

*U*na mujer al timón: Josune García

ed. LUIS GÓMEZ CANSECO
ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ



ETIÓPICAS

UNA MUJER AL TIMÓN
JOSUNE GARCÍA

UNA MUJER AL TIMÓN
JOSUNE GARCÍA

LUIS GÓMEZ CANSECO
ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
(eds.)

2024

Una mujer al timón

Luis Gómez Canseco, Antonio Sánchez Jiménez (eds.)

Anejo n.º 15 de *Etiópicas. Revista de letras renacentistas*

Directores de la colección:

Valentín Núñez Rivera y Raúl Díaz Rosales

Edita:

Etiópicas. Revista de letras renacentistas

Departamento de Filología (Universidad de Huelva)

© 2024 Los autores (cada uno de su trabajo)

© De esta edición: *Etiópicas. Revista de letras renacentistas*

Ilustración de cubierta: Dibujo anónimo, ca. 1470. (© British Museum)

Colaboran:

Proyecto I+D+i Vida y escritura II [PID2019-104069GB-I00]



Diseño: CdV₃₂

Maquetación: Ángel Gómez Rodríguez

Impreso en España - Printed in Spain

Impresión: Maquetación

ISBN: 978-84-09-68569-1

ISSN: 1698-689X

Depósito legal: H 767-2024

<http://www.uhu.es/revista.etiopicas/>

Universidad de Huelva. Servicio de Publicaciones

Reservados todos los derechos

ÍNDICE

<i>Una mujer al timón</i> GÓMEZ CANSECO Y ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ.....	11
<i>Reflexión sobre el libro</i> JORGE URRUTIA	15
<i>Con Josune</i> JUAN FERNÁNDEZ RIVERO	23
<i>En torno al canon: de Horacio a María Victoria Atencia</i> JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS.....	27
<i>Un Laberinto para el siglo XXI (y otras cosas de leer)</i> LUIS GÓMEZ CANSECO	41
<i>«La fidelidad de una embajada»: la diplomacia en Cervantes (novela, poesía, teatro)</i> ADRIÁN J. SÁEZ	51
<i>El lamento del cíclope y sus avatares: cuatro amantes despechados en Lope de Vega (Arcadia, La Filomena, La Circe)</i> ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ	71
<i>La Poesía de Juan de Jáuregui y los Sonetos de Luis de Góngora en la colección Letras Hispánicas de Ediciones Cátedra</i> JUAN MATAS CABALLERO	81
<i>Cuatro notas sobre la calavera como motivo emblemático</i> EMILIO BLANCO.....	99
<i>Margaret Cavendish y la fama femenina en Cartas sociables</i> SONIA VILLEGAS LÓPEZ.....	111
<i>El giro posteórico: consecuencia académicas e investigadoras en el hispanismo</i> JULIO VÉLEZ-SAINZ	129



UNA MUJER AL TIMÓN: JOSUNE GARCÍA

LUIS GÓMEZ CANSECO
ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

No es cosa de poco momento esa de regir con mano firme y segura una nave que afronta una larga travesía, en la que la bonanza no es siempre el tiempo esperado, pues aquí y allá amenazan tormentas, corrientes, vientos adversos y aun piratas y desalmados. La cosa se agranda cuando esa nave tiene un calado, una eslora y un tonelaje de las dimensiones de la editorial Cátedra, y cuando la singladura atraviesa las sirtes de la revolución digital o las Escilas y Caribdis que suponen las diversas crisis económicas y sociales a que nos tiene resignados nuestro amado país. Pues ese sabio pilotar es lo que ha caracterizado el oficio de nuestra capitana –almirante mayor ya– María Jesús García López, más conocida como Josune cuando se trata de ir al abordaje y al combate en esta justa guerra de los libros. Para llevar a buen puerto tal embarcación en una travesía que ha durado un buen puñado de años, fue necesario que recorriese toda la jerarquía de esta empresa, mayor que la Santísima Trinidad que pondera Galdós en el consabido Episodio Nacional (obviamente editado en Cátedra). Nuestra almiranta se inició en esta casa flotante como grumete, allá por 1983, cuando, al poco de licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid, entró como correctora en la editorial. Desde ahí, todo fue aprender y avanzar en ese singular oficio que consiste en editar libros. Y no solo en su dimensión técnica de revisión, composición, tipografía y ajustes previos a la estampación de un volumen, sino también en esa otra faceta más compleja, si cabe, como es la de bregar con las personas, y en concreto con ese particular tipo de persona que somos los filólogos, quienes–¿para qué engañarnos?– no siempre somos fáciles. Piense quien esto lea en el ego y la vanidad de los autores, en la avidez de los agentes y los herederos, en el fárrago de los derechos de autor (nacionales e internacionales) o en la colaboración y a veces en la guerra con otras editoriales. Con su amable sonrisa y su profundo conocimiento de la naturaleza humana, nuestra Josune nos ha narrado conversaciones inverosímiles con toda esta pintoresca caterva, en la cual desempeñan papeles estelares no pocos académicos, agentes literarios o eruditos de todo

tipo, a quienes Josune honra siempre con el bello y romano nombre de «autores». De todo y de todos salió indemne y triunfal nuestra Josune, quien en el año 2001 asumió la coordinación del área universitaria y profesional del Grupo Anaya, para, ya en el 2008, tomar definitivamente el timón de la nave y convertirse en directora de la editorial Cátedra, que capitaneaba desde un camarote cuajado de pruebas y contratos, pero sobre todo fortificado por centenares de libros, desde el suelo hasta el techo, desde una pared a la siguiente, en doble y triple fila.

Ya sentada a su despacho, ya a su mesa de reuniones, la labor de nuestra capitana como editora de Cátedra se ha centrado en el trabajo con los clásicos de la literatura española y universal, con una especial atención al mundo académico y universitario. A ese perfil responden las dos joyas de la corona, las colecciones «Letras Hispánicas» y «Letras Universales». La primera, santo y seña de la casa, no ha hecho sino consolidar su prestigio durante todos estos años, situándose en la cúspide de las evaluaciones académicas para el ámbito de la filología. La dirección de Josune ha sido decisiva a la hora de abrir la colección a autores próximos en el tiempo, que Cátedra ha convertido en clásicos en vida, pero también a la hora de orientar nuestra disciplina filológica a través de varios cambios metodológicos de calado, relativos tanto a la fijación de los textos como a su interpretación y anotación. Ahí están resultados deslumbrantes e impecables que dan fe de esta nueva manera de editar clásicos en España: la edición de los *Sonetos* de Luis de Góngora, que ha llevado a cabo Juan Matas; las *Rimas* de Gutiérrez de Cetina o el *Polifemo*, también de Góngora, preparadas por Jesús Ponce Cárdenas.

En la segunda de esas dos colecciones de referencia, «Letras Universales», Josune ha puesto muy especial empeño y afecto para establecer un auténtico canon universal que alcanza desde los clásicos mesopotámicos, griegos y romanos hasta los escritores más recientes y relevantes en cualquier lengua moderna, en ediciones en castellano o bilingües. Como complemento a esa inteligente atención a los textos, también ha sabido mantener –y en un momento especialmente difícil para el mercado– la publicación de ensayos y monografías filológicos bajo el epígrafe de crítica y estudios literarios. Pero hay más. La inteligencia, la curiosidad y el afán por conectar con los lectores contemporáneos ha movido a nuestra capitana a la hora de manejar las colecciones de la editorial e incluso crear algunas nuevas. Prueba de ello son «Feminismos», «Arte», «Historia», «Signo e imagen», «Teorema», «+media», «Teatro y artes escénicas», «Biblioteca Cátedra del Siglo XX» o la acertadísima «Letras Populares», que ha dado entrada a nuevos clásicos, autores y personajes, y que ha dejado entrar a Lovecraft, en la sala que reúne a Virgilio y Cervantes, y a Conan el Bárbaro en el templo donde adorábamos a Emma Bovary y a Ahab. Entre todas estas nuevas colecciones, quisiéramos destacar la colección «Biografías», por la parte que nos toca a nosotros, por el entusiasmo y la generosidad con que Josune acogió nuestra propuesta y porque ha sido causa y excusa para mantener con ella un trato que comenzó por lo académico y que ha terminado convirtiéndose en amena convivialidad y en amistad verdadera.

Cuando hace unos meses nuestra Josune nos comunicó que el navío llegaba a puerto y que esta habría de ser su última travesía al frente de Cátedra, hemos de confesar

que tuvimos un primer sentimiento de contrariedad... No es fácil separarse de alguien como ella, con quien trabajamos bien, inspirados por su alegría, entusiasmo e inteligencia, y llevados por una mano firme y, al mismo tiempo, comprensiva y amable. Resultaba, además, que una amiga se iba a quedar en el puerto cuando el barco partiese de nuevo. Luego, sin embargo, nos dimos cuenta que esa amistad iba a permanecer para siempre, que su mano seguía resonando en cada tabla del navío y que el trabajo que había llevado a cabo a lo largo de cuarentaiún años merecía un premio como la jubilación. Y a estas alturas sabemos que no hay mejor premio que disponer del propio tiempo y de la vida, cuando todavía se puede disfrutar de ella.

Pensamos entonces que era el mejor momento para ofrecerle una muestra tangible de nuestra amistad. Barajamos primero la posibilidad de un jamón de Jabugo o de un viaje al Caribe, pero nos pareció más acertado, para una persona que ha dado tantos frutos en forma de libro, ofrecerle otro, como este, pequeño, pero nacido del afecto verdadero que se ha ganado entre muchísimas personas del gremio, que los autores incluidos en este volumen tratamos de representar. El que aquí comparece, pues, es un grupo de filólogos y amigos que ha tenido el privilegio de trabajar con Josune en estos años, ya fuera en alguna de las colecciones mencionadas o en proyectos muy diversos. Tengan en nómina a Emilio Blanco, catedrático en la Universidad Complutense; a Juan Fernández, compañero de Josune en los afanes de Cátedra; a Juan Antonio González Iglesias, poeta y catedrático también en Salamanca; a Juan Matas Caballero, filólogo catedralicio en León; a Jesús Ponce Cárdenas, que reparte sapiencia complutense; a Adrián J. Sáez, veneciano ilustre; a Jorge Urrutia, lujo de la Carlos III; a Sonia Villegas, faro de la Onuba eterna; a nuestro dramático Julio Vélez; y a estos que suscribimos, Antonio Sánchez Jiménez y Luis Gómez Canseco. Podrían haber sido muchísimos más y acaso mejores que algunos de nosotros, pero damos por seguro que Josune, con su fina amabilidad, dará por buena esta manera de agradecer su empeño, su trabajo y el gentilísimo trato que siempre nos ha dado, con ese hablar sereno, tan suyo, que sabe argumentar sin que nadie pueda darse por herido.

Este mínimo libro es para ti, Josune, capitana nuestra, para que sepas que ha sido un lujo y un honor verdadero acompañarte en esta travesía y navegar a tus órdenes, y que solo hace falta que nos llames para que nos enrolemos de nuevo en cualquier viaje que proyectes. Muchas gracias.

REFLEXIÓN SOBRE EL LIBRO

JORGE URRUTIA

Universidad Carlos III de Madrid

Siempre merece la pena reflexionar en torno del libro y de la literatura, máxime en un homenaje a quien fuera, durante decenios, editora poco común, María José García, nuestra Josune.

Trabajo entre libros y, en el colmo de la inocencia, la pedantería o la impudicia, también he escrito libros. Ello me presenta, a la hora de esta reflexión como persona nada neutral; por ello me conviene empezar recordando que los libros no limitan ni prohíben nada, sino todo lo contrario. Pues qué puedo decir sobre el libro y la literatura que mis lectores no sepan.

Tal vez, cabría que me refiriese a los distintos libros que encontramos a lo largo de nuestra vida. Hablar, por lo tanto, del inicial libro de nacimientos, del religioso libro de bautismos, del peso del libro de texto, de la exactitud del libro de actas, de la elegancia y finura de los libros de papel de fumar, del fondo del libro de cheques, de los números del libro de caja y de la oscuridad del libro de defunciones. Afortunadamente, esos son los libros que no encontraremos en las librerías ni en otros establecimientos, comercios o actividades que a su difusión se dedican. Aquí hallaremos, en cambio, volúmenes que son como puertas abiertas, que nos invitan a vivir, en y con ellos, experiencias que nunca fueron las nuestras –por ejemplo la guerra y las cárceles de los últimos poemarios de Miguel Hernández– o que, si lo fueron, en todo o en parte, aparecen en sus líneas como una aventura nueva en la pluma de un escritor –*La colmena*, de Camilo José Cela. Porque la literatura tiene la particularidad de hacernos vivir la vida de los otros, o como si fuésemos otros y descubriésemos de nuevo los paisajes que eran conocidos. En la literatura, lo desconocido se nos hace familiar y lo familiar novedoso. Por un proceso casi mágico, la literatura puede lo mismo llevarnos a mundos lejanos y maravillosos,

que sumergirnos en lo más profundo de nosotros mismos, o descubrirnos en nuestro entorno.

Otra posibilidad sería comentar aquí la sabiduría de las personas que leen libros. La cantidad de geografía que se aprende en los libros de geografía. La cantidad de botánica que se aprende en los libros de botánica. La cantidad de derecho romano que se aprende en los libros de derecho romano o la cantidad de urbanidad que aprendía el lector de los libros de urbanidad, esos que ya nadie recuerda, en los que se decía que al padre nunca se le besa sino que, en todo caso, se le imprime, y con todo respeto, un ósculo en el dorso de la mano derecha. Son tan antiguos esos libros que ya casi nadie utiliza la palabra «ósculo» y que el beso ha dejado de ser un signo de respeto. Incluso de amor.

Estamos convencidos de que en los libros se aprende y ésta es una de las razones de que existan los libros, las editoriales, las librerías, las ferias y los días del libro. Dada su importancia, puede una editora convocarnos y siempre despertar nuestra curiosidad, nuestro interés, nuestro sentido del negocio, nuestra fantasía. Y así lo hizo siempre Josune.

También sería posible dedicarle al libro y a la literatura grandes elogios, esos que se han dicho una y mil veces hasta que, sin dejar de tener sentido, acaban por no oírse más de como se oye un ruido habitual. Por ejemplo, cabe decir que en el libro está la cultura, que el libro es el depósito del saber de la humanidad, que en el libro se aprende el pasado, el presente y casi el futuro, que aquello que quiera alguien saber lo encontrará en el libro y que, por eso, el libro es el mejor amigo del ser humano. Un poeta andaluz le dedicó hace años cuatro versos que, creo, resumen esas cualidades:

Si quieres saber te enseño,
te alivio si sufres daño,
si estás solo te acompaño
me callo si tienes sueño.

