupuestos la práctica literaria sería una práctica de catarsis (Rodríguez-Guridi,

mercantilismo, relegando al pasado la dialéctica del signo y de lo real» (Rodríguez-Guridi, 2013: 2-3).

² Dentro del campo literario son frecuentes los análisis de textos a partir de un enfoque histórico.

³ A lo largo de la obra se citan otros autores del ámbito de la literatura, la crítica literaria como de la filosofía. Algunos ejemplos: Charles Baudelaire, Roland Barthes, Michel Foucault, etc. Sin embargo, el apoyo teórico permanente y el admitido en el capítulo I es el de Julia Kristeva.

2013: 2)⁴. La autora intentará a lo largo de todo el libro ver cómo las tres obras literarias elegidas construyen lo que ella llama «la dialéctica entre lo simbólico y lo semiótico propia de todo proceso de significación» (Rodríguez-Guridi, 2013: 4).

Ella elige estos tres autores —y las obras de estos— porque ve en estas obras la cristalización del conflicto histórico. La dialéctica entre lo simbólico y lo semiótico es el eje de análisis, y su cristalización en las obras literarias, la razón de ser de la elección del corpus.

Entonces ¿a qué llama la autora el orden de lo simbólico y lo semiótico? Lo simbólico sería la historia social del autor/autora, los procesos culturales, políticos y estéticos que lo/la atraviesan. Lo semiótico correspondería al texto en sí mismo, a los signos entramados. Así, la dialéctica sería el diálogo permanente entre la obra y su contexto de producción. La autora elige un momento histórico de transición y de crisis, y busca las huellas de esta transición epistemológica en los textos. La pregunta sería: ¿cuáles

⁴ Como dijimos, la hipótesis es interesante, aunque cabría aclarar que el planteo aplica ideas del siglo XX para analizar hechos (históricos-literarios) del siglo XVI y XVII. Este es un criterio que el lector puede no compartir.

son los aspectos teóricos que utiliza la autora para mostrar los mecanismos estéticos en las obras de los tres escritores españoles? La respuesta a esta pregunta es difícil de responder con una primera lectura ya que la información es tanta y tan diversa que el lector corre el riesgo de perderse en tal cruce teórico y terminológico.

El capítulo dos de su libro habla de Santa Teresa. Su estructura es en apartados cortos que marcan el ritmo de lectura. A cada apartado le corresponde un subtítulo que anticipa el eje temático que se desarrollará. El libro de Santa Teresa de Jesús se analiza a través de una triple mirada: el contexto social donde vivió la escritora, los dos géneros literarios que cultiva y un análisis de la dimensión personal de la vida de Teresa: la relación de ella con lo masculino, es decir en términos psicoanalíticos: la relación con el Padre⁵.

En resumen, la práctica escrituraria de Santa Teresa de Jesús cristaliza una época y una subjetividad femenina que quiere mostrarse. Las dimensiones que entran en juego son las ya mencionadas. De lectura

⁵ «Por otro lado, el conflicto en el discurso de Teresa se da también entre la voz femenina y la identidad falocéntrica que sus confesores tratan de imponer sobre su escritura» (Rodríguez- Guridi, 2013: 27).

exigida, el segundo capítulo anticipa lo que serán los otros dos y la conclusión.

Las *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes se analizan en el tercer capítulo. Estructurado también en apartados titulados, la hipótesis es la misma aplicada a la obra anterior, esto es, cómo el contexto histórico marca las condiciones de producción. En el caso de Cervantes, es el nuevo sistema capitalista que entra en escena en sus obras y con ellos el cambio en el orden social. La autora plantea dos de las dimensiones propuestas en el capítulo anterior: en las *Novelas Ejemplares* tenemos cita con el análisis del marco histórico y de los géneros que Cervantes elige para expresarse. Estas dos dimensiones están regidas por una mayor: la dimensión económica. Rodríguez-Guridi plantea que Cervantes se desvía del género que elige en sus novelas (la picaresca, por ejemplo) y lo hace a través de la sátira y el humor. La primera pregunta a responder ¿Por qué lo hace? Porque esto desconcierta al lector y porque este desconcierto se corresponde a un sentimiento de la época, es decir, a la ambigüedad propia del Barroco. La segunda pregunta ¿Hay otra razón para hacerlo? Sí, manifestar el nuevo orden

económico, el capitalismo⁶. Hay otras claves de lectura para este capítulo: ver cómo la aurora lleva a cabo el análisis de lo propiamente literario. Por ejemplo, respecto a «El coloquio de los perros» la dualidad formaría parte del mecanismo de composición y también de lectura que pondría en duda la naturaleza uniforme del signo y de la historia.

El capítulo cuarto analiza los *Desengaños amorosos* de María de Zayas. Nuevamente encontramos una estructuración externa en apartados como sucede con los dos anteriores. Se repite también el análisis que vuelve a articular la dimensión social con el texto en sí mismo. La hipótesis se mantiene y podemos ver en esta obra cómo la voz femenina es ambivalente y contradictoria. Y cómo la obra de Zayas manifestaría tensiones relacionadas a la mujer, al cuerpo, y al concepto mismo de engaño el cual termina identificándose con la escritura. El tono de estas tensiones señalaría el conflicto entre la voz propiamente femenina de la autora y el mandato social de la mujer de

⁶ «Las *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes proyectan el conflicto que surge en el europeo del siglo XVIII debido a la confrontación entre las relaciones interpersonales del sistema anterior, determinadas por el parentesco y la sangre, y las nuevas relaciones basadas en el intercambio

la época que debía servir al hombre. La ambivalencia en el tono se corresponde a la ambivalencia en el género que va de una literatura subversiva a una literatura de consumo⁷.

Por último, el libro termina con el quinto capítulo, la conclusión. En ella se plantean las líneas principales de todo el libro. En resumidas cuentas, el diálogo entre lo simbólico (la dimensión histórica de los autores) y lo semiótico (los textos que aquí se analizan).

Concluyendo: «*Exégesis del «error». Una reinterpretación de la praxis de escritura en Libro de la vida, Novelas ejemplares y Desengaños amorosos*» es un trabajo monográfico que respeta la estructura tanto a nivel global como a nivel de los capítulos. Sin embargo, conceptualmente es complejo y el contenido se presenta de manera grandilocuente. Cuando el lector (lectores especializados, no lectores novatos) logra encontrar el hilo teórico y ubicarse en la explicación, aparece un

libre y cuyo modo de producción es de orientación capitalista» (Rodríguez-Guridi, 2013: 61).

⁷ «Esta constante oscilación que muestra Zayas entre un conservadurismo que defiende la diferencia entre clases y apoya las teorías de la mujer de la época, y un profeminismo y reivindicación por la igualdad entre hombres y mujeres, ha constituido uno de los mayores debates de la crítica» (Rodríguez-Guridi, 2013: 110).

nuevo párrafo que lo corre de cualquier legibilidad posible.

A nivel teórico, la hipótesis puede suscitar interés. Pero en el caso de Rodríguez-Guridi, el enfoque que ella propone (de hecho, el mismo título del libro promete una «reinterpretación» de tres obras) se pierde en la abundancia de términos y en la falta de ejemplos textuales, porque hay que decir que la autora se apoya más en su marco teórico que en los textos literarios en sí. Al menos esto queda de manifiesto en las largas páginas cargadas de citas de teóricos de la literatura, del psicoanálisis o de la filosofía que articulan apenas con las citas de las obras españolas. Esto se transforma en una dificultad intelectual a la hora de ver en el texto el análisis que ella propone.