Enseñar, aliviar, acompañar y no molestar. ¡Cómo nos alegraría que las personas fuesen siempre así: comunicativas, amables, colaboradoras y correctas!

De lo dicho una característica me interesa resaltar: el libro es el mejor amigo del hombre. Mejor amigo que el perro, ya que el libro no ladra. Morder sí muerde a veces, porque las verdades pueden herir y el libro nos las pone delante, como en un expositor; pero ladrar seguro que no. En países tan cargados de ruidos como los hispánicos, llenos de altavoces, televisores, discotecas, gritos, motores estridentes... el libro tiene una primera y angelical virtud: es silencioso. Nuestra vida social necesita recuperar el sentido del gesto, de la insinuación, de la lectura, del susurro, del silencio.

Sabemos del silencio obligado y conocemos el valor simbólico que pudo tener el grito y el ruido. Pero quiero reclamar el derecho y el placer al silencio voluntario, y es obligación nuestra enseñar a los jóvenes a gozar de la paz y el silencio libremente elegidos, que no son ni la paz ni el silencio de los sepulcros. Decía el teórico literario

Georges Steiner que los jóvenes de hoy día se sienten incapaces de permanecer en una habitación a solas y en silencio. Por el camino de la recuperación del silencio debe caminar cualquier política educativa.

Afortunadamente los jóvenes no han olvidado cómo enfadarse, cómo protestar, ni cómo gritar. Pero culpa nuestra es si creen que la ausencia de gritos y de ruidos significa siempre la callada aceptación de un sistema injusto. El silencio que reclamo no es similar a los antiguos silencios ni a los silencios impuestos. Es un silencio conquistado y entrañablemente querido. Culpa nuestra será, repito, si no comprenden los jóvenes que la ausencia de gritos es la que puede permitir la posible presencia de los suyos propios. Enseñémosles la calma, el coloquio tranquilo y el silencio gustoso.

Más allá de cualquier aprendizaje concreto, los libros que nos interesan más íntimamente, aquellos que no pueden ser sustituidos por artilugio alguno, son los de creación, aquellos que decimos de literatura. Conste que la literatura no es algo fácilmente definible. La mejor definición que se ha encontrado al cabo de los siglos, la que al menos más nos conviene hoy, se enuncia diciendo que son literarios aquellos textos que en cada momento histórico los lectores consideran literarios. Parece una definición absurda, pero es exacta, porque cada generación delimita su propio concepto de literatura y le asigna la función que quiere que desempeñe en la vida social. Ahí radica una responsabilidad nuestra: no es posible aceptar sin más lo que nos dijeron las generaciones anteriores, tomar los libros de la escuela y luego olvidarlos. Tenemos que decidir y optar por uno u otro uso del libro; se trata de una función política activa.

Mi abuelo paterno, de cabello blanco algo salvaje, a la manera de Einstein, se despertaba de madrugada en el duro Madrid de la posguerra civil, encendía una vela y dedicaba varias horas a leer libros científicos. Eran volúmenes que adquiriría en las librerías de viejo, editados a finales del siglo XIX o primeros años del XX y, por lo general, absolutamente superados. No buscaba aprendizaje alguno, sino tan sólo el placer de leer, desnudando las palabras de significados concretos y gozando con unas descripciones o teorías que, erróneas las más de las veces, se convertían en ficciones. Lo que le importaba era enfrentarse consigo mismo, mantenerse vivo a través de la lectura. Fortalecerse.

Al fin y al cabo, algo parecido nos ocurre hoy con libros escritos con finalidad informativa y documental: por ejemplo las crónicas de los primeros viajeros europeos a América. La nueva geografía era vista, no siempre del modo que era realmente, sino del que aquellos aventureros empapados por los relatos de los viajeros por Oriente, como Marco Polo, querían y esperaban que fuese el mundo americano. En América buscaban el universo que ya conocían por haberlo encontrado en los libros. No creo que desearan sorpresas ni novedades. Frente a lo desconocido y el miedo que éste produce siempre, pretendían tranquilizarse no viendo sino lo ya visto, o queriendo, en principio, saber lo ya sabido. Si aparecía algo indiscutiblemente nuevo, se buscaba cómo adaptarlo a lo experimentado antes. Así, las crónicas de Indias, más allá de los hechos históricos, las apreciamos ahora, no como libros de historia, sino como relatos

míticos. Son, ya hoy, literatura. Ni siquiera el paisaje existe por sí, es una construcción cultural que, en poesía, resulta un invento de los poetas ingleses del siglo XVIII.

Un poema del poeta dominicano Freddy Gatón Arce pudiera servir para entender qué hace el libro, cómo transforma el mundo. Se titula precisamente «Libro». El lector abre el volumen, lee, lo cierra. Las formas impresas parecen haber cobrado personalidad propia deshaciéndose de su significado. Somos los lectores del poema conscientes de ello, de que las palabras han dejado de ser una simple transparencia. Del mismo modo sucede cuando, con un pequeño ejercicio de voluntad, hacemos por ver el cristal de la ventana que, unos segundos antes, pasaba desapercibido, ofreciéndose para que nuestra vista lo atravesase sin apreciar su existencia. El cristal de la ventana puede pasar -y lo decía bien José Ortega y Gasset- de la transparencia a la existencia. Dice el poeta:

Cerrando el expediente, y vistos entre las tapas
las letras, los modelos, los espíritus,
los colores y las formas;
y sentido que cualquiera diría que ya no hay más don
ni arte visible
que esas letras, esos modelos, esos espíritus,
esos colores y esas formas;

¿Dónde radicaba –pregunto yo ahora– la emoción que la lectura produjo? En el significado de lo leído o en el propio objeto o, mejor, en la huella que podría quedar de aquellas frases, de aquellas palabras, de aquellas letras, sobre las páginas, que el poeta ahora imagina totalmente en blanco para poder proyectarse él como lector, con la propia experiencia.

Las palabras literarias crean un mundo que ya no es el nuestro, el anterior a la lectura. Podemos comprender mejor lo que vivimos porque la literatura metafórica o simboliza nuestras experiencias, pero no podemos confundir lo leído con lo vivido. También el poeta lo explica aunque, naturalmente, a través de una metáfora: a través de una historia de amor que podría fracasar si ella, la mujer amada, se pierde por los vericuetos de la lectura.

Teme el poeta que la mujer llegue a tener, «como promesas aún válidas», las lecturas de «los pliegos en donde se señalan progenies, guerras y otros acontecimientos». Se queja diciéndole: «Creo que estoy celoso de tus abuelos y de tus bisabuelos. Hablas de ellos como si fueran nuestros contemporáneos y esto me desplaza de tu corazón». Y es que la mujer vive en lo leído y parece que se ausentase, que hubiera perdido importancia la historia verdadera de amor que comparte con el poeta. Ella se defiende. «No me voy de tu lado», asegura. Y se explica. «Es una cuestión de tiempos, no de lugar». Pero el poeta sabe que las palabras se desarrollan y se desenvuelven en el tiempo y que sin ellas no seríamos, puesto que nos definen. Aún más, sabe que las palabras se apoderan de nosotros, nos raptan. Por eso le contesta: «las palabras nos iluminan y nos justifican. Las palabras nos afirman y nos niegan. Sin las palabras pasaríamos desapercibidos».

El poeta está convencido de que las palabras son históricas, se autocondicionan en cada momento. Si alguien se entrega a las palabras del pasado, vive en el pasado, desaparece para la vida real presente. «En cada tiempo –asegura el poeta– las mismas palabras tienen significaciones diferentes», de modo que «las palabras tienen nuevas acepciones para nosotros, para nuestras instancias y nuestros anhelos». La conclusión de este bello texto en prosa de Gatón Arce, titulado «Historia y palabras», es que el presente lo hacen él y ella, el poeta y la mujer, pero no pueden dejarse arrastrar fuera del propio lenguaje, romper la relación estrecha, gramatical, que los une. Por eso afirma el poeta: «Tú eres mi concordancia».

Acudimos al libro, precisamente, para renovar nuestras propias concordancias. Concordancias con nuestro tiempo. Concordancias con nuestra cultura. Concordancias con nuestras aficiones íntimas. Concordancias con nosotros mismos. Lo hicimos una primera vez y sabemos que regresaremos. Por eso gustan tanto los libros, las bibliotecas, las librerías, las ferias del libro.

Todos tenemos en nuestra vida dos vidas. Y no me refiero a las que organizan la novela famosa de Stevenson: *El doctor Jekyll y Mr. Hyde*. Tenemos una vida exterior, aquella en la que nos relacionamos con los demás. Esa que nos permite jugar, correr, reír en sociedad, enamorarnos o desenamorarnos, negociar o simplemente ir al cine en compañía. Y tenemos otra que es la vida personal, íntima, solitaria. Aquélla que no compartimos con nadie, ni siquiera con nuestros próximos más queridos. Es la que vivimos al cerrar los ojos para dormir, al pensar cuando paseamos solos. La que vemos agitarse en el techo de la habitación cuando nos tumbamos, vestidos, con la luz encendida, al final de una jornada de trabajo o de estudio. Y en esa vida personal, íntima, exclusivamente nuestra, sólo pueden y deben entrar los libros. Más aún: es una vida que prácticamente la aprendemos a crear gracias a los libros.

No hablo de los libros de estudio, de trabajo, de archivo, sino del libro de cuentos, de poemas, de pensamiento, de creación literaria. Ese libro que nos descubre un mundo inventado pero con seres que parecen vivos, que sufren y que sueñan, que piensan como nosotros o que se nos enfrentan decididamente. Unos libros en los que nos encontramos, gracias a los que nos descubrimos nosotros mismos, y que ensanchan nuestra personalidad. Que amplían nuestro mundo, porque la literatura remueve todas nuestras seguridades.

Regreso al poeta dominicano, fallecido en 1994, Freddy Gatón Arce, que había nacido en San Pedro de Macorís en 1920. En un libro de 1982, *El poniente*, defiende el caos y asegura, desde el primer verso, que la primera catástrofe fue exterminar el caos.

La primera catástrofe: exterminar el caos,
la separación de los cielos y la tierra.

.....

La armonía fue una de las mayores desdichas
y una interminable desgracia.

El lector no sabe bien si la catástrofe fue tan sólo ordenar el mundo y no dejarlo al azar de su propio ser, o que no hubiese nadie presente para contarlo. Carecimos del cronista y, en todo caso, únicamente contamos con un historiador a posteriori: aquel que escribiera el *Génesis*. «Nadie pudo escribir aquella derrota de la niebla / como lo haría un reportero escéptico de ahora». Era imposible que existiera un cronista, porque aún no existían las palabras. Éstas empiezan cuando las cosas reciben su nombre.

Si la destrucción del caos fue una desgracia, ya que permitió conocer el bien y el mal, la vida y la muerte, el bondadoso y el malvado, Abel y Caín, la fundación de la palabra viene unida a ese mal. ¿El mundo era más feliz cuando fue mudo? O, como dice el poeta: «La crueldad es tan antigua como las mismas palabras».

Alguien podrá decirme: ¿En qué quedamos, la palabra es buena o mala, la literatura que con ella se fabrica es beneficiosa o es perversa? ¿Debemos leer o permanecer en la ignorancia de todo? ¿Nos sometemos al orden o nos entregamos al caos? No se trata aquí de predicar ni de ofrecer normas de conciencia. La palabra es necesaria incluso para conocer lo que es innecesario, es buena hasta para poder conocer el mal; es precisa porque la necesitamos para entendernos y explicarnos a nosotros mismos.

Un personaje de *Roma*, novela del francés Émile Zola, dice apasionadamente: «¡Nunca hay demasiados libros! ¡Son necesarios, todavía y siempre! Gracias al libro y no a la espada, la humanidad vencerá a la mentira y a la injusticia, conquistará la paz última de la fraternidad entre los pueblos... [...]. Sólo hay una manera de hacer un pueblo, de crear hombres, y es instruirlos, es desarrollar a través de la instrucción esa fuerza inmensa y perdida que se esconde hoy en la ignorancia y en la vagancia». Algunos pensarán que estas frases pertenecen al ideario del siglo XIX. Hay que contestarles que sí, pero que no por ello están periclitadas.

Por eso conviene también preguntarse la razón de que los no lectores no suelen presumir de ello, sino al contrario. Existe una cierta mala conciencia por no leer. Actualmente, los no lectores buscan justificarse o engañarse diciendo que leen en el ordenador, en la computadora, que leen libros en internet. Pero todos sabemos que el índice de lectura de libros de creación en internet es bajísimo. Hoy por hoy el ordenador no ha sustituido al libro, sino que lo ha redoblado. Vienen a ser los ordenadores como enciclopedias más rápidas de uso, pero con autoridad discutible. Gracias a ellos leemos más que antes. Físicamente no son sino libros en los que la luz camina en dirección contraria: de la pantalla hacia el exterior, en lugar a desde el exterior hacia la página. El problema surge porque el ordenador hace que confundamos el autismo con la intimidad. Teóricamente, gracias a los ordenadores y a internet aumentamos nuestras posibilidades de comunicación. Pero también dificultan la comunicación y las políticas educativas tienen que implementar medidas preventivas y correctoras.

La vida íntima, ésa que hemos visto necesaria, sólo existe robándole tiempo a la otra, a la pública. Y el ser humano mejor es el que posee más vida íntima, el que más tiempo dedica a la reflexión y al sentimiento personal. Pero no confundamos la intimi-

dad con el autismo. Tampoco la intimidad es egoísmo porque, como escribió Antonio Machado:

Converso con el hombre que siempre va conmigo
–quien habla solo espera hablar a Dios un día–
mi soliloquio es plática con ese buen amigo
que me enseñó el secreto de la filantropía.

Así es como el libro es el mejor amigo: buscando en él la explicación de nosotros mismos, la compañía de nuestra propia compañía, la comprensión de lo que hacen los demás a través de lo que hacemos. En el libro aprendemos a conocernos, y conociéndonos aprendemos a conocer a los demás. Conociendo a los demás los respetamos y nos situamos en una posición desde la que podemos exigir que nos respeten.

En la lectura solitaria, aprendemos (un aprendizaje nunca acabado) a vivir plenamente y a mantener en su justo medio nuestra vida pública. No todo puede ser vida exterior. La vida exterior conduce, curiosamente, a la insolidaridad, al egoísmo, a la dictadura, a la injusticia. La interior (y con ella, apoyándola, el libro y la reflexión) conduce al respeto, a la paz, a la democracia, a la libertad individual y colectiva. Hay que saberlas unir y, por eso, la verdadera lectura *solidaria* es la lectura *solitaria*. De ahí la necesaria enseñanza del uso y del goce de la soledad y el silencio junto a la insistencia en la lectura. La literatura es nuestro mejor espejo y nuestra ventana más amplia. Nuestro espejo porque en ella nos descubrimos. Nuestra ventana porque permite que nos asomemos al mundo y a toda la historia y el pensamiento del mundo. Además, con ella sólo nos rodea el silencio.

La palabra cotidiana no es, muchas veces, sino una forma de no hablar, de evitar que surja el significado. Igual que el espejo parece mostrar nuestro rostro y sin embargo lo invierte. Porque nuestro rostro en el espejo refleja como lado izquierdo lo que en verdad es lado derecho. Así la palabra, en ocasiones, parece decir pero no dice y la literatura nos muestra sin mostrarnos.

Posiblemente sólo hablemos del silencio. Todo remite al conocimiento interior, y de lo único que no puede hablar el silencio es de sí mismo. La literatura extrae la palabra del silencio, construye con ella un mundo donde el sentido es posible y reduce todo lo demás al caos primigenio. Si el verbo es el ser, todas las cosas que son hablan también de su propia ausencia en cuanto objetos

Leamos y leámonos a nosotros mismos. En el silencio ya, por consciente, gozoso. En la conversación tranquila, en la caricia amable, en la paz respetada, encontremos el libro. Desde el libro y en el libro encontrémonos a nosotros mismos. Y desde nosotros mismos y en nosotros encontremos a los demás. Es un ejercicio de democracia y de libertad. Un ejercicio imprescindible en el que pocas veces somos conscientes de la importancia de quien, desde un despacho, también silencioso, selecciona, aprueba, encarga, distribuye y discute. En ese despacho estuvo durante muchos años, recibiéndonos, buscándonos, encargándonos, discutiendo, Josune. Brindemos por ella.

CON JOSUNE

JUAN FERNÁNDEZ RIVERO

Ediciones Cátedra

Me incorporé a la plantilla de Cátedra a primeros de junio de 2017. Yo tenía entonces veinticinco años, y había pasado casi un mes de puro nervio entre las varias entrevistas que implicó el proceso de selección y el sí definitivo que me abrió las puertas de la editorial.

Recuerdo que el día que pisé por vez primera la antigua sede de Anaya, sita en el número 15 de la calle Juan Ignacio Luca de Tena de Madrid, me encontraba especialmente agitado, pues hasta ese momento mi único contacto con la empresa había consistido en la llamada telefónica por la que se me notificó que había surgido una vacante para un puesto editorial y que tenían interés en mi perfil. No se me dijo entonces para qué sello era, así que esa mañana, yo, que había estudiado filología con la colección Letras Hispánicas y devoraba desde niño clásicos de toda índole, crucé los dedos porque fuera en Cátedra o en Alianza y, no tranquilo con eso, llamé a mi madre de camino a la entrevista para que ella cruzara los suyos también.

Una vez en el edificio, y tan pronto como pasé la recepción, se me indicó que esperase a la persona que me iba a entrevistar, y allí quedé hasta que, algunos minutos más tarde, apareció Josune y me tendió la mano.

–Soy Josune García –me dijo sucintamente–, la directora de Ediciones Cátedra. Un placer.

Ni que decir tiene que jamás me habría esperado una primera entrevista con la directora de una editorial, y menos aún –por mucho que hubiéramos cruzado los dedos– con la de uno de los sellos que hasta entonces más había estimado como lector, filólogo, editor y poeta; sin embargo, si algo tiene de bueno el peculiar carácter de quien firma estas líneas es que en estas contadas ocasiones decisivas tiende a desbordarse en lugar

de a menguar, así que en apenas un rato me encontré sentado frente a frente con Josune y manteniendo una de las conversaciones más emocionantes que jamás he tenido.

Recuerdo hablar con ella, entre otras cosas, de *La tierra baldía* de T. S. Eliot y la *Poesía vertical* de Roberto Juarroz, de la edición en Cátedra de *Piedra de sol*, de Octavio Paz, y de la traducción de fray Luis de *El cantar de los cantares*; tan excitado como impresionado por la idea de que quien se encontraba entonces delante de mí se había ocupado de cuidar y defender durante años esas y otras muchas obras de la gran literatura universal. También recuerdo hablar del libro como objeto, de formatos, papeles y tintas, y por supuesto de edición y corrección, con tamaño entusiasmo que, cuando salí de Anaya, me pregunté si en el contexto de una primera entrevista de trabajo aquello habría estado bien o si, al final, tanta pasión me pasaría factura por pesado o por *groupie*.

Mis temores, por suerte, debieron de ser infundados, pues aquella conversación se convirtió en la primera de muchas. Y es que trabajar con Josune ha sido siempre, en cierto modo, conversar: un extenso diálogo que ha durado más de siete años y ha dejado en mí profundas huellas.

Una vez entré en Cátedra, pasé a ocuparme de la edición de mesa de las colecciones de literatura y filosofía, de las que era responsable la misma Josune. El resto del equipo de la editorial, igual que hoy, era pequeño y tenía en cada uno de sus miembros a un mentor, así que con paciencia y tiempo no me resultó difícil empezar a internarme en las artes y quiebros de un oficio infinito. Mientras yo me ocupaba de revisar pruebas y discutir asuntos peliagudos con correctores, maquetistas y traductores, ella se aseguraba de ir nutriendo de títulos y nuevos proyectos el catálogo de las colecciones, además de lo cual gobernaba con mano decidida aquella nave que, en 2023, cumpliría bajo su dirección el medio siglo de labor editorial, y que ya en el 97 había recibido el Premio a la Mejor Labor Editorial Cultural que otorga el Ministerio de Cultura.

Con el tiempo, y como es lógico, nuestras funciones cambiaron. Josune pasó a ser, además de nuestra directora, la directora del Área de Universidad del Grupo Anaya, en la que se englobaban también los históricos sellos de Tecnos y Pirámide, y yo fui asumiendo progresivamente cada vez más funciones relativas al cuidado de las colecciones, por lo que se sucedieron años de trabajo intenso y de continuo aprendizaje en los distintos campos que demanda la edición. Para mi enorme fortuna, sin embargo, siempre estuvo a mi lado, atendiendo a mis preguntas y apoyando mi labor, y si el gran reto de cuidar del patrimonio de estas colecciones ha podido cumplirse hasta el presente ha sido sin ninguna duda gracias a su generosidad, su notorio tesón y su envidiable acervo cultural y editorial.

No en vano, antes de dirigir el sello, Josune se había ocupado de esas mismas colecciones –entre las que se cuentan algunas tan señeras como Letras Hispánicas, Letras Universales, Teorema o Crítica y Estudios Literarios, además de otras muchas– bajo las direcciones de Gustavo Domínguez y Emilio Pascual, y había trabajado mano a mano con los mejores hispanistas de varias generaciones y un número más que importante de primeras lanzas de la literatura en español.

En concreto, Josune había entrado en Cátedra en 1983, solo una década después de que nuestra matriz, Letras Hispánicas, fuera fundada y echara a rodar bajo las directrices de Domingo Ynduráin, Lázaro Carreter y Francisco Rico. Era, por tanto, muy joven –tenía veintitrés años–, pero todos los que la conocieron durante aquella época y las que vinieron coinciden en que tanto su seriedad como su diligencia señalaban el futuro brillante que tenía ante sí.

Desde entonces han pasado cuarenta y un años, y la impronta de aquella editora que empezó desde abajo y fue curtiéndose día a día ha quedado tanto en las colecciones y los libros de los que se ha ocupado –*miles*– como en toda la editorial, cuyo liderazgo asumió definitivamente en 2008.

Por mi parte, que tanto he estado junto a ella los últimos años, puedo decir que trabajar con Josune ha supuesto, además, asistir al despliegue de una manera genuina de entender la edición, en especial por lo que afecta a la dimensión ética de nuestro oficio. Una manera de editar o, si se quiere, un *estilo* en el que lo clásico, impulsado por el rigor intelectual y el amor por el conocimiento y la literatura, confluye con la vanguardia crítica y con las más abiertas y plurales perspectivas con respecto a la teoría filosófica contemporánea, los cánones artísticos, la historiografía y otras muchas disciplinas que atraviesan y vehiculan el catálogo de Cátedra.

En definitiva, me parece que, de no ser por todas estas circunstancias, tendría que acabar estas someras líneas acerca de la importancia y el valor de los trabajos de Josune confesando, en clave interna, lo traumático de su por lo demás feliz jubilación, pero el legado que nos deja es tan valioso que no solo asienta unas sólidas bases para su continuidad, sino que nos impulsa a seguir renovando y cuidando su espíritu.

Dichas todas estas cosas, no puedo más que terminar agradeciendo a Josune todo lo que tan desinteresadamente hemos –y he– recibido de ella, así como las muchas semillas y esquejes que nos deja en Cátedra y que nosotros nos esforzaremos por mimar, pues, al igual que ella ha hecho todos estos años, seguiremos cuidando nuestros libros y al lector.

En Madrid, al final de un verano extrañamente amable.

EN TORNO AL CANON: DE HORACIO A MARÍA VICTORIA ATENCIA

JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS
Universidad de Salamanca

QUIÉN DECIDE EL CANON

Quienes nos ocupamos de los clásicos no solo tratamos con los textos de Grecia y Roma. También intentamos descifrar el hermoso secreto de la clasicidad. Sabemos que hay unas cuantas instancias que, desde hace siglos, son definitivas para la perduración de los textos. Sin embargo, las categorías teóricas –como «canon» o «instancia»– no dan cuenta de la dimensión sustancialmente humana que alienta determinadas elecciones. Para describir esa labor el enfoque debe ser humanístico, en la dualidad que se remonta a Cicerón: enfoque cultural y enfoque humano. Las personas que llevan a cabo esa labor –no muchas y en ocasiones no muy visibles– determinan la continuidad de la Literatura, escrita así, con mayúscula y en singular. Quienes escriben los libros suelen ser conocidos, salvo que se refugien en el anonimato o el pseudónimo. Quienes los leen, últimos responsables del cumplimiento de la literatura, tienen una gama muy variada de presencia pública: los críticos y quienes exponen su opinión sobre los libros son los más destacados. A esta categoría de «instancia decisiva» pertenecen también quienes enseñan literatura, quienes investigan sobre ella y quienes deciden qué libros están en las bibliotecas. Todos ellos realizan elecciones fundamentales para configurar la lista de los clásicos. Junto a ellos, en un lugar muy destacado, se hallan los responsables de las editoriales, en una amplia gama que va desde los antiguos impresores humanistas hasta los editores actuales, que algo –y a veces mucho– conservan de aquellos predecesores suyos.¹

¹ A lo largo de este trabajo voy a referirme a numerosos libros, publicados en editoriales conocidas y de fácil

Algunos puestos en el mundo de la cultura se describen mejor con la palabra «posición» que, en ese sentido, sería un anglicismo casi imperceptible, por asumir significados del inglés *position*. Más que «a job» una posición decisiva sería «a rank or level in a company, competition, or society» (Cambridge Dictionary 2024). La dirección de una editorial como Cátedra es uno de esos puestos que, en realidad, se convierte en una posición en el mundo de la cultura. Es, además, una extraordinaria posición física, de acuerdo con la etimología, porque permite contemplar el conjunto de las obras existentes (el corpus) y elegir de entre ellas las que se proponen o se siguen proponiendo como clásicas (el canon) para la lectura actual y para la perduración futura. Es, pues, un emplazamiento privilegiado y una responsabilidad que, cuando se ejerce durante un período considerable de tiempo, se adentra en el delicado universo de los clásicos. Si, como querían los romanos, el nombre es un destino, *nomen omen est*, dirigir una editorial como Cátedra viene a equivaler a una cátedra, pero con la mayúscula que hace transparente su capacidad de ordenar el mundo de las letras. Semejante tarea desempeñada a lo largo de los años tiene algo de dirección de un gran proyecto de investigación, de tutela postdoctoral en múltiples frentes literarios y también, como todas las labores en las que hay que elegir nombres y textos, es fronteriza con los actos de creación, de los que acaba participando, siquiera sea por comunicación física, cuando no por el seguimiento sostenido de una línea intelectual o espiritual. Las afinidades electivas o el criterio racional están al principio y al final de la impronta que estas personalidades dejan en el canon.

Sabemos, pues, y aceptamos que la cátedra universitaria, la biblioteca, el jurado de un premio literario o la colección prestigiosa son llaves parciales de la clasicidad. En rigor, igual que sucede con algunos arcones medievales, cada una de estas instancias posee una llave y solo juntando las cuatro –y alguna más– se puede dar acceso a ese espacio laicamente sagrado. Sin embargo, no todas las llaves tienen la misma eficacia. Y la coincidencia de todas no suele ser sincrónica. En un mundo en el que la comunicación es lo primordial y la economía se cierne sobre la cultura como nunca antes, la responsabilidad de una editorial puede condicionar el resto del círculo clásico, a saber: los galardones literarios, los programas de la enseñanza universitaria y los títulos que vamos a encontrar en los anaqueles de las bibliotecas. La dirección de las grandes editoriales, claro está, corresponde tanto a la persona titular como a los comités que asesoran y proponen. Esas son las *instancias decisivas* para la clasicidad, porque sus colecciones constituyen una biblioteca ideal tanto como un programa ideal de lecturas. Además, la mera publicación constituye un premio que suele anticipar otros.