El nivel estilístico tampoco ayuda. La puntuación marca un ritmo lento en la lectura y el uso de frases largas y complejas también contribuye a dificultar la lectura. Finalmente, podemos comprender los conceptos que la autora quiere transmitirnos pero a fuerza de mucho trabajo de interpretación y nunca tan seguros — como lectores de literatura y de crítica literaria— de haber captado el sentido completo del libro.

Así las cosas, Santa Teresa, Cervantes y María de Zayas pueden leerse por sí solos o acompañados de una lectura teórica más clara y elocuente.

OBRAS CITADAS

- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, México, Porrúa, 1982.
- KRISTEVA, Julia, *Black Sun: Depression and Melancholia*, New York, Columbia University Press, 1987.
- RODRÍGUEZ-GURIDI, Elena, *Exégesis del «error». Una reinterpretación de la praxis de escritura en Libro de la vida, Novelas ejemplares y Desengaños amorosos*, Berna, Peter Lang, 2013.
- SANTA TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida*, ed. de Dámaso Chicharro, Madrid, Cátedra, 2004.
- ZAYAS, María de, *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 2004.
-

TRAMBAIOLI, Marcella, *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Madrid, Visor, 2015. ISBN 978-84-9895-166-0. 484 págs.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

En su edición de *El acero de Madrid*, Stefano Arata notó la abundancia con que se deslizaban metáforas de la épica en esa comedia urbana, en la que llegaban a conformar lo que él consideró «una trasposición del lenguaje y los valores de la épica al universo del amor» (2000: 56-57). Esta constatación alimenta la primera monografía de Marcella Trambaioli, *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, en la que esta eminente lopista propone que las comedias urbanas del Fénix tienen elementos épicos y que, por tanto, deben categorizarse como «épica del amor».

Trambaioli comienza recordando que desde la Antigüedad los episodios amorosos podían formar parte

de la epopeya y que los teóricos áureos admitían la legitimidad de esta temática. Esta argumentación resulta muy convincente, aunque acudir a un término acuñado por el formalismo ruso («dominante») puede ayudar a precisar el problema. La épica puede incluir diversos episodios y temáticas, pero hay un dominante que define el género: los hechos de armas tratados con un estilo determinado, el ornato elevado, elemento al que se les puede añadir otros (como la catábasis, las profecías o los amores) que no son centrales al género. Sin embargo, esta precisión no resulta esencial para seguir el libro que nos ocupa, porque tras esa introducción Trambaioli admite emplear el término en un sentido lato que nos parece muy prudente: «cuando hablamos de épica aludimos, en un sentido muy amplio, a las gestas amorosas de los protagonistas, tanto en naturaleza erótica como idealizada, e incluso burlesca» (2015: 23). Insiste en ello unas páginas más adelante, cuando sostiene que la «estilización de tipos y situaciones teatrales domésticos» que percibe en la comedia urbana lopesca «bien se puede resumir con la fórmula de “épica del amor”» (2015: 74). Este marbete pone de relieve un elemento importante en algunas de estas comedias lopescas y, en

general, en la literatura y arte del barroco. Sin embargo, tal vez resulte demasiado próximo al de un género admitido en nuestra época y en el Siglo de Oro y bastante bien definido, la épica, por lo que habría sido preferible recurrir a otra fórmula, sobre todo si tenemos en cuenta que los que Trambaioli considera rasgos épicos no siempre pueden aceptarse como tales, o al menos no en todos los contextos, como veremos enseguida.

Para seguir con la argumentación de la autora, Trambaioli considera que Lope usa el material épico para atenuar el realismo de las comedias urbanas y otorgarles así una pátina ennoblecedora (2015: 24). Este ennoblecimiento —con el que estamos plenamente de acuerdo— no es meramente metafórico, porque Trambaioli sostiene que «las comedias urbanas pertenecen a ese repertorio de piezas que Lope de Vega compone ante todo para la diversión de círculos nobiliarios de los distintos lugares (Valencia, Alba, Sevilla, Toledo, Madrid) donde reside largas temporadas a lo largo de su agitada y azarosa existencia» (2015: 31). Es decir, Trambaioli evoca acertadamente la ósmosis que existió entre la práctica teatral cortesana y la de los corrales, y la influencia de la primera en la segunda, aunque parte

de esta constatación para sostener una hipótesis que ya resulta más controvertida: la autora propone que Lope concibió estas comedias urbanas para teatros cortesanos, de los que luego los textos pasaron a los corrales. Para Trambaioli «no se puede descartar que en esta constante y bulliciosa actividad teatral en los espacios de recreo cortesano privado, que ha dejado escasas huellas documentales, además de representar los éxitos de las carteleras, se estrenaran piezas que, en seguida, pasaban a formar parte de los repertorios de los autores de comedias» (2015: 35). Según la hispanista italiana, varios elementos de estas obras remiten a la práctica escénica cortesana: «es el caso de las acotaciones pormenorizadas, de la despedida de una máscara autorral del ilustre senado, de la presencia de cuadros o segmentos dramáticos autónomos, y de fragmentos asimilables a actividades académicas y/o nobiliarias» (2015: 84). Concretamente, Trambaioli arguye que las alusiones a héroes épicos o a personajes o elementos mitológicos pasarían desapercibidas a un público que no fuera el cortesano (2015: 77), argumento que refuerza recordando que en muchas de estas obras encontramos máscaras lopescas que, a menudo, aprovechan la oca-

sión para pedir alguna prebenda o promocionar las obras y carrera del autor. Trambaioli razona que no se entendería esta autopromoción —y para la autora las referencias autobiográficas están «al servicio de la autopromoción autoral» (2015: 31)— en obras no destinadas al público que podría hacer realidad las aspiraciones socioeconómicas del Fénix, es decir, el cortesano. Es una situación que la autora ejemplifica con el caso de *Los ramilletes de Madrid*, comedia urbana y, se diría, de corral, en la que, sin embargo, Lope solicita el cargo de cronista real (2015: 32).

En suma, Trambaioli ha localizado con habilidad un problema fascinante y propone para solucionarlo una hipótesis lógica: Lope debió de considerar que las obras en las que incluye peticiones iban a llegar a individuos capaces de ayudarle a cumplir sus anhelos. Sin embargo, no nos parece que de ello se siga necesariamente que fueran obras que se estrenaran en un espacio cortesano, como sostiene la autora (2015: 34), y menos que su cercanía con la estética imperante en la corte haya de entenderse como épica. Parece que lo primero sería una posibilidad entre varias, y no la más probable: por avanzar otras cualesquiera, Lope podría estar pen-

sando que habría en el corral algunos cortesanos viendo la obra, o que esta podría acabar siendo representada en palacio. En cuanto a la relación con la epopeya, es cierto que estas comedias adoptan elementos que también aparecen en la épica, pero no son de necesidad épicos. Para extender nuestro argumento podemos aducir que tampoco son elegíacos, aunque también en este género tenemos alusiones mitológicas, amores y un tono elevado. Sin embargo, en su análisis de las comedias urbanas Trambaioli considera que las menciones de héroes épicos o históricos constituyen indicios de épica (2015: 57). Es lo que sostiene, por poner un ejemplo entre decenas posibles, en su análisis de *Los melindres de Belisa*, obra en la que se nombran «a Carlos V y a don Juan de Austria» (2015: 87). Y el argumento se extiende a los personajes mitológicos, como los que aparecen en *Las ferias de Madrid*, obra cuya trama tiene un indudable sustrato mitológico en la fábula de Hero y Leandro (eso Trambaioli lo demuestra sin lugar a dudas), pero que no nos parece por ello tan cercana a la épica como propone la autora (2015: 97-104). Y es que Trambaioli acepta la mención de elementos mitológicos como rasgos épicos: de épica sin más, si la mención es