El canon constituido adquiere una triple dimensión: respecto de los *textos*, supone su fijación y su perduración integrada en un corpus. En el caso de las lenguas clásicas (occidentales o no) el canon influye mucho sobre la configuración del corpus. Actual-

localización. Solo se incluyen en la bibliografía aquellos que afectan al centro de lo expuesto o que aporten alguna cita textual.

mente, tendemos a publicar y a traducir todo lo que está en el corpus griego y en el latino, como si todo fuera canónico. También a la inversa, el canon acaba influyendo en el corpus conservado. De hecho, hay autores grecolatinos que no han superado los momentos críticos de las sucesivas recanonizaciones y han acabado fuera del corpus. Para los *autores*, verse incluidos en cualquier lista canónica representa fundamentalmente el alcanzar la inmortalidad a través de la fama, como nos demuestran los libros de la Antigüedad grecolatina y los de nuestros Siglos de Oro. Se trata de una noción vinculada esencialmente al núcleo clásico de la literatura. Aunque la idea tenga precedentes griegos, fue Horacio el que la formuló definitivamente en su Oda 3.30: *Exegi monumentum aere perennius*. «He alzado un monumento que durará más que el bronce». Y, por tanto, *non omnis moriar*, «no moriré del todo». Por último, está el *lector*, al que el canon inserta en una tradición. Semejante perspectiva va más allá de la institución escolar, para desembocar en una teoría general de la recepción y de la memoria compartida. Así Harold Bloom (1995; 27) afirma: «El canon, una vez lo consideremos como la relación de un lector y escritor individual con lo que se ha conservado de entre todo lo que se ha escrito, y nos olvidemos de él como lista de libros exigidos para un estudio determinado, será idéntico a un Arte de la Memoria literario, sin nada que ver con sentido religioso del canon».

Hasta hace unas décadas el funcionamiento del universo cultural europeo había sido mucho más estable, al no haberse enfrentado *desde dentro* con el problema del multiculturalismo. Eso valía para el sistema literario, para la docencia universitaria de la literatura, para la elección de los libros recogidos en las bibliotecas y para los galardones culturales a los que, en principio, no se asignaban criterios extraliterarios. Las cosas han cambiado mucho y muy deprisa en las sociedades europeas, lo que merece una reflexión.

Voy a tratar para ello el canon de una editorial especialmente significativa (Cátedra) y en él dos autores: uno antiguo y una actual; un clásico grecolatino y una hispánica. Son Horacio y María Victoria Atencia.

LA RECANONIZACIÓN

Nadie discute que los clásicos de todas las lenguas –y especialmente los de Grecia y Roma– necesitan ser traducidos y editados cada cierto tiempo. El razonamiento de base quiere que los textos clásicos no caduquen mientras que sus traducciones sucesivas sí lo hacen. Lo que es una necesidad se convierte en una virtud: al proponerlos para ser leídos, continuamente se les está extrayendo del pasado para situarlos en el presente y proponerlos al futuro. A la larga, y a fuerza de ocupar puntos sucesivos en la línea del tiempo, acaban fuera de temporalidad.

De acuerdo con ese mecanismo infinitesimal, en cada momento se produce una revisión general del canon que afecta a cada uno de los autores y a cada una de las obras.

Los que se publican nuevamente experimenten una recanonización que los consolida, al tiempo que los perfila frente a la masa de los precederos, si no de los perecidos. También sabemos que puede haber rescates que saquen del olvido a autores que parecían guardados en el archivo más que en la biblioteca. Puesto que la teoría del canon obliga a enunciar paradojas, anotemos otra: nada hay tan inestable como la búsqueda de la estabilidad.

Una cuestión tan vinculada a lo provisional puede nublar nuestro entendimiento poético, ocultándonos que estamos hablando de nociones que rondan la eternidad. Afirmar que los clásicos son inmortales parece otra de las hipérboles propias del lenguaje que usan esos mismos clásicos, el literario. Sin embargo, sostenemos eso atinadamente. En un primer momento, los libros clásicos quedan liberados de la mortalidad de sus autores. Después confiamos, mediante un pacto que tiene mucho de ideal, en que no serán olvidados ni destruidos por las generaciones sucesivas, como no lo han sido por las precedentes. En la línea del tiempo los textos clásicos apuntan, como una flecha disparada por un arquero olímpico, hacia un futuro interminable o, al menos, indefinido. No se suele pensar que también hay otra flecha que apunta hacia el pasado. Voy a decirlo mejor: la flecha del futuro llega también al pasado, porque el tiempo de los clásicos no es lineal, sino circular (paso previo a dejar de ser tiempo). Algunas categorías del tiempo teológico sirven para aclarar el raro estatuto de los clásicos. Si pensamos en la *Eneida* como un texto surgido en la Antigüedad latina y lo proyectamos hacia un porvenir tan duradero como el de la especie humana, la categoría sería eviterno, es decir, la de aquello que, habiendo comenzado en el tiempo, no tendrá fin, según la bella definición de la Real Academia. Pero hay más: cuando un clásico cristaliza, deja de ser una criatura estrictamente histórica. Lo integramos entonces en una transversalidad que metafóricamente podemos definir como eterno, como si no hubiera tenido principio y como si no fuera a tener fin. En rigor no nos imaginamos un mundo en el que no estén el *Quijote* o la *Odisea*. De esa eternidad estamos hablando, porque es una construcción literaria. Pero, ya que de ambos textos clásicos hemos visto el principio: ¿lo suyo no sería la «eviternidad»? Ciertamente, pero tienen a su alcance también una eternidad que no es metafórica: no depende ya del principio o el fin, sino de algo que está más acá y un poco más allá. La eternidad –y seguimos sin tener miedo de las categorías filosóficas o teológicas– supone que los seres humanos, mortales por excelencia, decidimos *extraer de la temporalidad* algunos textos. Aunque sabemos que tuvieron un principio y aceptamos (no sin dolor) que tendrán un fin, *de momento acordamos que dejen de estar sometidos al desgaste que trae el paso de los años o de los siglos*. En esa provisionalidad, reiterada por cada generación, se sustenta su preciosa eternidad, referida a la sustancia misma de lo humano, el tiempo, del que idealmente los sacamos. Tampoco se quedan atrapados en la jaula temporal de su momento. Naturalmente esto implica un concepto humanístico: son libros que se proponen para la humanidad entera. No solo la humanidad en un momento sincrónico, esto es, el conjunto de seres humanos que pisan la superficie de la

Tierra en un instante específico, sino la humanidad como multitud ideal de todos los tiempos. Todos los que nos precedieron y todos los que vendrán se suman a nosotros en ese prodigioso grupo nuevo. Formada por individualidades irrepetibles, con independencia de la raza, el sexo, la nacionalidad, la edad o la lengua. Lo que las constituciones democráticas proclaman con grandilocuencia incumplible, la literatura lo cumple en sus clásicos. A esa multitud prodigiosa, inexistente a fuerza de sumar individuos existentes en sucesión cronológica, se le proponen unas lecturas que configuran una biblioteca plenamente humana: una verdadera biblioteca universal.

Esta operación se gestó inicialmente en Grecia y en Roma con unas cuantas decisiones que no es preciso recordar aquí. Baste mencionar la construcción del concepto de clásico, trabajo de los filólogos para editar los textos, y la fundación de instituciones como las bibliotecas públicas de Alejandría y de Roma, las escuelas filosóficas como la Academia o el Liceo, y el hecho mismo de laurear a los poetas como se coronaba a los deportistas olímpicos o a los generales triunfadores.

El orden de las cosas, inevitable porque todo esto se asoma a un orden mayor, llevó a que de los clásicos grecolatinos se pasase a los modernos, normalmente agrupados por sus lenguas nacionales, y por último a una selección conjunta y única, en la que unos y otros conviven en una espléndida serie, a la que no habríamos llegado sin la lucidez que, a lo largo del siglo XX, tuvieron Eliot, Borges, Auerbach o Curtius. En el retrato de grupo que nos ofrecen, Homero, Virgilio y Cervantes posan sonrientes. Sus rasgos (los rasgos de sus textos) revelan el «parecido de familia» que vio Ludwig Wittgenstein (1958: 32) para las series de objetos que presentan similitudes. Él hablaba el lenguaje de la lógica, nosotros el de la poesía, pero sabemos que la idea de un «aire de familia» resulta especialmente fructífera si se aplica a las obras literarias clásicas. A semejanza de los objetos *wittgenstenianos*, no todos los textos canónicos comparten los mismos rasgos comunes, pero hay entre todos ellos algo que nos hace reconocerlos como miembros de la genealogía de la cultura, algo que los distingue de los que no pertenecen a ese grupo.

OVIDIO Y CATULO

Voy a concretar la teoría con algunos ejemplos que conozco de primera mano, tanto en el ámbito clásico como en el hispánico. Antes de hablar de Horacio, voy a remontarme a Ovidio. En los años noventa del pasado siglo Cátedra publicó en un solo volumen los *Amores* y el *Arte de amar* de Ovidio (1993). Se trata de dos obras que pertenecen al género de la elegía amorosa romana. En contra de lo que su nombre parece indicar, la elegía romana no tiene por qué ser triste. Relata de manera verosímil episodios amorosos, que en el caso de Ovidio se denominan *amores* y dan lugar a un manual de estrategias amorosas, fruto de la experiencia acumulada por el poeta. Escritos dos mil años antes de la publicación en Letras Universales de Cátedra, estos dos libros de Ovidio gozaban

entre nosotros de una excelente presencia, con muy buenas ediciones recientes (de al menos uno de ellos, a veces en compañía de otros del autor) en Gredos (en traducción de Vicente Cristóbal), Akal (en versión de Enrique Montero Cartelle), Alma Mater (con texto de Antonio Ramírez de Verger y traducción de Francisco Socas)... ¿Hacía falta traducir y publicar otra vez al Ovidio erótico? Sí. Precisamente porque estaba muy bien traducido y editado, una colección canónica como Letras Universales de Cátedra necesitaba contar con él en su catálogo, si no quería quedar disminuida en su aspiración de clasicidad. Para ello, había que hacer lo mismo de manera nueva. La originalidad (relativa, como debe ser con lo clásico) consistió en apostar por una traducción poética que reuniese en un solo volumen las dos obras. Eso supuso otra recanonización *como poeta* (en verso, valga la redundancia) del Ovidio amoroso en nuestras letras. Mi recuerdo de ese tiempo es una intervención directa y constante de Josune García como editora que estuvo al cuidado del volumen, siguiendo la propuesta de Carmen Codoñer, asesora para la literatura latina. Y por tanto (voy a precisar lo que me interesa como filólogo y como poeta) ambas estuvieron al cuidado de la obra de Ovidio. Algo que transcurridas tres décadas valoro porque la situación de Ovidio en la colección Letras Universales lo consolida no solo entre los clásicos grecolatinos sino entre los clásicos generales. La sabiduría amatoria de este clásico (cuestión que me interesa más que su autoridad) es singularmente necesaria en estos «tiempos de First Dates», en los que el amor, el enamoramiento o el sexo se tratan en la cultura de masas y en los medios de comunicación más que en la literatura y, por supuesto, mucho más que en la poesía. La ciencia nos da también explicaciones válidas del fenómeno amoroso, pero sea la bioquímica, la medicina o la psicología, su acercamiento no puede ser el del corazón y la belleza, que incumben directamente al poeta.

Unos años después, la operación se repitió con *Catulo* (2006). Mis noticias son que había habido intentos de traducciones parciales del poeta de Verona para la colección Letras Universales. Es verdad que la polimetría de *Catulo* y la diversidad de sus temas requerirían varios poetas para traducir su obra breve pero muy variada. Finalmente la edición de Cátedra corrió a cargo de José Carlos Fernández Corte, uno de los grandes *catulianos* a escala internacional, que dejó una introducción y unas notas que me atrevo a calificar de monumentales. La editorial –de nuevo en la persona de Josune García, con la asesoría de Carmen Codoñer– optó por permitir que las palabras de aquel joven romano tuvieran, en el centro del libro, una lectura estrictamente poética. *Catulo* de Verona y el *Romeo y Julieta* de Shakespeare, referidos a la misma ciudad y al mismo asunto, comparten colección en Letras Universales. La maravilla de un lenguaje único borra las fronteras entre realidad y ficción, entre siglos y entre idiomas. La contigüidad, sucesiva y simultánea de los clásicos, se manifiesta en la unidad de nuestra biblioteca. Es muy curioso que esa unidad se muestre mejor si ambos textos están traducidos de sus respectivos idiomas a otra lengua común, que lo unifica todo. En este caso, el español actúa como *koiné* de clasicidad para nosotros.

VIRGILIO: UNA MEDITACIÓN SOBRE LO ÁUREO

No es raro el caso de un clásico que se duplica o multiplica en distintas colecciones de una misma editorial. Es algo consustancial a su propia naturaleza. Su integración en series diferentes le permite llegar a distintos tipos de lectores y también situarse en las estanterías acompañado por otros autores. La teoría literaria nos desvela que el mismo texto puede convertirse en discursos distintos. Esto se ve más claro cuando se encuentra en colecciones distintas, incluso con diferentes traductores y editores.

Tomemos uno de los clásicos por antonomasia: la *Eneida*. Se encuentra, dentro de la editorial Cátedra, en Letras Universales. Reedita la versión en endecasílabos de Aurelio Espinosa Pólit, presentada por José Carlos Fernández Corte. Si lo situamos en un centro ideal –como debemos hacer con cada clásico–, veremos que se encuentra escoltado en esa colección por los clásicos de todas las culturas modernas y antiguas. Los hispánicos lo acompañan desde su propia serie. Cátedra, además, optó por incluirlo después en la colección *Bibliotheca Aurea*. Esta, cuyo nombre en latín transcribe del griego la palabra *bibliotheca* y lo acompaña del adjetivo *aurea*, aporta una ultracanonización del mismo texto y –atención– de la misma traducción. Junto a la transcripción latina de la palabra griega para biblioteca, el adjetivo *aurea* nos llega escrito en latín, sin tilde. Cuando aparece en mayúscula, lo hace con v en vez de u. Ultralatinizado: AVREA. Todo eso son avisos para el lector y para los demás responsables del mundo de la cultura. El adjetivo «áurea» no solo remite a la escala de los metales, en cuyo punto más alto se sitúan los libros aquí elegidos, sino al mito latino de las edades, según el cual la Edad de Oro se corresponde con el momento paradisiaco de la existencia humana. Después le sucederían las de plata, bronce y hierro. Hay que tener en cuenta el concepto circular del tiempo pagano para entender este mito en la organización de una colección canónica literaria. Frente al tiempo lineal de la cultura judeocristiana y de la modernidad, el tiempo cíclico grecolatino comparte con las culturas orientales la idea del retorno. Según eso después del máximo deterioro, volverá el momento pleno. Hay una esperanza en los poetas latinos de que retorne la Edad de Oro. Ningún texto lo ha cantado con tanta certidumbre y esperanza como la *Bucólica cuarta* de Virgilio; «la estirpe / de hierro acabará y en todo el mundo / surgirá la de oro». Pero ¿qué tienen que ver estos mitos y estas profecías antiguas con los criterios de las grandes editoriales en el siglo XXI? Mucho más de lo que parece. Por un lado, se nos remite a la biblioteca alejandrina, cuyo proyecto era el de reunir el saber universal de su época. Esa intención ha sido recuperada sucesivamente por las grandes bibliotecas regias, estatales y nacionales. Desde las bibliotecas públicas romanas hasta la biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, pasando por la Biblioteca Apostólica Vaticana o en nuestro país, la biblioteca de la Universidad de Salamanca, la del Escorial, la Nacional... Esta colección de Cátedra es otra biblioteca, que se propone al lector, quien puede trasladarla a los estantes de la suya. Solo que aquí los bibliotecarios son los responsables generales de la editorial y los editores académicos encargados por esta de cuidar cada publicación. Lo áureo remite

a la edad de oro de la literatura romana, que es la de César y la de Augusto, a nuestros siglos de oro y a los momentos áureos, no ya de cada literatura sino de la Literatura con mayúscula, que desde Auerbach y Eliot sabemos que es única.

Por una lógica estética rigurosa, en la *Bibliotheca Aurea* Virgilio está en su sitio, además de estar en uno de sus sitios. El volumen recoge todo Virgilio en latín, traducido por Aurelio Espinosa y editado por Pollux Hernández. La homogeneidad de los hexámetros virgilianos en sus tres obras se refleja armoniosamente en la de los endecasílabos de Espinosa. El lector puede recorrer todo Virgilio captando la unidad formal de su obra. Además, Letras Universales cuenta también con la edición bilingüe, de las *Geórgicas*, al cuidado de Jaime Velázquez y de las *Bucólicas* en edición bilingüe de Vicente Cristóbal. Semejante multiplicidad especial es propia de uno de los clásicos mayores.

Hay un aspecto en el adjetivo «áurea» que no debemos omitir, aunque se encuentre encriptado en la gran tradición de la mitología occidental. Si lo cíclico implica el retorno, cada nueva propuesta de textos áureos supone una actualización del canon y un regreso de aquellos textos que estuvieron en el punto más alto. La ultracanonización se funda en una ultraselección, en la que confluyen las dos colecciones de la editorial. Clásicos de las letras universales y clásicos hispánicos coinciden en esta selección especialísima. Los veinticinco títulos que componen la serie áurea incluyen dos de la literatura latina: las *Obras completas* de Virgilio y el volumen *Comedia latina* en el que tienen cabida las *Obras completas* de Plauto y Terencio. Son los únicos latinos representados. De la literatura griega, un volumen recoge las *Obras completas* de los tres trágicos, Esquilo, Sófocles y Eurípides. Los demás pertenecen a las letras hispánicas (Gracián, Unamuno Galdós, Cervantes, Clarín, Baroja, Bécquer, los grandes líricos del Renacimiento español, Larra y Espronceda), inglesa y norteamericana (las Brontë, Poe, Conan Doyle), francesa (Montaigne, Chateaubriand, Dumas), alemana (Hofmann, Brecht), danesa (Andersen) y árabe (*Las mil y una noches*). Sin embargo, hay que puntualizar que la colección no separa los textos por lenguas ni naciones. Y que, cuando se trata de más de un volumen, van recogidos en un estuche (cuestión importante, como veremos, para la clasicidad). A mi juicio, las obras completas de Virgilio por un lado y las de Miguel de Cervantes por otro representan la síntesis ideal de esta colección que, a su vez, es síntesis de las colecciones de la editorial. Lo universal de la literatura *no es tanto lo global como lo unitario*: son clásicos de una única Literatura.

HORACIO, LA DUPLICACIÓN EN EL CANON

Hay un texto central para la teoría literaria de todos los tiempos, la *Poética* de Horacio, que está a la altura de la de Aristóteles y ofrece, además, la ventaja de ser la única del mundo antiguo que se nos ha conservado íntegra. Veo en ella una «Constitución» de la literatura, como creo que puede afirmarse a partir de una idea de Andrew Laird

(2007, 133), quien la expresa con mucha cautela: «a kind of literary ‘Magna Carta’ for norms and principles».

Tampoco nos sorprende que este texto magno se encuentre duplicado. Las colecciones que estamos visitando lo sitúan en series distintas que, en cierto modo se cruzan como la abscisa y la ordenada. En Letras Universales se publicó el *Arte poética* de Horacio (1996) junto a las *Epístolas* y las *Sátiras*. La *Poética* destaca en ese volumen su condición de epistolar y se sitúa junto a la obra discursiva de Horacio. Con la diferencia de una generación literaria, la editorial publicó nuevamente el *Arte poética* (Horacio: 2012) esta vez en la colección Clásicos Linceo, orientada a estudiantes universitarios o de enseñanza media, bajo la dirección de Juan Signes Codoñer y María Jesús Pérez Ibáñez. Este repertorio es exclusivo de clásicos grecolatinos. En él, la nueva versión de la obra de Horacio se caracteriza por lo mismo que su colección: por ser bilingüe, por llevar notas específicas que ayudan a la traducción y a la comprensión «escolar» del texto y por presentar, además de una introducción, un comentario general que relaciona el texto con la actualidad de las primeras décadas del siglo XXI. El cine y la televisión (vistos ya como clásicos), la comunicación electrónica, los blogueros y tuiteros, la teoría general de la creatividad, son realidades culturales que entran en este segundo Horacio de Cátedra por razones cronológicas y conceptuales. Si contamos entre los paratextos las ilustraciones de cubierta, vemos que son coherentes con lo que cada edición pretende proyectar: en el volumen de Letras Universales el motivo elegido es un fresco pompeyano de la Villa de Boscotrecase, del siglo I a.C., prácticamente coetáneo, pues, de las obras de Horacio traducidas. Subraya la romanidad de los textos (hay que tener en cuenta que se incluyen, además de la *Epístola a los Pisones*, las dirigidas a Augusto, a Floro y a otros personajes del entorno literario de Horacio, junto a las *Sátiras*). En cambio, la edición en Clásicos Linceo enfatiza la dimensión de teoría estética, de manual de creatividad y de acercamiento general, también práctico, a las distintas artes que orbitan en torno a la literatura. El motivo de cubierta en Linceo es el Discóbolo, sobre un fondo monocromo (entre rosa y rojo), que manifiesta, *more warholiano*, la inserción de la estética clásica en el contexto del arte contemporáneo. En facetas diversas de sí mismo, Horacio complementa a Horacio y se muestra distinto en décadas sucesivas, que, casualmente, eran siglos y milenios ya diferentes. Así lo entendió el criterio editorial y así lo refleja en sus colecciones separadas, aunque coherentes. Es fácil decir que los lectores pueden elegir entre dos Horacios muy diferenciados. También Horacio (y esto es más difícil) puede elegir entre lectores diferentes.

En este punto sí que es obligado anotar que este segundo Horacio (2012) no habría visto la luz sin la paciencia, combinada con la firmeza y el criterio sostenido, de los responsables editoriales en sus respectivos ámbitos: Josune García como directora de Cátedra de la editorial; Juan Signes y María Jesús Pérez Ibáñez como directores de la Clásicos Linceo.

Justamente en la *Poética* de Horacio (verso 332) se encuentra la clave de algo que dejamos pendiente: los estuches. Son los «poemas que merezcan ser ungidos /con aceite

de cedro y custodiados / en pulidos estuches de ciprés» (Horacio, 2012: 105). Son los clásicos, que merecían ser conservados y protegidos. Y ungidos, no ya como los reyes y sacerdotes de otras culturas, sino como los atletas griegos.

MARÍA VICTORIA ATENCIA: EL REEQUILIBRIO DE LO CLÁSICO

No considero exagerado calificar los autores, las obras y las colecciones que he mencionado como palabras mayores del mundo de nuestra cultura. Eso afecta también a los poetas actuales, lo cual constituye una de las paradojas procedentes del mundo antiguo, según la cual algunos autores vivos pueden entrar a formar parte de la clasicidad. Algunos vivos podían postularse para la inmortalidad. Así Virgilio fue estudiado en la escuela en vida y tuvo lecturas públicas. Y Miguel de Unamuno pudo ver en la facultad de letras salmantina una escultura suya, que es otra forma de la canonización. Cada nuevo autor que se incorpora al canon lo reequilibra, cuando no lo desequilibra.

He elegido para esta comparación con los clásicos la obra de María Victoria Atencia, por tres razones. Dos de ellas son personales. La primera es el conocimiento –de primera mano, como sucedió con los clásicos grecolatinos– de la publicación de su obra completa en *Cátedra*, hace poco tiempo. La segunda, no menos importante, y sí más poética, es que en casa de María Victoria, hace muchos años, escuché a Rafael León, marido de la poeta, citar de un modo memorable la fórmula de Horacio –el estuche de ciprés y el aceite de cedro– como una protección que también pueden merecer los clásicos actuales. La tercera razón es de orden general: tengo el convencimiento de que Atencia es una de las autoras que reequilibran el grupo de los clásicos.

La incorporación de María Victoria Atencia al canon de Letras Hispánicas constituye un acontecimiento en la pequeña gran historia de nuestra literatura. Merece la pena anotar aquí algunos de sus detalles. En 2020 María Victoria Atencia tenía recopilado el conjunto de textos que ella consideraba su poesía completa. Durante el confinamiento que tuvo lugar en los primeros meses de aquel año, la poeta, acompañada de su secretaria, Justine Conde, constituyó su propio corpus, incluyendo todo lo que consideraba válido y descartando todo lo que no debía figurar. Se trataba pues, de una primera decantación por parte de la autora. El aislamiento le proporcionó, además de tiempo, concentración, perspectiva y serenidad, cualidad que se atribuye a esta poeta en grado sumo, desde el famoso poema que le dedicó Jorge Guillén: *serenísima*. El superlativo nos muestra ahora que también el acto de seleccionar forma parte de la condición poética, y lo hace en su punto más alto. La dura adversidad de la pandemia pudo volverse del revés, convirtiéndose en una circunstancia ideal para iniciar la aventura de la clasicidad, que no es la misma que la de la escritura. Desde el retiro del mundo se logra mejor la visión general de toda una obra que es toda una vida. La posterior edición literaria corrió a cargo de la profesora Rocío Badía Fumaz, de la Universidad Complutense de Madrid, que se encargó de definir ese conjunto, escribiendo una introducción acorde

perfectamente con el espíritu de la poeta, y de agrupar al final las notas a los poemas, dejando que estos puedan leerse en su pureza primigenia. La intervención de Josune García en la edición de Atencia se parece a la que conozco, también de primera mano, en los libros de Catulo y de Horacio, pero es muy superior, probablemente porque en el caso actual era mucho más necesaria. Las decisiones de la directora de Cátedra fueron extraordinarias en su aceptación literal. Se podría calificar de «editoras poéticas» a Josune García y a Rocío Badía, pues cada una de ellas trascendió su condición respectiva para incorporarse *al círculo de la palabra poética en acción* trazado por el libro.

Atencia empezó publicando sus poemas en ediciones no venales al cuidado de Rafael León, su compañero y maestro, y a veces al cuidado también de ella misma, en Málaga, aunando la presentación exquisita y la difusión minoritaria. Después había publicado antologías en Visor y en Hiperión, libros nuevos en Pre-Textos, en Tusquets, en Renacimiento... Su poesía se había reunido hacía ya bastantes años en el volumen *La señal*, dentro de la colección malagueña Ciudad del Paraíso, con prólogo de Clara Janés y epílogo de Rafael León. Se habían publicado antologías suyas con motivo de los premios Reina Sofía y García Lorca. Había recibido el Premio Real Academia Española... Desde la perspectiva de 2020, todo lo anterior era *la poesía diseminada o reunida*, pero esto iba a ser *la poesía completa*. Se trataba de que su obra se publicase de manera definitiva en una colección de múltiples impactos. Cátedra se sitúa en las bibliotecas universitarias y de institutos, en las bibliotecas públicas, llega a los lectores de literatura en general y de poesía en particular y su proyección en España, en América y en todo el mundo la hace la colección canónica por excelencia en lengua española.

Como sucede con todo lo relacionado con los poetas, fue la vida la que marcó el paso. En 2021 María Victoria Atencia iba a cumplir noventa años, cifra redonda que la poeta consideraba como un símbolo. Recordaba los fastos con que Málaga honró a Jorge Guillén cuando celebró idéntico aniversario en su casa del Paseo de la Farola, a pocos metros de la casa de la poeta. Tenía muy cerca todo.

Josune García se convirtió en la lectora ideal de esa escritura definitiva. Captó rápidamente (me atrevo a decir que instantáneamente) todas las implicaciones vitales y literarias que suponía la proximidad de un aniversario simbólico para la poeta. Tuvo también la intuición, la elegancia y la generosidad de asumir la poesía completa de Atencia como uno de los libros que estaban reservados a su criterio propio como editora. En condiciones normales el proceso de publicación podría haberse alargado dos años. En este caso, los tiempos editoriales se sincronizaron con los vitales, de modo que el libro vio la luz coincidiendo con el nonagésimo cumpleaños de María Victoria. Todo puede volverse poético en un libro de poesía. Si eso sucede, podemos considerarlo afortunado, que es un curioso rasgo que suele acompañar a los clásicos. Esta sincronía deliberada añadió al libro de Atencia (2021) una dimensión estética que puede pasar desapercibida entre las muchas facetas que tiene la labor editorial. La editora accedió, en la medida de lo posible, al deseo esencial de la poeta: que los poemas tuvieran en Cátedra una presentación limpia y despojada, análoga y continuadora de aquellas pri-

meras ediciones malacitanas. Visto en el catálogo de Cátedra, puede parecer un libro más. Visto en la trayectoria de María Victoria Atencia, es sin duda un acontecimiento culminante. Rocío Badía Fumaz (2021:103) detalla lo excepcional de la edición:

Esta edición de la poesía completa de María Victoria Atencia reúne seis décadas de actividad poética ininterrumpida. Se incluyen en ella todos los poemarios publicados hasta el momento, con excepción de una primera edición, no venal, de sus primeros poemas, que se han mantenido inéditos desde entonces.