sería, o de épica degradada, si es burlesca. Por ejemplo, serían épicas las menciones de la sirena o del agua del olvido (2015: 147), según sostiene la autora, y sería épica, podría uno argüir con esta lógica, casi cualquier obra barroca. O anterior, pues la propia Trambaioli recuerda que en *La Celestina*, obra en la que pocos lectores verán «épica del amor», aparecen mencionados Píramo y Tisbe y Macías (2015: 140). ¿Es por ello épica la obra de Rojas, con su ambientación urbana, su temática amorosa, sus menciones mitológicas y caballerescas? ¿Serían épica del amor también las comedias amorosas de Torres Naharro? La respuesta a la primera pregunta aparece en la monografía: sí, *La Celestina* es épica, pues es una «clase de epopeya erótica negativa» (2015: 69). Sin embargo, nos parece que solo podemos aceptar esta nomenclatura muy *lato sensu*, y aun así confesamos que no nos parece recomendable por las razones expuestas arriba.

En suma, Trambaioli ha detectado un problema perfectamente real y procede durante gran parte de su impresionante trabajo con una lógica abrumadora, pero sus conclusiones resultan controvertidas. Ello se debe a que este *grand récit* de la comedia lopesca usa una es-

estructura peculiar y una metodología que no explicita. En cuanto a la estructura, habitualmente, las monografías sostienen una idea y sus ramificaciones a lo largo de algunos cientos de páginas, usando los análisis de los textos como datos para apoyar los argumentos centrales del libro y sus subargumentos, que normalmente aparecen separados —y clasificados— en diversos capítulos. En cambio, Trambaioli opta por una variación del género: las 93 páginas iniciales presentan la metodología y argumentación y el resto del libro reúne una serie de fichas de lectura de las 43 comedias estudiadas, fichas en las que proporciona un resumen de la trama de la comedia en cuestión y destaca los pasajes que le parecen sostener la idea de la épica del amor. El resultado es que los datos que presenta Trambaioli no están jerarquizados, que las comedias no aparecen clasificadas (¿serían algunas más «épicas» que otras?) y, sobre todo, que la impresión que producen muchas partes del libro es la de una acumulación de fichas de trabajo. Efecto que, por cierto, aparece también en las 93 páginas iniciales, en las que la autora tiende a argumentar mediante la enumeración. Por supuesto, Trambaioli es consciente de que ha elegido una estructura peculiar y

de algunas indudables ventajas que se originan de ella. Por mencionar una, el interesado en una comedia determinada, *La escolástica celosa*, por ejemplo, no tiene que buscar referencias a ella a lo largo de la monografía, sino que puede dirigirse cómodamente a la parte final del libro, donde encontrará un resumen de la comedia y un análisis de la estructura y metáforas de la misma. Pese a esta ventaja, nos parece que una argumentación más sistemática habría resultado más convincente.

En cuanto a la metodología, el corpus de Trambaioli es amplísimo —43 comedias, que enumera en dos ocasiones (2015: 27-29; 453)—, pero por impresionante que sea no es sino un porcentaje del total de obras dramáticas de Lope, y la autora no nos proporciona los criterios con los que ha llevado a cabo esta cala: ¿son todas las urbanas? No lo son, por lo que cabría preguntarse con qué criterio se han elegido. Por desgracia, Trambaioli no es explícita en este extremo, pese a su importancia. Y no hace falta subrayar que los resultados de un estudio cuyo corpus no es sistemático solo pueden aceptarse como sugerencias, no como demostraciones.

Siguiendo con la metodología, Trambaioli deja de lado toda una línea de estudios que podrían haber contribuido a explicar uno de sus problemas centrales, es decir, la presencia de una estética cortesana en obras que, en principio, no parecen destinadas a esos ambientes. No hace falta ya remitirse a estudios clásicos como los de José Antonio Maravall, cuya tesis se podría aplicar perfectamente a este caso, ni tan siquiera a Norbert Elias y a los trabajos sobre la cultura cortesana de él derivados, pero sí que es imprescindible para enfrentarse al problema el libro de Jesús Gómez (2013), que demuestra cómo la ideología cortesana permea toda la cultura del momento en general y, en particular, las comedias del último Lope, entre las que se encuentran varias de las que analiza Trambaioli. Es decir, se diría que el fenómeno que ha detectado Trambaioli —la presencia en las comedias urbanas de Lope de elementos mitológicos, de referencias heroicas y de todo un sistema de valores nobiliarios que ella asocia a la épica— es típicamente barroco y que se percibe en casi toda la cultura y formas artísticas del momento, sin que por ello necesitemos calificarlas de épica. Es posible que Trambaioli no haya tenido acceso al libro de Gómez, por lo que no po-

demos culparla por ello, pero lo cierto es que su bibliografía presenta otras carencias al trabajar aspectos tan analizados en el caso de Lope como sus máscaras o la relación entre vida y literatura. Son ausencias comprensibles en una obra de miras tan amplias, pero resultan sorprendentes comparadas con la nutrida lista de títulos de la propia autora, que enumera en las obras citadas 34 de sus obras, cinco de ellas en prensa.

En cuanto al estilo, es en general limpio y diáfano. Sin embargo, la autora advierte en el prólogo «Al que leyere» que

Al ser extranjera y al haberme alfabetizado en castellano ya grandecita, hubiera podido escribir el trabajo en mi lengua (como hacen muchos), o aprovecharme de la generosidad de algún colega español, pidiéndole que me revisara el ensayo de cabo a rabo; he optado por no hacer ni lo primero, por respeto a la comunidad internacional de estudiosos a la que el libro va dirigido, ni lo segundo, por parecerme un abuso. Pido disculpas, pues, por los posibles italianismos e imprecisiones lingüísticas que seguramente habrá. (2015: 10)

En efecto, los hay, aunque no con una frecuencia extremada. El lector halla expresiones coloquiales fuera de

lugar en el contexto de una monografía académica, como por ejemplo «echar un cable» (2015: 34) o enterarse de «por dónde van los tiros» (2015: 64), y, sobre todo, italianismos que resultan incomprensibles sin un conocimiento de esa lengua o del latín, y que en ocasiones le dan a la prosa de Trambaioli un sabor gongorino que distrae de su argumentación. Así, por poner tan solo algunos ejemplos, tenemos «mujeres conturbantes» (2015: 44) y hombre «fedífrago» (2015: 112), razones «nóbiles» (2015: 122) y un «mesto desenlace» (2015: 121), término este que nos hace recordar el epitafio del *Burguillos* al sepulcro de Marramaquiz. Estos errores afectan en ocasiones la sintaxis y la ortografía, como en esta frase en la que Trambaioli describe una estructura que Lope «se divierte a elaborar, al igual que Angélica es asechada por una tríada de grandes guerreros» (2015: 151). No cabe quizás censurar por estos errores a la autora, cuya lengua nativa no es el castellano, pero sorprende que hayan pasado el proceso de revisión del manuscrito, pues no deberían haber llegado al lector. Por último, habría contribuido a la elegancia general del libro evitar las cacofónicas categorizaciones de Weber de Kurlat (1976), por otra parte bastante añejas.