En cuanto a la noción de corpus, tan importante para nuestra reflexión, pocas veces hemos visto con más claridad, en vida de un autor, la decisión de dar por concluido el corpus propio y a su vez la integración en sucesivos corpus concéntricos: en el de la Generación del 50, en el de la literatura española e hispánica, en el de la Literatura con mayúscula. Badía Fumaz (2021: 104) lo anota inequívocamente, transmitiendo la voluntad de la autora: «Se trata de la edición definitiva de su obra supervisada por ella misma, con la que se da por cerrado su corpus poético».

Los poetas de la Generación del 50 (o del Grupo del 50) han ido incorporándose gradualmente a la colección Letras Hispánicas. Su presencia se inaugura tempranamente en 1983 con Claudio Rodríguez, quien se encargó él mismo de la edición de un volumen simbólicamente llamado *Desde mis poemas*. En 2001 se publicó *Poesía* de José Agustín Goytisolo, en edición de Carme Riera, que realizó una selección de carácter cronológico y panorámico. Vino luego la antología *Poemas* de Ángel González en 2004, al cuidado del propio poeta. En 2006 apareció *Volver* de Jaime Gil de Biedma, editado por Dionisio Cañas. José Ángel Valente se sumó a este corpus parcial de su generación con *Entrada en materia*, de 2007, en edición de Jacques Ancet. De 2019 es *Metropolitano* de Carlos Barral (libro publicado inicialmente en 1957), esta vez al cuidado de José Rastrillo. Y así llegamos a la poesía completa de María Victoria Atencia recogida bajo el título de *Una luz imprevista*, procedente de uno de los versos de la poeta, como explica la editora literaria del volumen, Rocío Badía Fumaz (2021:104). Atencia es la primera de toda la Generación del 50 que publica su poesía completa en Cátedra. Para noviembre de 2024 está previsto que vea la luz en la colección otra obra poética completa, la de Jaime Gil de Biedma, bajo el conocido rótulo *Las personas del verbo*, en edición de Carme Riera y Félix Pardo. Por volver a nuestro asunto, siendo Gil de Biedma un poeta «fundamental en el canon literario de la segunda mitad del siglo XX», como indica la propia editorial en su ficha, es normal que se encuentre duplicado en el canon: viene a sucederle lo que ya hemos visto en los libros de Horacio y de Virgilio.

Las progresiva inclusión de los poetas del 50 hace que Letras Hispánicas constituya una especie de *antología sucesiva* del grupo. De hecho, todos los del 50 que se encuentran en esta colección en 2024 habían sido incluidos por Carlos Bousoño (1959) en su antología de nuevos poetas: Atencia, Barral, Gil de Biedma, Ángel González, Goytisolo y Valente. La coincidencia entre ambas series, nueve décadas después, nos da idea de que Cátedra ofrece una *clasicidad consolidada*.

En cuanto a Atención, en los distintos espacios de Cátedra encuentra su lugar junto a los dos grupos en los que se la sitúa: el del 50 y el de los Novísimos, en cuya estética también –y quizá más– se reconoce. Está cerca de Guillermo Carnero, de Gimferrer, de Siles... Comparte también colección con su gran amigo de Cántico, Pablo García Baena. En Letras Universales y en las Hispánicas tiene muy próximos a escritores muy queridos para ella: Rilke, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillen, Góngora, Eliot, María Zambrano... Está con los suyos, con sus clásicos.

CONCLUSIÓN

La presencia en una misma editorial nos ha permitido comparar los procesos de canonización literaria de poetas pertenecientes a dos siglos excelentes en cuanto a la literatura, los romanos del siglo I a.C. y los del siglo XX, sea cual sea su nación (que se adentran en lo que llevamos de XXI). Separados por más dos mil años, una editorial canónica los trata de manera análoga y nos los muestra en la simultaneidad ideal que corresponde a los que proyectamos fuera del tiempo, en esa eternidad sin metáfora que es la Literatura. Eternidad también sin pretensiones, porque se funda en la cercanía. También los acoge en el territorio de una lengua compartida: en español o traducidos al español (o a la lengua que sea) se percibe la unidad de todos ellos. De acuerdo con ello, los clásicos antiguos favorecen la clasicidad de los poetas actuales. Nos indican que algunos de nuestros contemporáneos van a ser clásicos. Los actuales nos muestran que los clásicos son también nuestros contemporáneos. Todos ellos comparten el «aire de familia» que corresponde a los mejores.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ATENCIÓN, María Victoria (2021): *Una luz imprevista*, ed. de Rocío Badía Fumaz, Madrid, Cátedra.
- BADÍA FUMAZ, Rocío (2021): «Introducción» en Atención, María Victoria, *Una luz imprevista*, ed. de Rocío Badía Fumaz, Cátedra, Madrid, pp. 9-104.
- BLOOM, Harold (1995): *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, Anagrama, Barcelona.
- BOUSOÑO, Carlos (1959): «Ante una promoción nueva de poetas», *Cuadernos de Ágora*, 27-28, pp. 3-41.
- CAMBRIDGE DICTIONARY (2024): s.v. *position*, <https://dictionary.cambridge.org/> (consultado 30-9-2024).
- CATULO (2006): *Poesías*. ed. José Carlos Fernández Corte, trad. Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra.
- HORACIO (1996): *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*, ed. Horacio Silvestre Landrobe, Madrid, Cátedra.
- HORACIO (2012): *Arte poética*, ed. Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra.
- LAIRD, Andrew (2007): «The Ars Poetica», en Stephen Harrison (ed.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 132-143.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1958): *Philosophical Investigations*, New York, Macmillan, 3ª ed.

UN LABERINTO PARA EL SIGLO XXI (Y OTRAS COSAS DE LEER)

LUIS GÓMEZ CANSECO
Universidad de Huelva

«non fallaréis así luego
cada día un Joan de Mena».

Juan de Mena

Para qué nos vamos a engañar: la literatura medieval no aparece en ningún índice de ventas ni se cuenta entre las opciones predilectas de los pocos lectores que subsisten a la vorágine digital y visual. En el paisaje de la enseñanza secundaria ha desaparecido; y tampoco resulta una prioridad para los que empeñan sus afanes en alcanzar algún grado universitario en filología o en humanidades. De hecho, cabe decir que incluso los medievalistas andan en verdadero peligro de extinción, y acaso alguien debiera plantearse darles en breve el trato de especie endémica. En esta situación, resulta poco menos que un milagro que alguien se atreva a publicar textos medievales con rigor académico, pero también con una cierta expectativa comercial. ¿Qué menos, si uno pone su dinero o el de su empresa en juego?

Por eso mi agradecimiento se tiñó de sorpresa, cuando nuestra doña Josune García aceptó hace ya unos años mi propuesta insensata de editar el *Laberinto de Fortuna* para la editorial Cátedra. *Las Trescientas* no son, a decir verdad, una lectura sencilla, y Juan de Mena, por más que tuviera un extraordinario reconocimiento entre los lectores españoles de los siglos XV y XVI, tampoco ocupa uno de los peldaños más visibles en el canon literario hispánico. El proyecto contaba además con un inconveniente añadido, y es que en la colección *Letras Hispánicas* ya existía, con el número 110, una muy solvente edición del poema de Mena, que John G. Cummins había publicado en 1979. ¿Para qué malgastar esfuerzos y caudales en algo que, en principio, pudiera ser prescindible?

Aun así, Josune García, como directora de la colección entendió conmigo que podría haber un hueco en el mercado para una nueva edición del *Laberinto* que tuviera todas las garantías filológicas, pero que estuviera pensada para los lectores de literatura y, en especial, para los nuevos lectores del siglo XXI. Y es que, con no poca frecuencia, las obras literarias de la Edad Media se editan levantando un muro con los lectores y dificultando innecesariamente el acceso a los textos. Que me perdonen mis muchos, buenos y sabios amigos medievalistas y mis no menos, igualmente extraordinarios y competentes amigos que estudian la historia de lengua española, pero considero –desde la más completa humildad e ignorancia de la cosa– que las ediciones de textos literarios medievales están condicionadas en exceso por los estudios lingüísticos. Parece que, si no hay una ç por una z, si no se escribe *x* por *j* o *b* por *v*, la edición carece de rigor científico. Pudiera ser así, pero lo cierto es que esa disposición material de la lengua viene a convertirse en una barrera más que desanima a los ya de por sí escasos lectores que se acercan a la literatura medieval. Y, al menos en lo que a mí corresponde, estoy convencido de que el mejor libro es el que llega a las manos de un lector. ¿De que sirve tanto prurito que solo acaba en un ejercicio de autosatisfacción académica?

¿LIBROS PARA LEER?

Aun así, los editores de obras medievales tienden a ser sumamente conservadores respecto a sus fuentes textuales, convirtiendo sus ediciones en enigmas difícilmente descifrables para una gran mayoría de lectores. Los argumentos que se esgrimen para hacerlo así son varios y de peso. Está, para empezar la importancia insustituible que tiene el código en el que la obra nos ha llegado, cuando es uno, incluso cuando son varios, con todas sus vacilaciones claro está. Aun así, no pocas veces, en situación de duda filológica, los editores se atienen al muy socorrido principio de *In dubio pro códice*.¹ En segundo lugar nos encontramos con la madre del cordero medieval, las grafías, ante las que los editores de textos medievales, con todas las excepciones, vacilaciones y titubeos que se quiera, suelen inclinarse por reproducir las grafías del testimonio que eligen como referencia principal. Para hacerlo así, se asegura que son el reflejo vivo de la lengua en un determinado momento histórico y que además tienen una correspondencia con la fonética medieval. Hay incluso quien, como José Barroso y Joaquín Sánchez de Bustos, sentencia que no atenerse a tal método implicaría prescindir «del carácter denotativo de los sonidos de la época y también del connotativo de las grafías» (1999: 177). Una tercera razón que se esgrime con frecuencia es la necesidad que tienen los estudiosos de la historia de la lengua de contar con ediciones que hagan una reproducción fiable de la representación gráfica y que sirvan como testimonio del momento

¹ Cfr. Rodríguez Molina (2004) y Fernández Ordóñez (2019: 383).

que corresponde a la lengua en cada momento histórico.² Por último, se asegura esa opción conservadora permite al lector contemporáneo enfrentarse a una obra medieval tal como lo hacían los lectores del original, ofreciendo una experiencia que, de otro modo, se perdería.

Vayamos por partes. En cuanto a la solución del códice como punto inamovible de referencia textual es como agarrarse a un clavo ardiendo. Que pregunten al copista. Él sabrá. Para eso no se hace una edición crítica, porque la labor del editor ha de orientarse prioritariamente hacia la constitución del texto que se propone ofrecer a los lectores. En ese sentido, es preciso diferenciar con claridad entre el texto que se constituye y los testimonios de los que parte a la hora de editarlo, incluso si se partiera de un manuscrito único. Otro cabe decir de las grafías, por más que el uso –mejor la mera transcripción– de las grafías de un códice se presente como un ejemplo de extraordinario rigor científico. Pero es que la filología no es una ciencia, y menos una ciencia exacta. A este respecto, apuntaba Pedro Sánchez-Prieto Borja en su frecuentadísimo ensayo en torno a la edición de textos medievales:

El reflejo de las grafías de un manuscrito cuando este no puede seguirse siempre conduce a un resultado heterogéneo (y esto incluso en las ediciones que no asumen como objetivo la reconstrucción del texto contra el fondo de toda la tradición, sino que establecen el texto por una especie de dictado alterno de los testimonios, por ejemplo ante omisiones del «manuscrito base»). En los pasajes que no hallan respaldo en el manuscrito generalmente seguido el problema ni siquiera se resuelve con adherirse a los usos mayoritarios de ese testimonio, pues la variación gráfica es una característica intrínseca a la escritura de la Edad Media, y de siglos posteriores. (1998: 59)

Si pasamos a cotejar el sistema de grafías de un códice con el de otro o incluso el de los distintos copistas de un mismo códice, se verá fácilmente que divergen entre sí, incluso en su variabilidad. Bien es verdad que aun sin ser todavía una lengua estable, el castellano del siglo XV avanza en un proceso de regularización, que se aprecia también en los sistemas ortográficos de los copistas. Bajo ese principio conservador en lo que corresponde a la edición crítica, se da por buena la grafía de alguno de los testimonios con razones que nada tienen que ver con la historia de la lengua: simplemente porque es único o porque el editor considera que transmite un texto mejor que el de los demás. Nada que ver, pues, con el sistema mismo de grafías y menos aún con los usos que el autor tuviera.

Resulta que, con no poca frecuencia, la misma palabra aparece escrita de modos diversos no ya en manuscritos contemporáneos y de zonas geográficas limítrofes, sino incluso en el mismo códice. De ahí que encontremos las grafías *c*, *ç*, *z* e incluso *s* para

² Cfr. Pascual (1990: 40) y Fernández Ordóñez (2019: 403).

una misma palabra. Valga el ejemplo del manuscrito PN7 del *Laberinto*, que ofrece la siguiente variante en los versos 66-67:

Con ley absoluta, sin orden, te plase.
Tu non farias lo quel cielo faze

Resulta que *plase* y *faze* están en posición de rima –consonante, por demás–, sin que haya por ello el más mínimo problema, pues parece que, aun siendo la grafía distinta, el sonido debía de ser el mismo. Ante este panorama, resulta difícil saber cuál era la conciencia que tenía un hablante contemporáneo de Mena respecto a esas variantes de grafía y, supuestamente, de sonido.³ Resulta evidente que tales rasgos gráficos o lingüísticos corresponden casi en exclusiva al copista, por lo que no debe haber el más mínimo inconveniente a la hora de descartarlos en la constitución del texto. ¿Qué sentido tiene –más allá de un supuesto cientifismo– atenerse a las costumbres de escritura de un testimonio que está muy lejos de ser único, indiscutible o directamente atribuible al autor? Y en cuanto a la supuesta funcionalidad poética de la lengua en su materialidad, si no estamos seguros a ciencia cierta de la correspondencia entre grafías y sonidos, ¿no sé cómo podríamos afinar a la hora de determinar su función literaria, ya sea connotativa o denotativa?

A pesar de todo ello, los estudiosos de la historia de la lengua –que rigen con mano firme los estudios de literatura medieval– argumentan que las ediciones más conservadoras de los textos son un instrumento indispensable para el estudio de la lengua y ofrecen una experiencia de lectura pareja a la de la época. Pero esos historiadores de la lengua, si de verdad precisan atender a los textos y a sus grafías con completo rigor, lo lógico es que trabajen con los originales manuscritos, con todas las ventajas que ello conlleva. Y si alguien quiere sentirse en la piel de un lector del siglo XV, ahí están los facsímiles y los textos digitales que se lo permitirán tan ricamente. La polémica a este respecto viene de atrás y está muy lejos de verse zanjada.⁴ En cualquier caso y según entendiendo, según entendió también nuestro doña Josune, hemos de evitar, como editores del siglo XXI, que la lengua o las grafías levanten un muro innecesario entre el texto y el lector.