En suma, estamos ante un libro muy erudito y trabajado, y valioso sobre todo por el problema que propone y por su increíble aliento, pues está al alcance de pocos manejar tan cómodamente un corpus tan amplio como el que usa Trambaioli, y dominando tantísima bibliografía. Aunque personalmente no consiga convencernos acerca de la existencia de esta «épica del amor», todos le debemos a la autora el haber llamado la atención sobre el contraste citado y el habernos proporcionado las fichas de lectura que incluye en la parte final del volumen. Esto hace que el libro sea absolutamente recomendable para los lopistas y, en general, para los expertos en teatro áureo.

OBRAS CITADAS

ARATA, Stefano, ed., Lope de Vega Carpio, *El acero de Madrid*, Madrid, Castalia, 2000.

GÓMEZ, Jesús, *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013.

WEBER DE KURLAT, Frida, «Lope-Lope y Lope-Prelope. Formación del sub-código de la comedia de Lope

y su época», *Segismundo*, 23-24, 1976, págs. 111-131.

GÓMEZ, Jesús, *Tendencias del diálogo barroco (Literatura y pensamiento durante la segunda mitad del siglo XVII)*, Madrid, Visor, 2015 (Biblioteca filológica hispana, 163), ISBN 978-84-9895-163-9, 197 págs.

FRANK NAGEL

CHRISTIAN-ALBRECHTS-UNIVERSITÄT ZU KIEL

La evolución del diálogo literario áureo ha suscitado un especial interés de parte de la crítica a partir de los años ochenta, indagando sobre todo en las obras del Renacimiento que se relacionan con el proyecto didáctico del Humanismo y la admiración por la herencia clásica. Son las aportaciones fundamentales de Ana Vian, Asunción Rallo Gruss, Antonio Castro Díaz o precisamente de Jesús Gómez que han asentado las bases para tratar de manera sistemática la «floración de los

diálogos» (Bataillon) que caracteriza la prosa de ficción del siglo XVI. Tanto más debe sorprender la escasez de trabajos sobre la centuria siguiente, excusada a veces por el tópico de la decadencia del género durante el Barroco, y llama la atención que la única obra panorámica, escrita en francés por Henri Ayala, data del 1983. Por lo tanto, resulta de gran interés que Gómez añada ahora a sus libros sobre el diálogo renacentista (1988, 2000) otra monografía dedicada según el título a *la segunda mitad del siglo XVII*, marco histórico que facilita rastrear un posible nexo cultural que comunica Barroco y escepticismo. Desde el punto de vista metodológico, el investigador se ciñe de preferencia a algunos estudios ya clásicos abogando así por una hermenéutica histórico-crítica convencional, de modo que las referencias puntuales a teorías postmodernas (Foucault, de Certeau) o modelos estéticos (Rodríguez de la Flor) que encontramos en la introducción no repercuten en los análisis siguientes. El paso del Renacimiento al Barroco se considera así como una secuencia de dos centurias, enlazando el siglo XVII la mayoría de veces con los conceptos de «crisis» (Maravall) o de «cambio de paradigma» (Hazard). Dentro de estas líneas, Gómez presta

especial atención a la imbricación entre los acontecimientos históricos y la creación literaria de los diálogos. Por fin, el muy útil apéndice enumera por orden cronológico los diálogos literarios del siglo XVII analizados durante el curso de la obra. No obstante, hay que tener en cuenta que la crítica especializada carece todavía «de un catálogo o inventario fiable del diálogo después de 1600» (2015: 21).

Después del capítulo introductorio, el segundo epígrafe se dedica a los diálogos barrocos que documentan la crisis del modelo de conversación renacentista establecido desde la tradición italiana de Castiglione, della Casa y Guazzo. Basándose en las líneas del estudio de Maria Teresa Ricci (2009), Gómez reconstruye la paulatina evolución del patrón sociocultural, que va desde la *civil conversazione* del cortesano renacentista a la retórica artificial del discreto barroco. Mientras que los autores quinientistas favorecen todavía el modelo conversacional italiano con su ideal del cívico educado, los diálogos barrocos reflejan la crisis de esta dimensión ética. Dicha dinámica se asocia con las figuras emergentes de la razón desengañada, de la discreción y disimulación, palpables sobre todo en Gracián, aunque

pueden espigarse ideas parecidas ya en el *Diálogo de la discreción* (1579) de Damasio de Frías. La mirada escéptica ante la conversación se percibe, primero, en algunas partes dialogadas dentro de *El Discreto* (1646) del mismo Gracián, concretamente en dos *realces* que recomiendan una racionalidad pragmática, o sea un espíritu táctico y receloso a la hora de escuchar las razones del interlocutor, aceptando «la falta de sinceridad que dificulta la comunicación humana» (2015: 49). Predomina así una disposición defensiva que intenta detectar las verdaderas intenciones, por supuesto ocultas, de las otras personas. En *El Criticón* (1651/1657), segundo, es el viaje alegórico de Andrenio y Critilo a Madrid, donde la compra y lectura común del *Galateo español* da lugar a la ridiculización de los «anticuados códigos de urbanidad» (2015: 55), ya inútiles y desfasados en la sociedad barroca. Desde una perspectiva intertextual, tales diálogos se presentan como un medio de reflexión ficcional para examinar con un espíritu crítico los manuales renacentistas que enseñaban en su momento los modelos cortesanos de conducta.

En el capítulo siguiente se discute la hibridización entre el diálogo y la sátira menipea, la cual puede agre-

gar recursos como el sueño, el desfile de personas o la ambientación mitológica, además de hacer uso de la narración. En efecto, la conexión con la menipea resulta clave para la estructura formal del género dialogado a la hora de introducir un narrador quien mediatiza y hasta debilita la autonomía del libre intercambio de opiniones. Mientras que los diálogos satíricos renacentistas se conforman frecuentemente con el patrón lucianesco, trazando una genealogía intertextual desde *El Sueño* o *El Gallo* hasta el anónimo *Crotalón*, los escritores barrocos optan más bien por la menipea como modelo de referencia más narrativo: «en la sátira menipea predomina el argumento sobre la argumentación» (2015: 74). Vemos así algunos cambios sensibles en la *imitatio* barroca que ajusta el componente argumentativo del hipotexto lucianesco en función del relato alegórico, como evidencia la menipea *El rey Gallo y discursos de la hormiga* (1671), de Francisco Santos. Esta narrativización del diálogo se manifiesta también en el *Alguacil endemoniado* (1607/1608), donde los coloquios entre el alguacil y su exorcista ofrecen una serie de descripciones punzantes acerca de las profesiones diversas en vez de distribuir posiciones argumentativas. Tenemos otro ejemplo en

los *Avisos de Parnaso del año 1690* de Juan Bautista Corachán, editados con retraso por Mayans en el 1747. Este diálogo de espíritu ilustrado nos presenta un debate crítico sobre diversas cuestiones filosóficas en la corte parnasiana, donde se encuentran interlocutores como Descartes o Kircher refutando las preceptivas aristotélicas en favor del método experimental. Tales ejemplos barrocos señalan —según Gómez— la emergencia de una escritura híbrida entre el diálogo y la sátira menipea, apoyada por la naturaleza fronteriza de ambas modalidades poéticas.