La solución pasaría por aplicar con todo el rigor la metodología filológica, pero sobre la base de una modernización gráfica. Para editar honradamente el *Laberinto de Fortuna* y ofrecer a ese lector un resultado de garantías, no cabe otra que cotejar los diecisiete manuscritos en los que el poema de Juan de Mena nos ha llegado y las principales ediciones que se dieron a la estampa con unos criterios claros y visibles que den

³ Pascual (1990: 44) señala a este respecto: «Muchos de los usos gráficos tienen poco que ver con la cadena sonora, de forma que una ruptura de lo esperable no nos orienta a una determinada pronunciación diferente de la que nos señala la norma».

⁴ Las diversas posiciones en torno al asunto pueden verse reflejadas en Iglesias Feijoo (1990), Arellano (1991), Barroso y Sánchez de Bustos (1993), Pascual (1993) y Sánchez-Prieto Borja (1998: 104-190).

cuenta de ese proceso de recuperación y restauración de las obras literarias.⁵ También se impone la necesidad de revisar el trabajo realizado por los editores modernos, al menos desde Raymond Foulché-Delbosc, y siguiendo por José Manuel Blecua, José María de Azaceta, John G. Cummins, Louise Vasvari Fainberg, Miguel Ángel Pérez Priego, Carla De Nigris, Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente, Maximiliaan P. A. M. Kerkhof, Julian Weiss y Antonio Cortijo Ocaña y Juan Casas Rigall. En el caso del *Laberinto de Fortuna*, ninguno de esos testimonios refleja de manera cierta la voluntad y la lengua del autor, por eso mismo el texto ha de construirse a partir del cotejo de todos los testimonios, sin aceptar ninguno de ellos como principal. Este hecho redunda en la modernización de las grafías, siguiendo en ello además la tendencia natural en la labor de copistas y editores, que traen los textos hacia el espacio de sus lectores potenciales, sin que ello suponga merma alguna en el rigor metodológico.

Y aún queda una cuestión de la métrica, que resulta por demás peliaguda a la hora de editar *Las trescientas*. La naturaleza anisilábica de la opción métrica que siguió Mena dificulta la labor del editor, que ha de moverse en un terreno resbaladizo, ya que la tendencia del arte mayor fue la de inclinarse hacia una regularización en dos hemistiquios hexasilábicos. También lo hicieron así los copistas del poema, que eliminan con frecuencia elementos del verso o incorporan partículas o monosílabos impertinentes para el sentido, pero que favorecían esa tendencia hacia el isosilabismo.⁶ Esta circunstancia, transparentemente visible en la transmisión del texto, resulta decisiva asimismo para su constitución.

Todo esa compleja trama de decisiones que ha de tomar el filólogo tiene su espacio propio en el aparato crítico, donde se recogen las opciones que ofrecen los testimonios, la solución del editor y las razones que, en su caso, le han llevado a tomarla. El aparato crítico puede recoger las formas y usos tal como aparecen en los testimonios, de manera que el historiador de la lengua disponga de ese material para su estudio, sin menoscabo del rigor científico, pero dejando sitio a esos lectores ajenos a las exigencias de la filología.

Los visitantes de un museo acuden a contemplar las obras de sus pintores predilectos o aquellas que consideran maestras, sin por ello tener que asistir a la compleja

⁵ Los manuscritos son los que siguen: *PN7*, Bibliothèque Nationale de France, signatura Esp. 229; *NH52*, Hispanic Society of America, signatura HC 397/703; *LB2*, British Library, signatura MS. Add. 33382; *BC3*, Biblioteca de Catalunya, signatura ms. 1967; *GB1*, Fondation Martin Bodmer, signatura Cod. Bodmer 45; *MN6b*, Biblioteca Nacional de España, signatura Ms. 2882; *PN5*, Bibliothèque Nationale de France, signatura Esp. 227; *MH1*, Real Academia de la Historia, signatura Ms. 2; *SML*, Biblioteca Menéndez Pelayo, signatura Ms. 70; *ML2*, Biblioteca del Museo Lázaro Galdiano, Madrid, signatura Ms. 208; *HH1*, Houghton Library, Harvard University, signatura Ms. 97; *BMI*, Biblioteca de la Abadía de Montserrat, signatura Ms. 992; *BM2*, Biblioteca de la Abadía de Montserrat, signatura Ms. 1134; *COL*, Universidade de Coimbra, signatura BCo., ms. 1011; *MM1*, Biblioteca de Bartolomé March, signatura Ms. 20-5-6 (MA 26-3-04); *SA5*, Biblioteca de la Universidad de Salamanca, signatura Ms. 2244; y *SV2*, Biblioteca Capitular y Colombina, signatura ms. 57-5-38. Las signaturas con que se identifican los códices se atienen a Dutton (1990-1991). Sobre estas impresiones, véase Kerkhof (1995: 75-80), Brocato (2012 y 2015) y Weiss y Cortijo Ocaña (2015: 995-1016).

⁶ Cfr. Márquez Guerrero y Gómez Canseco (2023).

y minuciosa tarea de la restauración, que previamente ha devuelto esos cuadros a su supuesta condición original. Del mismo modo cabe actuar con los grandes textos de la literatura. Quiero decir que bastaría con ofrecérselos razonablemente limpios y sucintamente anotados a los lectores. Sin embargo, los filólogos, como gorilas en celo o movidos de un punto de soberbia académica, precisamos a menudo de demostraciones y alardes de nuestras capacidades y saberes. Quien alardeó lo sabe. En vez de agradecerles a esos pobres y escasos lectores, ajenos generalmente a la cosa filológica, su buena disposición a la lectura, nos ensañamos con ellos y les sometemos a excesos que acaso los ahuyenten y que en no pocas ocasiones pudieran resultar prescindibles. Prescindibles –entiéndase bien– para el lector de a pie.

No obstante, por más que fuera un éxito en toda regla en la segunda mitad del siglo XV y buen aparte del XVI, el *Laberinto de Fortuna* es un texto difícil. Lo fue incluso para sus contemporáneos, y hasta el propio Juan de Mena entendió que su obra precisaba comento. Por eso añadió algunas notas que dieron pie al trabajo de otros exégetas anónimos, que añadirían sus glosas en diversos manuscritos. En tal labor habrían de seguirles, Hernán Núñez de Toledo cuando acaba el siglo XV y el mismo Sánchez de las Brozas en 1582 con sus respectivas declaraciones. Esas glosas están pensadas para el momento en el que se escribieron, aun así buen parte de los editores modernos del poema se han limitado a reproducir en sus notas aquellos comentarios antiguos, que, en realidad, precisan a su vez de otro comentario que los acerque a los lectores del siglo XXI. También aquí se impone un ejercicio de modernización de las notas y la explicaciones de texto, que facilite el acceso y la comprensión a esos lectores. De nada sirve un libro que duerme el sueño de los justos en un estante, sin que nadie lo abra ni lo lea. Además de aplicar todo el rigor filológico y académico que sea preciso, el editor de textos medievales también ha de tener entre sus objetivos el de llevar esas obras a los nuevos lectores en cada generación.

LIBROS PARA LEER (Y PARA APRENDER)

Para eso se editan, se anotan –e incluso se traducen– los libros, para que puedan ser comprendidos por el mayor número de lectores posibles y de la manera más sencilla e inmediata que quepa. Ese ha sido, sin duda, el propósito de colecciones como *Letras Hispánicas* y *Letras Universales*, que han permitido a millones de personas durante medio siglo acceder a obras de la literatura española debidamente editadas, anotadas y estudiadas o a textos de otras literaturas traducidos y convenientemente explicados. La editorial Cátedra, con Josune García al timón durante los últimos veinte años, ha sido cauce decisivo para que la labor mediadora de filólogos, editores y traductores llegara a sus destinatarios. Y sin necesidad odres nuevos, sin traicionar los principios de la filología más rigurosa, sin modernizar, despiezar o alterar las obras mayores de la literatura. Aunque, eso sí, teniendo la mira puesta en los lectores que les eran propios.

Esos lectores, no ha de olvidarse, han sido y son prioritariamente profesores y alumnos de enseñanzas media y superior, ya que los libros de *Letras Hispánicas* se han convertido en una referencia insustituible para el mundo académico y, sobre todo, para el aula. El objetivo es, pues, ofrecer ediciones que tengan como primer propósito el de servir a la enseñanza de la literatura, dando prioridad a la constitución de textos fiables, adecuadamente anotados y con introducciones que valgan como acceso a las obras. De este modo, el libro final se convierte no solo en un cauce para la lectura, sino también en una herramienta para el estudio y el aprendizaje. Y no solo de los grandes referentes literarios, porque la labor realizada por Josune García al frente de la colección ha permitido, por un lado, consolidar un canon y, al mismo tiempo, abrirlo y ampliarlo con textos que pudieran parecer secundarios y con autores más próximos en el tiempo.

En el caso de la literatura más antigua, la medieval y la áurea, el propósito no ha sido otro que aproximar esos textos, difíciles de por sí, a unos lectores que los consideran lejanos y poco accesibles, brindando al profesorado un instrumento adecuado para la enseñanza. Por eso, salvo en contados casos como la extraordinaria edición de los *Sonetos* de don Luis de Góngora cuidada por Juan Matas Caballero o las *Rimas* de Gutiérrez de Cetina que preparó Jesús Ponce Cárdenas, se ha optado por dar preferencia a esa función propia y característica de los libros editados en *Letras Hispánicas*.

Así lo procuramos hacer también con nuestro Juan de Mena. El *Laberinto de Fortuna* es por su propia naturaleza literaria auténticamente laberíntico: la dificultad es la seña de identidad del poema, las alusiones cultas son continuas y complejas, la métrica constituye todo un desafío y la lengua, todavía inestable, abunda en cultismos y se despliega con una sintaxis buscadamente intrincada. Había que constituir un texto que atendiese los requerimientos más exigentes de la filología, pero que permitiese un acceso fácil a los lectores no especializados. Por eso se reservó para otro lugar el aparato crítico con las tareas que solo interesan a los filólogos más especializados y a los buscadores de cosquillas, optando por una modernización del texto en todos aquellos aspectos ortográficos que carecen de valor fonológico, tanto por ese carácter cambiante de la lengua en ese momento histórico, como por el hecho incuestionable de que tales usos no responden a la voluntad de Juan de Mena, sino a la de sus copistas. Además, de acuerdo con el diseño, objetivos y ámbito propio de la colección *Letras Hispánicas*, decidimos ofrecer a los lectores el texto limpio de Juan de Mena, con una anotación concebida como instrumento para el lector actual y un estudio que plantease los problemas principales de la obra, procurando resolverlos de manera directa, sencilla e inmediata.

La tarea de Josune García al frente de Cátedra y de estas dos colecciones señeras ha sido decisiva a la hora de acercar esas obras de la literatura española y universal a los lectores. Con su trabajo, con su inteligencia, con su manera de ser y saber, ha alentado un espíritu nuevo con el que habían de afrontarse las tareas filológicas. En un difícil, difícilísimo, equilibrio entre las obligaciones comerciales y las humanísticas, ha ido abriendo líneas de investigación en campos muy diversos y ya consolidado *Letras Hispánicas* y *Letras Universales* como referentes insustituibles para la cultura hispánica del

siglo XXI. Lo ha hecho, además, teniendo siempre en la mira a los lectores y buscando el modo para que obras esenciales o relevantes de la literatura española que pudieran resultar complejas para los que se atreven a leer en el siglo XXI no terminaran arrumbadas en las salas de un museo que nadie visita.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arellano, Ignacio (1991): «Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, Madrid, Castalia, pp. 563-586.
- Azaceta, José María de ed. (1956): Juan de Mena, *Las trezientas que fizo el muy noble e virtuoso poeta Iohan de Mena*, en *Cancionero de Juan Fernández de Íxar*, Madrid, CSIC, I, pp. 339-412.
- Barroso, José y Joaquín Sánchez de Bustos (1993): «Propuestas de transcripción para textos del XV y Siglos de Oro», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 161-178.
- Bleuca, José Manuel ed. (1943), *El Laberinto de Fortuna o Las Trescientas*, Madrid, Espasa Calpe.
- Brocato, Linde M. (2012): «Publishing Juan de Mena: An Overview of the Editorial Traditions», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 1, pp. 1-40.
- (2015): «El famosísimo poeta Juan de Mena: producción y lectura de su obra impresa en el siglo XVI», en Cristina Moya García ed., *Juan de Mena, de letrado a poeta*, Woodbridge, Tamesis, pp. 187-203.
- Casas Rigall, Juan (2016): *Juan de Mena y el Laberinto comentado. Tempranas glosas manuscrita (c. 144-1479)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Cummins, John G. ed. (1979): Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Madrid, Cátedra.
- De Nigris, Carla ed. (1994): Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Barcelona, Crítica.
- Dutton, Brian (1990-1991): *El cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 7 vols.
- Fernández Ordóñez, Inés (2019): «Las variantes de lengua: un concepto tan necesario como necesitado de formalización», en *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo in vista del settecentenario della morte di Dante*, ed. Enrico Malato y Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, p. 439-467.
- Foulché-Delbosc, Raymond ed. (1904): Juan de Mena, *El Laberinto de Fortuna*, Macon, Protat Frères.
- Gómez Moreno, Ángel y Teresa Jiménez Calvente ed. (1994): Juan de Mena, *Obra completa*, Madrid, Turner.
- Iglesias Feijoo, Luis (1990): «Modernización frente a old spelling en la edición de textos clásicos», en *La edición de textos. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Book, pp. 237-244.
- Kerkhof, Maximiliaan Paul Adriaan Maria ed. (1995): Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Madrid, Castalia.
- Márquez Guerrero, Miguel Á. y Luis Gómez Canseco (2023): «Métrica, poética y humanismo en el Laberinto de Fortuna de Juan de Mena», *Revista de Filología Española*, 103.2, pp. 159-182.
- Pascual, José A. (1993): «La edición de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 37-57.
- Pérez Priego, Miguel Ángel ed. (1976): Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Madrid, Editora Nacional.
- ed. (989a): Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Madrid, Espasa-Calpe [Austral].