El cuarto epígrafe nos enfrenta a los diálogos religiosos del Barroco que cultivan la *figura* de la alegoría con fines didácticos enmarcados en la vida monástica de los conventos femeninos franciscanos, donde servían como manual para enseñar la doctrina. Dentro de la confesionalización católica, son textos de contenido místico que abren un territorio entre dos perspectivas metodológicas ya que pueden ser interpretados o como documento de la historia espiritual, o bien como ficción literaria dentro de la tradición dialogal. Desde esta última perspectiva, destacan por su carácter catequístico y esquematizado; la mimesis conversacional se desarrolla aquí

entre un maestro y un discípulo, ambos reducidos a simples letras iniciales. En un primer momento de su análisis, Gómez escoge el *Itinerario del alma pía* (1699) de fray Josep Battle, religioso menor en Alcalá de Henares, quien expone en su diálogo cómo la alegoría del alma emprende su viaje hacia Dios pasando por las vías purgativa, iluminativa y unitiva que caracterizan la mística franciscana. Como segundo ejemplo, tenemos la *Peregrinación del alma a la celestial Jerusalem* (1671) de fray Antonio de la Cruz compuesta por cincuenta coloquios que desarrollan la *peregrinatio* alegórica a Jerusalén de un novicio conversando con un anciano conventual. Escrito por un predicador de las monjas franciscanas descalzas de Monforte de Lemos, este conjunto de diálogos se basa en el tópico convencional del viaje a la ciudad sagrada como alegoría de la peregrinación interior. El carácter doctrinal y cerrado de tales textos suprime cualquier duda sofista o heterodoxa, algo tan apreciado por los humanistas renacentistas, y nos recuerda sobre todo el uso práctico que se hacía de estos diálogos alegóricos y el intento de controlar los posibles excesos de la mística.

El capítulo quinto analiza la función del diálogo como arma propagandística y medio de reflexión durante el reinado de Carlos II, incidiendo así en la emergencia de una literatura comprometida a la que se asocia también el género flexible de la ficción dialogada. Pueden ubicarse en este contexto dos diálogos que defienden a Juan José de Austria, figura controvertida de la monarquía, criticando a la vez la institución del valimiento como factor incalculable del régimen. En *Los tres de la fama. Junta de muertos y desengaño de vivos* (c. 1668), es la tradición lucianesca con sus ribetes de ironía que inspira la conversación entre Pedro I de Castilla y el marqués de Villena, quien defiende a Juan José de Austria contra Everardo Nithard, el poderoso padre confesor de la reina regente Mariana, a la vez consejero de estado e inquisidor general desde 1666. Los parlamentos del marqués denuncian así al jesuita por su acumulación de cargos públicos tras una serie de preguntas retóricas, además de mencionar la *Carta de Consuegra*, de modo que la ficción conversacional «traslada las luchas de poder al terreno literario de las réplicas y contraréplicas» (2015: 129). Pasando a otra aportación parecida, el investigador nos presenta la *Junta de los vivos y*

los muertos en el Panteón del Escorial (c. 1682), un diálogo de ultratumba que se sitúa ya después de la muerte de Juan José de Austria. En una especie de tribunal histórico, Juan José defiende su comportamiento y denuncia la ambición del valido Medinaceli; en la sentencia final, el resucitado Felipe IV decide la causa a favor del infante. El comentario de Gómez muestra en este punto cómo los recursos específicos del diálogo sirven para valorar de manera polémica el sistema del gobierno barroco y, en particular, la institución del valimiento. Si se han leído los dos diálogos mencionados frecuentemente como documentos de las campañas de opinión, el investigador insiste con toda razón en su carácter ficcional («obras literarias de carácter ficcional», 2015: 111), subrayando las facetas de la situación comunicativa —de preferencia lucianesca— y de la mimesis conversacional con su proceso argumentativo que tiende a apoyarse cada vez más en la retórica judicial y satírica.

El sexto capítulo incide en el fenómeno cultural de las crónicas apócrifas compuestas desde la época medieval con fines de comprobar la existencia de un cristianismo primitivo ibérico, además de la descendencia prerromana de los monarcas españoles. Los autores en

tanto que falsificadores de la historia (Viterbo, Román de la Higuera, Lupián Zapata) forman así el blanco de algunos diálogos de espíritu ilustrado que critican los cronicos engañosos para reivindicar la verdad histórica suprimida por cierto interés ideológico. En este contexto, ambos ejemplos aducidos por Gómez se aprovechan del procedimiento literario de la contienda y de la argumentación judicial. En *El Sigalion* (1683) de Pedro Fernández Pulgar, el personaje alegórico Cándido Philatelo lleva su disputa ante el tribunal ateniense del mítico dios Sigalion en contra de los fabuladores y las figuras históricas a las que éstos atribuyen a veces la autoría de sus mentiras. Si el cronista de Indias utiliza en su obra varios recursos lucianescos y menipeos para escenificar el pleito, tal como la ambientación mitológica, el viaje fantástico y la comicidad omnipresente, el segundo ejemplo de José de Moret prefiere un escenario muy concreto y navarrese. En *El bodoque contra el Propugnáculo histórico y jurídico del licenciado Conchillos* (1667) se discute la fundación del pueblo de Tudal por la mítica figura de Túbal, hecho defendido por un canónigo local y refutado por el cronista Moret quien explica su posición en boca del personaje de Fabio, actuando como juez de la

trama. No sin alguna ironía, ambos diálogos sobre las crónicas apócrifas utilizan la ficción dialogada para revelar el carácter ficcional de cierto sector de la historiografía española: van creando un discurso híbrido y ambiguo entre veracidad histórica e inautenticidad ficcional, lo cual permite precisamente formular una crítica precaria para los probables ofendidos. Como afirma Gómez, tales metacomentarios pueden entenderse como una apología temprana del criticismo histórico, y la elección del disfraz dialogal sería por lo tanto la concesión que reconoce el poder y la presión social.

Avanzando hasta comienzos del siglo XVIII, el último epígrafe enseña en qué medida el diálogo sirve para tematizar la crisis epistemológica suscitada por el escepticismo y la revolución científica defendida por los llamados *novatores*. Este término peyorativo fue acuñado por el obispo conservador Francisco Palanco quien atacó las renovaciones del racionalismo y de las ciencias empíricas, ya aceptadas con mucho retraso en la Península, para defender la línea del escolasticismo aristotélico. Son miembros de academias científicas como Martín Martínez o Juan de Nájera cuyos diálogos ponen en escena a representantes de las diversas es-

cuelas filosóficas —como el aristotélico, el cartesiano, el escolástico o el escéptico— para valorar el conocimiento experimental, dejando la autoridad aristotélica tan sólo para el dominio de la teología. El ocaso de la filosofía natural renacentista en favor de la vía experimental y escéptica se completa por la caída de la economía feudal expuesta en una obra maestra singular dentro de la historia del género, la *Confusión de confusiones* (1688) de Joseph de la Vega, un escritor sefardí de Ámsterdam. Mientras que el personaje del accionista explica su negocio bursátil, la codicia de los demás interlocutores e inversores —un filósofo y un mercader— se ve refrenada después del derrumbamiento de la bolsa, mostrando cuán poco sirve la erudición filosófica bajo las nuevas condiciones económicas del precapitalismo.

Debido a la gran extensión del corpus de diálogos literarios barrocos resulta evidente que el estudio de Jesús Gómez no pueda más que abrir toda una área de investigación que la crítica no ha tomado tanto en consideración hasta el momento. De ahí que el título modesto habla de *tendencias* refiriéndose a los ejes temáticos señalados que permiten agrupar y caracterizar algunas series de diálogos. No obstante, la sabia selección de

obras paradigmáticas —muchas sin edición crítica— deja espacios para indagar más en corrientes como la filosofía moral o el neoestoicismo, pensando en los diálogos de López de Vega recientemente más investigados (Acquier, Núñez). Las reflexiones conclusivas afirman que el diálogo barroco auscultaba cada vez más las crisis políticas y culturales de la tardía Monarquía Hispánica: funciona así como un medio de reflexión, o sea como un prisma de la observación crítica para formular un comentario con las modalidades poéticas de la ficción dialógica. Más concretamente, se trata con mucha frecuencia de ofensas directas o disfrazadas dirigidas a personas muy concretas, como en el caso de los validos denunciados o los falsificadores de la historia. El investigador incide además con gran acierto en la faceta propiamente literaria de los diálogos y los procedimientos respectivos. Desde el punto de vista del género, resalta la creciente aproximación entre el diálogo y la menipea aunque no acepte la idea de una fusión total de ambas modalidades. A respecto de la estructura conversacional, se focalizan los procedimientos argumentativos que cobran especial complejidad en los textos analizados, lo que puede verse en el uso frecuente de la retórica judi-

cial e incluso de figuras contradictorias o paradójicas. Dentro de la caracterización de los interlocutores, queda sobradamente demostrada la impresionante variedad de tipos, dado que los diálogos se sirven tanto de personajes meramente formales (esquema maestro/discípulo) como de figuras alegóricas, mitológicas e incluso históricas que aparecen ficcionalizadas dentro del texto. En suma, el excelente estudio de Gómez prolonga sus trabajos quinientistas y ofrece una aportación valiosísima que desgrana los esfuerzos por trazar la evolución del diálogo en el paso del Renacimiento al Barroco. Brinda al investigador del diálogo una guía imprescindible para aproximarse a la rica producción dialogal del siglo XVII tardío, hasta ahora tan escasamente estudiada, e invita a profundizar más en las obras claves del diálogo áureo.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, coord., *Lope de Vega. Comedias. Parte XIII*, 2 vols., Madrid, Gredos, 2014. ISBN: 978-84-249-2634-2. 1010 y 1177 págs.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

Los lopistas están de enhorabuena cuando se publica una nueva entrega de las *Partes* de comedias con que nos viene regalando Prolope en lo que constituye uno de los esfuerzos académicos más admirables y beneficiosos de nuestros tiempos. En este caso, si cabe, el regocijo y agradecimiento debe ser aún mayor, pues Natalia Fernández Rodríguez ha coordinado magistralmente una *Parte XIII* cuya calidad hace que la debamos considerar entre las mejores de estas ya sobresalientes obras. Gran parte de este mérito se debe a la coordinadora, reputada estudiosa del teatro áureo que en su introducción «La *Trecena parte*: historia editorial» nos ofrece un enjundioso resumen de la «cadena editorial» (2014: 1) que se había iniciado en julio de 1617, cuando Lope decidió tomar claramente las riendas del proceso

de la edición de sus Partes de comedias con la *Parte IX*. Además, Fernández Rodríguez explica con claridad y solvencia cómo esta *Parte XIII* abre, a su vez, una nueva práctica y estrategia: la inclusión de dedicatorias individuales ante cada una de las comedias del volumen, lo que le permite al Fénix cultivar diferentes tipos de amistades o conexiones que van desde lo más íntimo y personal hasta lo más político, costumbre que Lope continuará hasta la *Parte XX* y que nos proporciona un muestrario de las preocupaciones y estrategia del autor. Asimismo, la coordinadora explica que esta *Parte XIII* es especial porque en ella Lope indica qué compañía representó cada obra, lo que permite suponer que recurrió directamente a los autores, y no ya solo a la colección del duque de Sessa, para recopilar los textos de las comedias (2014: 6). Aparte de clarificar estas cuestiones, Fernández Rodríguez explora el «orden y concierto» de las comedias que componen la *Parte*, notando que tiene «cierta lógica dentro de la arbitrariedad» (2014: 12) que caracteriza el género de la parte de comedias, y que tiende a privilegiar las comedias de Riquelme, amén de a formar dos bloques unitarios distintos: las seis primeras obras presentan «mundos ajenos al público contem-

poráneo de Lope» (comedia pastoril, morisca, novelesca italiana, hagiográfica) y las seis últimas, por contraste, una acción contemporánea y cercana (comedias urbanas o de historia contemporánea). Por último, Fernández Rodríguez solventa magistralmente las cuestiones textuales demostrando que en la composición de la *princeps* trabajaron dos prensas de forma simultánea, la de Juan de la Cuesta y la de la viuda de Alonso Martín, que la coordinadora identifica a partir de las cenefas y adornos usados.

Las ediciones de las comedias se abren con *La Arcadia*, a cura de Ana María Porteiro Chouciño. La editora aclara los intereses comerciales tras la dedicatoria de Lope y explica que el Fénix debió de escribir la comedia para un escenario cortesano, y que luego debió de haberla adaptado para los corrales. Las notas al texto son útiles y completas, como la que glosa las líneas 45-46 de la dedicatoria, o las que ilustran los vv. 37, 91-94, 740 (sobre las canciones en bodas villanas) y 3095 (sobre el «entiéndame quien puede, yo me entiendo»). Se podría haber añadido, sin embargo, alguna más, como una para explicar la relevancia de Francisco de la Cueva y Silva en la obra de Lope, otra sobre la incorruptibilidad

del cedro (v. 400), una sobre unos *impossibilia* (vv. 592 y ss.) y otra sobre la referencia a las hierbas de los montes de la luna (vv. 1294-1296). Entre tanta nota acertada, solo estamos en desacuerdo con la que ilustra los vv. 2002-2003, pasaje que Porteiro Chouciño toma como una alusión a Acteón cuando más bien encierra un chiste sobre la posibilidad de ser cornudo. Como cabría esperar, la puntuación es acertadísima, tal vez con la excepción de la palabra «malaño» (v. 1035), que debía escribirse separada («mal año»), como el «opreso» de «opreso con la red de su cabello» (vv. 2209). También podemos notar la frase «Ahora / te dará Olimpo que hacer» (vv. 1383-1384), en la que el «que» necesita tilde. Son pequeños lunares en una edición maravillosa, digna de esta comedia.

De *El halcón de Federico* se encarga Eugenio Maggi, que explica con erudición la relación de la trama de la comedia con la *novella* de Boccaccio e ilustra el ambiente «abrumadoramente mercantilizado» de la obra, en la que «el propio ambiente erótico se revela contaminado por relaciones mercenarias» (2014: 240). Además, Maggi solventa perfectamente los problemas textuales (véase, por ejemplo, la enmienda de los vv.

161 y 180) y nos ofrece un texto modélico por su puntuación y anotación, en la que destacaremos, por ejemplo, las notas que ilustran el título de la dedicatoria (sobre el segundo viaje de Lope a Valencia), las varias citas de la misma, o las que glosan los vv. 498*Acot* (sobre el nombre Perote), 759 (sobre la asimilación del infinitivo con pronombre), 839-832 (sobre los pronósticos astrológicos), 1641 (sobre la fímera), 1830 (sobre el suicidio) y tantos otros. Tal vez Maggi podría haber extendido su asombrosa erudición a pasajes como la referencia a la leche de las tigresas (v. 136) o a algo tan importante en la estética de Lope como el natural (v. 750), que aparece explicado, sin ir más lejos en los vv. 746-749 de *El remedio en la desdicha*. Y en cuanto a la puntuación, solo discrepamos en la del v. 1641 («Que fímera la flor trueca»), cuyo «qué» nos parece exclamativo, y por tanto necesita tilde. Discrepancias que no obstan para que la edición sea, repetimos, modélica y una de las mejores del volumen.

Por su parte, Romina Ippolito edita *El remedio en la desdicha*, comedia morisca cuyas fuentes apura la editora con gran erudición. También es admirable el criterio que usa para solventar los problemas textuales,

interesantes en una edición que se conserva en el apógrafo de Gálvez. A este documento Ippolito le da sabiamente «un tratamiento preferente pero no exclusivo» (2014: 403) que no rehúye las enmiendas, pues toma la *princeps* como texto base adoptando las *lectiones difficiles* de Gálvez. Además, las notas son excelentes, como por ejemplo las que ilustran los vv. 168-169 (sobre el tormento de toca), 519 (sobre el baile de la perra mora) u 843-844 (sobre el «mensajero sois, amigo»). Se echa de menos alguna más, como al tormento de agua (v. 168), al eufemístico dolor de muelas (v. 515), a las grandezas de Alejandro (v. 1151) o a una curiosa aparición de un pasaje tan querido de Lope como la escena entre César y Amiclas (v. 2375-2376). En cuanto a la puntuación, es útil y demuestra una comprensión total del texto. Solo discrepamos en casos aislados, como el v. 450 («verás cuanto mejor te vence armada», en el que falta una tilde), o 635 («más presto se negociará», donde sobra la última tilde). También podría haber Ippolito enriquecido la edición si hubiera comentado el sentido de los diversos cambios métricos, algunos muy notables (los esdrújulos al comienzo del tercer acto, por ejemplo), pero reconocemos que este tipo de comentario

no es habitual. Sin embargo, enfatizamos de nuevo que es otra edición maravillosa, envidiable incluso.

En contraste, la de *Los esclavos libres*, que firman Omar Sanz y Ely Treviño, presenta numerosos problemas. Estos afectan la cuestión textual (por ejemplo, los lugares en los que los editores siguen la edición de Cotarelo), la puntuación y las notas. En cuanto a la puntuación, los editores yerran al no acentuar «más» en los vv. 55 y 56, y también al poner coma en «¿Quién es el moro de mi bien, tirano?» (v. 100), donde el «tirano» no es el interlocutor, sino un cierto Arbolán que se menciona unos versos más abajo. Luego, en el v. 266 faltan haches en la exclamación «¡Ala, ela!», y sobran mayúsculas en la referencia al «catalán y andaluz» del v. 344. También falta indicar muchos casos de hiato, como «alterado y inquieto» (v. 182) o el jüez de «Crüel ha estado el jüez» (v. 770). Sin embargo, para no multiplicar ejemplos, que aparecen casi en cada página, concluyamos citando este aparte de Leonardo, que no se entiende si no se le añaden signos de interrogación y un acento en «qué fuerza»:

(Mirad lo que vengo a ver,
que fuerza habrá que no doble

del sabio tiempo el poder.)

Por otra parte, también hay bastantes notas erradas (la que describe el enramado de un barco, por ejemplo, en el v. 2095) e incluso muchas que parecen excesivas, como la que ilustra la mención de la ciudad de Perpiñán (v. 25) o la que se extiende en comentar las andanzas de Carlos V en Alemania en el v. 2192, que podría haber sido mucho más económica. Convendría, por otra parte, haber explicado otros pasajes, como los que aluden a los jinetes de la costa (v. 351), al zancarrón de Mahoma (vv. 657-660), a la *laus* de Andalucía (vv. 1015 y ss.), a la costumbre de marcar el rostro de los esclavos (vv. 1809 y ss.) y un muy largo etcétera. En suma, nos parece una edición que desmerece en todos los aspectos del resto de las que incluye esta colección, tal vez, es cierto, por el altísimo nivel que esta *Parte XIII* mantiene.

De la quinta comedia, *El desconfiado*, se ocupa José Javier Rodríguez Rodríguez, editor que solventa muy bien las cuestiones de datación de la obra y explica perfectamente su encuadramiento genérico en la comedia palatina. También nos parecen muy acertadas las decisiones textuales, como las diversas enmiendas *ope ingenii* propuestas (por ejemplo, la atribución de versos

en 1449-1450). Asimismo encomiables son las notas al texto, como las que ilustran las ll. 5-6 y 57-58 de la dedicatoria, o los vv. 497-504 (sobre la idea del amor) y 612 (llevar el sombrero de tema). Igualmente admirable es la puntuación, pues los casos en que discrepamos parecen erratas, como la falta de tilde en «Sí, mas si queria ausentarme» (v. 553) y «y aunque sirves, podria ser» (vv. 1164), que bien podrían ser intentos —muy interesantes, en ese caso— de indicar el ritmo del verso.

La sexta comedia es *El cardenal de Belén*, que edita magistralmente la coordinadora de esta *Parte XIII*, Natalia Fernández Rodríguez. La editora soluciona perfectamente la contextualización de la comedia en el género de la hagiografía, que Fernández Rodríguez domina como pocos. Pero no es este el único acierto de la editora, que también explica con erudición qué fuente debió de usar Lope y que anota magistralmente el texto, como muestran las glosas a los vv. 135 (sobre la soledad), 232-233 y 236 (con alusiones a diversos filósofos presocráticos), 308 (Calquidos y Minas) o 1919-1920 (sobre Moisés y Aarón), entre muchísimos ejemplos posibles. Solo faltaría anotar la respuesta de Lope a Boccacini en el *Burguillos* (autor aludido en *El cardenal de*

Belén en la dedicatoria, ll. 37-38) o peculiaridades gastronómicas del momento como el beber frío (vv. 223) y el vino de Creta (v. 1406). Por último, la puntuación es excelente. El único detalle que hemos encontrado (falta de exclamaciones en el «Oh, ciencia infinita» del v. 247) parece un pequeño descuido, como la falta de acento en «pelícano» (v. 754), que por otra parte precede un complejo soliloquio de Jerónimo que Fernández Rodríguez puntúa perfectamente.

De *El alcalde mayor* se ocupa magistralmente José Enrique López Martínez, completando una de las mejores ediciones del volumen. López Martínez soluciona los problemas de datación y contexto, especialmente en lo referente a los posibles «modelos vivos» de la obra (Feliciano Enríquez de Guzmán, sobre todo). Además, relaciona la comedia con textos paralelos, destacadamente «Las fortunas de Diana», de *La Filomena*, y con otras obras lopescas. También es impresionante el tratamiento de las cuestiones textuales, que confirma el *stemma* adelantado por Fernández Rodríguez en la introducción a la *Parte* y que añade enmiendas acertadísimas, como la del v. 462. Sin embargo, menos propia nos parece la enmienda al v. 1092:

¿Que falsos? ¡Cuantos
dijeren que lo son, mienten!

Pues la lectura de la *princeps* es perfectamente posible,
e incluso preferible:

¿Qué es falsos? ¡Cuantos
dijeren que lo son, mienten!

Luego, estas virtudes se confirman en la anotación y puntuación de la obra. En cuanto a la primera, destaquemos por completísimas las notas al título de la comedia (sobre el doctor Cristóbal de Núñez), o a los vv. 53 (sobre Alfonso X), 237 (sobre la onomatopeya «tafe, tafe») y 760-761 (sobre un romance de Gerineldos), entre muchas posibles, pues esta erudición aparece por toda la obra. Tal vez podría haberse añadido alguna nota más, como una sobre las flores y cuadros de la casa de Lope (ll. 21-27), afirmación que se repite en la obra del Fénix en contextos similares a este. En otros casos, una nota ya destacada y envidiable podría haberse completado con más información, como es el caso de la excelente que dedica López Martínez a la *Esfera* (v. 365), que pide una aclaración acerca de los estudios universitarios del Fénix, en los que trabajó este tratado,

o también el caso de la nota sobre el «Hércules de Sevilla» (v. 681), tras el que vemos una alusión a la estatua de la Alameda, en la capital andaluza. Más difícil de localizar es un texto paralelo al pasaje que comienza en el v. 710 y que trata de canciones de estudiantes salmantinos, «pandorga y tenerías en Sevilla», panderos gallegos, tambores y sonajas portuguesas y gritos de pasteleros madrileños. Pues bien, ese pasaje es muy semejante a uno de un romance lopesco en la *Justa poética al Sagrado Sacramento*, de 1609:

Pero Juan, quedaos con Dios,
que de este valle se juntan
a celebrar vuestra noche

entre verbenas y murtas

los panderos de Madrid,
las sonajas de Setúbar,
los cascabeles de Yepes,
las gaitas de La Coruña,

los adufes de Guinea,
las castañetas de Murcia,
los relinchos de La Sagra,
los tamboriles de Asturias,

los salterios de Valencia,

las flautas de Cataluña

y en las calles de Sevilla
pandorgas y gatatumbas. (vv.
173-188)

En cuanto a la puntuación, es impoluta, y solo disentimos en el v. 2611, donde acentuar «pensequé» agudo, y no llano, como debe ser, hace el verso hipermétrico.

De una comedia tan compleja como *Los locos de Valencia* se encarga Carlos Peña López, consiguiendo un resultado notable. Peña López usa hábilmente el DICAT para aclarar con el análisis de sus datos la fecha de la comedia y relaciona el texto con la literatura acerca de los locos de amor que tanto gustó al joven Lope. Las notas también son muy eruditas, como la que documenta al personaje de Simón Xavelo (título), el golfo de las Yeguas (v. 91) o el tópico de la mariposa y la llama (vv. 1059-1062). Podrían haberse completado con algún detalle, por ejemplo el relativo al *Cagafogo* (v. 2498), que parece haber sido un nombre genérico para barcos bien artillados, como comprobamos al ver que se llamaba *Cacafuego* al Nuestra Señora de la Concepción que capturó Drake en el mar del Sur (el Pacífico) en 1579. Encontramos, sin embargo, pequeños errores de contenido en la edición de Peña López, como situar a Lope al servicio del marqués de Malpica en Alba de Tormes

(2014: 167). Y, sobre todo, parece que la introducción y notas necesitaban un nuevo repaso ortográfico y sintáctico, pues encontramos numerosas erratas entre las que solo mencionaremos dos de la página 178 («Lope se presenta así mismo» y «Lope sojuzga que»), los «huebos» de la nota a los vv. 834-835, la «cofia» (por «cofia») de la nota al v. 1162 o los «alagos» de la nota al v. 1278. Parecen pequeños descuidos que no empañan un trabajo notable, con enmiendas tan acertadas como la del v. 2352.

La novena comedia de la *Parte XIII* es *Santiago el verde*, que edita Francisco Sáez Raposo. El editor contextualiza perfectamente el contexto de la comedia en la romería madrileña homónima, aunque trabaja menos el mundo de la comedia urbana, algunas de las cuales tienen claros paralelos con esta, como *De cosario a cosario*, o incluso aparecen aludidas en el texto, como *El maestro de danzar*. También solventa sabiamente las cuestiones textuales, aunque no documenta las citas latinas de la dedicatoria y aunque muchas notas parecen excesivamente largas. Valgan como por ejemplo la que ilustra los vv. 153-156, la que glosa el tema de la mujer pedigüeña en el v. 297, la que habla de las ventas

(vv. 476-478) —que llega en su revisión del tema hasta *El sí de las niñas*—, o la que glosa el gato de algalia (v. 521), que saca a colación hasta *El rey Lear*. Sin embargo, reconocemos que son notas muy eruditas y completas, y que ilustran los pasajes con claridad. Tampoco nos parece totalmente acertada la política de señalización de apartes, pues hay muchísimos que no indica, como, por poner un solo ejemplo, el de los vv. 232-242. Por lo demás, la puntuación es muy correcta, por lo que el texto que nos presenta Sáez Raposo resulta absolutamente fiable.

De una comedia compleja como *La francesilla* se ocupa Marta Latorre Peña, que contextualiza la obra en el ambiente de las paces con Francia. Es, de nuevo, una de las comedias del apógrafo Gálvez, que la editora toma como texto base. Las notas con que ilustra el texto son excelentes, como por ejemplo las que glosan los vv. 88 (sobre la expresión «huele al nido»), 375 («batir el cobre») o 1005 (la «ollaza de arroz»). Solo podrían mejorar completándolas con alguna nota más, como por ejemplo una para los *impossibilia* de los vv. 582 y ss. La puntuación es correctísima, con pequeños lunares como un «en horamala» (v. 172) —que contrasta con un «no-

rabuena» en el v. 1130— y alguna que otra coma, como las de este vocativo, que aparece sin ellas: «Llama Tristán a su hermana» (v. 218). Por último, señalemos un verso hipermétrico, el 1153, que parece exigir enmienda, y que es una excepción en un texto muy bien fijado y cuidado.

La undécima comedia es *El desposorio encubierto*, a cura de Carlos Mota Placencia. Es otra edición envidiable, que hace parecer fáciles cuestiones tan complejas como la de la datación de la obra, el contexto genérico de la comedia urbana o los problemas textuales de la comedia, que expone con una claridad que pocas veces hemos visto. También son impresionantes las notas, como por ejemplo las que ilustran las citas latinas de la dedicatoria o diversos pasajes que dan muestras del alcance de la erudición del editor: unos lances de esgrima (vv. 264-266), el Prado de San Jerónimo (v. 584*Acot*) o el sol engendrando oro en la tierra (vv. 884-887), por ejemplo. De un trabajo tan cuidado podríamos esperar una puntuación igualmente acertada, y así es, con pequeños detalles como alguna que otra diéresis que echamos de menos (vv. 698, 721, 833, 1057, 1352, 1389, 1908, etc.) y que, desde luego, no ensombrecen

una labor admirable que ejemplifica la magistral puntuación del soneto de Lupercio en los vv. 2014 y ss.

Por último, todo un experto en literatura soldadesca como Antonio Cortijo Ocaña nos ofrece *Los españoles en Flandes*. Es modélico su tratamiento del contexto de las guerras de Flandes en el teatro del momento, así como su estudio de las fuentes de la obra. También debemos aplaudir su puntuación y notas, como las que ilustran diversos lugares de la dedicatoria (ll. 31 y 34, por ejemplo) o varios lances de la contienda de Flandes (vv. 1538 y 1542-1545). Solo hemos notado un pequeño error, la por desgracia habitual acentuación incorrecta de «Sarría», solar de los condes de Lemos (v. 1575), que muchos escriben y pronuncia erróneamente por analogía al barrio barcelonés. Es una minucia que no desdora el magnífico trabajo de Cortijo Ocaña, que cierra con broche de oro un volumen maravilloso.