- ed. (989b): Juan de Mena, *Obras completas*, Barcelona, Planeta.
- ed. (2003): Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- Rodríguez Molina, Javier (2004): «*In dubio pro codice*: tiempos compuestos y enmiendas editoriales en el *Poema de Mio Cid*», en *Boletín de la Real Academia Española*, 84, pp. 131-71.
- Sánchez-Prieto Borja, Pedro (1998): *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*, Madrid, Arco Libros.
- Vasvari Fainberg, Louise ed. (1976): Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Madrid, Alhambra.
- Weiss, Julian y Antonio Cortijo Ocaña ed. (2015): Hernán Núñez de Toledo, *Glosa sobre las Trezientas del famoso poeta Juan de Mena*, Madrid, Polifemo.

«LA FIDELIDAD DE UNA EMBAJADA»:
LA DIPLOMACIA EN CERVANTES (NOVELA, POESÍA, TEATRO)*

ADRIÁN J. SÁEZ
Universidad Ca' Foscari Venezia

*Para Josune García,
embajadora de toda las letras hispánicas*

Amén de las disquisiciones sobre su etapa como espía de poca monta a su regreso de Argel (con la misión a Orán de 1581) (Carnicer García y Marcos Rivas, 2005: 304), poco se ha dicho sobre el Cervantes diplomático: así, se ha comentado la función de don Quijote como mediador en la aventura del rebuzno y las escenas de escucha de la novela (Olid Guerrero, 2015: 371 y 2022), las embajadas en medio de la guerra en *La Numancia* (Hampton, 2016: 31-34) y las negociaciones múltiples de *La gran sultana* (Rivière de Carles, 2018), pero –como trataré de mostrar– hay más, mucho más.

Y es que, frente a las muchas marcas biográficas que se han esgrimido para las propuestas más variopintas, la experiencia como mensajero de Cervantes –por breve que fuese– puede valer como nueva clave de lectura: mediante este acercamiento de poética diplomática se trata, por lo tanto, de examinar el sentido de los pasajes cervantinos relacionados con el mundo de la diplomacia (embajadas, protocolo, etc.).¹ Así, se procede

* Este trabajo se enmarca en los proyectos *SILEM III: La institución del Siglo de Oro: procesos de construcción en la prensa periódica (1801-1868)* (PID2022-136995NBI00 del Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España) coordinado por Mercedes Comellas (Universidad de Sevilla) y *VIES II: Vida y escritura II: entre historia y ficción en la Edad Moderna* (PID2019-104069GB-I00) comandado por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva).

¹ En verdad, se trata de una moneda con dos caras: el estudio de las relaciones entre ambas disciplinas y la representación literaria de la diplomacia. Para todas estas cuestiones, ver Hampton (2006, 2009, 2019a, 2019b y 2019c), Rossiter (2018), Craigwood (2011), Craigwood y Sowerby (2019), y Sowerby y Craigwood (2019) para la teoría, más Sáez (2024a, 2024b, 2024c, 2024d, 2024e, 2024f y 2025a) para un resumen y su aplicación al caso español.

en tres fases: luego de un pórtico paratextual, se presenta un panorama cervantino-diplomático desde una perspectiva general y finalmente se pasa a la explicación detallada de ciertas cuestiones mayores y menores.

FRANCESES Y CHINOS: DOS CLAVES PARATEXTUALES

Para empezar, quiero destacar dos pistas (o una doble) sobre la conciencia que tenía Cervantes de la importancia de la diplomacia literaria, que invitan –y justifican– a este acercamiento: me refiero a la visita de la embajada francesa en la «Aprobación» del licenciado Márquez Torres (pero con Cervantes por detrás en mayor o menor grado) y la petición del emperador de China en la «Dedicatoria al conde de Lemos», que forman parte de los paratextos del segundo *Quijote* y guardan muchas similitudes.

Entre otras cosas, ambas historietas son pequeñas ficciones con mucho de autobombo de acuerdo con la nueva estrategia autorial de un Cervantes ya famoso, dan fe del ingenio creativo marca de la casa hasta en el aparato paratextual y siguen un esquema parecido, por lo que conviene tener los textos delante:

Bien diferente han sentido de los escritos de Miguel Cervantes así nuestra nación como las estrañas, pues como a milagro desean ver el autor de libros que con general aplauso, así por su decoro y decencia como por la suavidad y blandura de sus discursos, han recibido España, Francia, Italia, Alemania y Flandes. Certifico con verdad que en veinte y cinco de febrero deste año de seiscientos y quince, habiendo ido el ilustrísimo señor don Bernardo de Sandoval y Rojas, cardenal arzobispo de Toledo, mi señor, a pagar la visita que a Su Ilustrísima hizo el embajador de Francia, que vino a tratar cosas tocantes a los casamientos de sus príncipes y los de España, muchos caballeros franceses de los que vinieron acompañando al embajador, tan cortes como entendidos y amigos de buenas letras, se llegaron a mí y a otros capellanes del cardenal mi señor, deseosos de saber qué libros de ingenio andaban más validos; y tocando a caso en este que yo estaba censurando, apenas oyeron el nombre de Miguel de Cervantes, cuando se comenzaron a hacer lenguas, encareciendo la estimación en que así en Francia como en los reinos sus confinantes se tenían sus obras: *La Galatea*, que alguno dellos tiene casi de memoria, la primera parte desta y las *Novelas*. Fueron tantos sus encarecimientos, que me ofrecí llevarles que viesen el autor dellas, que estimaron con mil demostraciones de vivos deseos. Preguntáronme muy por menor su edad, su profesión, calidad y cantidad. Halléme obligado a decir que era viejo, soldado, hidalgo y pobre, a que uno respondió estas formales palabras: «¿Pues a tal hombre no le tiene España muy rico y sustentado del erario público?». Acudí otro de aquellos caballeros con este pensamiento, y con mucha agudeza, y dijo: «Si necesidad le ha de obligar a escribir, plega a Dios que nunca tenga abundancia, para que con sus obras, siendo él pobre, haga rico a todo el mundo» (II, 668-669).

Y el que más ha mostrado desearle ha sido el grande emperador de la China, pues en lengua chinesca habrá un mes que me escribió una carta con un propio, pidiéndome o por mejor decir suplicándome se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote. Juntamente con esto me decía que fuese yo a ser el rector del tal colegio. Preguntéle al portador si Su Majestad le había dado para mí alguna ayuda de costa. Respondióme que ni por pensamiento.

–Pues, hermano –le respondí yo–, vos os podéis volver a vuestra China a las diez o a las veinte o a las que venís despachado, porque yo no estoy con salud para ponerme en tan largo viaje; además que, sobre estar enfermo, estoy muy sin dineros, y, emperador por emperador y monarca por monarca, en Nápoles tengo al grande conde de Lemos, que, sin tantos titulillos de colegios ni rectorías, me sustenta, me ampara y hace más merced que la que yo acierto a desear (II, 678-679).

Si bien se mira, parecen dos variaciones de un mismo patrón: visita de un emisario extranjero («muchos caballeros franceses» del séquito del embajador Noël Brúlar de Sillery, «un propio» que vale por legado del emperador chino con una carta «en lengua chinesca») que elogia a Cervantes (por varias obras o sólo por una, con petición expresa del segundo *Quijote*) y el interés directo por el autor (con sorpresa gala por su pobreza y propuesta imperial de campanillas), junto a otros detalles que no vienen al caso y que sancionan el prestigio cervantino con la potencia del aplauso internacional.²

Así pues, estas minihistorias también cumplen una función diplomática: la primera refleja la importancia de las embajadas como canal adicional para la circulación de libros e ideas literarias en el contexto de los frecuentes encuentros hispano-franceses; a su vez, la segunda se modela sobre las relaciones chinas de la época para reforzar la fama del *Quijote* desde los confines del mundo y presentarlo como «embajador de toda una cultura» que funciona «en lugar del texto diplomático» (Burgos Acosta, 2016: 84-85), aunque sea imaginariamente y todo quede en nada porque Cervantes –con algo de ironía– prefiere el mecenazgo del conde de Lemos, pese a todos los pesares. En pocas palabras, son buenos ejemplos de aprovechamiento de la potencia diplomática del libro (difusión y mediación) (Raymond, 2019): pura diplomacia literaria al cuadrado, con la que se puede pasar ya a los textos.

CONFLICTOS Y LICENCIAS: EMBAJADAS Y EMBAJADORES EN CERVANTES

De entrada, conviene tener claras las cosas y considerar únicamente acciones, parlamentos y personajes revestidos de signos diplomáticos: por ejemplo, una embajada

² Sobre el canon cervantino elogiado por los franceses ver Canavaggio (1989), aunque tiene sentido que en el segundo *Quijote* se celebre la primera parte.

se diferencia de otros muchos mensajes cualesquiera por una serie de marcas (un cierto ceremonial o unas credenciales), un embajador gana a otros correos por algunas razones (privilegios, título oficial, etc.), por lo que no vale todo y cada caso tiene que considerarse con lupa de acuerdo con la teoría diplomática coetánea, que estaba en plena efervescencia durante los siglos XVI y XVII.³

Según estas coordenadas, el cuadro diplomático de Cervantes se configura como sigue:

1. Un pequeño apunte cortesano en la *Epístola a Mateo Vázquez* (1577), que desaparece en la versión de *El trato de Argel* (vv. 396-452).
2. Una serie de embajadas dramáticas en *La Numancia* (h. 1583) y *La conquista de Jerusalén* (h. 1586) como representantes de la primera etapa teatral cervantina.
3. Nada en *La Galatea* (1585), más allá de una cierta presencia indirecta (Diego Hurtado de Mendoza en las honras por Meliso, VI; y ciertos poetas incluidos en el «Canto de Calíope», VI).
4. Algunas pequeñas escenas diplomáticas en los dos *Quijotes* (1605 y 1615).
5. Cuatro menciones al paso en otras tantas *Novelas ejemplares* (1613, *Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera*, *La ilustre fregona* y *Las dos doncellas*).
6. La autopresentación de Cervantes como «embajador» de los poetas y la lista poética del *Viaje del Parnaso* (1614).
7. Una galería de lances de embajada en *El gallardo español*, *La Casa de los Celos*, *La gran sultana* y *El laberinto de amor* por el teatro (*Ocho comedias y ocho entremeses...*, 1615), que se suman a la pareja previa.
8. Y tres referencias sueltas en el *Persiles* (1617), más algún caso dudoso que apunta en su lugar.

Queda al margen la mayoría de la poesía cervantina, toda la acción de *La Galatea* (pero no algún pasaje suelto), muchas de las *Novelas ejemplares* (*La gitánilla*, *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *El celoso extremeño*, *La señora Cornelia*, *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*), varias comedias (*El trato de Argel*, *Los baños de Argel*, *El rufián dichoso*, *El laberinto de amor*, *La entretenida* y *Pedro de Urdemalas*) y todos los entremeses.⁴

Tenga el valor que tenga, se comprueba que el interés por la cosa diplomática asoma por vez primera como una posible aspiración durante el cautiverio argelino (1575-1580, con la epístola cortesana) y explota como argumento luego de la pequeña misión norteafricana, para mantenerse constante con toda una serie de variaciones de texto a texto. A la vez, hay que descartar –como se advertía previamente– algunas sobreinterpretaciones que parten de un uso exagerado y vago de diplomacia: las escenas de escuchas

³ Ver en general Fedele (2017) y Goetze y Oetzel (2024).

⁴ Hay que descartar la «embajada» mensajera del negro a los padres de Leonora en *El celoso extremeño* (365).

a escondidas del *Quijote* (Cardenio, I, 27; el final de «El curioso impertinente», I, 34; el mono de maese Pedro, II, 27 y alguno más) no se corresponden directamente con la «spying technique» de «eavesdropping» como quiere Olid Guerrero (2022), del mismo modo que tampoco hay que confundir –o exagerar– la importancia del secreto en los personajes de *La gitanilla* con las acusaciones coetáneas sobre su condición de espías al servicio de los moros según hace Spector (2024), porque se trata de una idea que no aparece por ningún lado en el texto. No hace falta rizar el rizo: puede que no sea una gran cosecha diplomática, pero ya hay bastantes elementos cervantinos que merece la pena examinar con cuidado.

Desde una perspectiva general, se aprecia una presencia preferentemente anecdótica de la diplomacia en novelas (compuesta por citas y poco más) que se vuelve marginal del todo en poesía, mientras que el teatro se descubre como el hábitat privilegiado para los lances diplomáticos por dos razones fundamentales: las similitudes entre la teoría diplomática y el teatro a propósito de la persona del embajador y la representación (según se resume en Vera y Zúñiga, *El embajador*, 1620, II, fols. 117r-v) (Sáez, 2024f), así como la posibilidad del drama de mostrar la política en acción.

«LA ANTIGUA LEY DE EMBAJADOR»: LA DIPLOMACIA FICCIONAL DE CERVANTES

Todo comienza desde Argel con la *Epístola a Mateo Vázquez*, la misiva poética cervantina que mezcla la autobiografía con la petición de socorro desde el cautiverio en una suerte de memorial dirigido a un contacto de juventud. Pues bien, en la primera sección dedicada al recuerdo –con mucho de *captatio benevolentiae*– de las relaciones con el poderoso destinatario (vv. 1-90), Cervantes presenta una reflexión sobre los peligros cortesanos y los pretendientes que se arremolinan a la caza de favores:

Si no me engaña la experiencia, creo
que se ve mucha gente fatigada
de un solo pensamiento y un deseo.
Pretenden más de dos llave dorada;
muchos, un mismo cargo, y quién aspira
a la fidelidad de una embajada.
Cada cual por sí mismo al blanco tira
do asestan otros mil, y solo es uno
cuya saeta dio do fue la mira. (vv. 58-66)

Gonzalo Sánchez-Molero (2010: 193), descubridor de la epístola, anota con razón que este pasaje es una exhibición de la experiencia cervantina de los entresijos de la corte que seguramente apunte a sus primeros pinitos cortesanos (1568-1570/1571) (Cannavaggio, 2015 [1986]: 56-65), pero es significativa la referencia a «la fidelidad de una embajada» (v. 63): más allá del prestigio del título como premio de relumbrón, quizá

refleje igualmente una posible ambición diplomática cervantina que luego se traduce en la misión de 1581.⁵ Claro que es poca cosa, pero ya es una pista temprana en primera persona.

Siguen *La Numancia* y *La conquista de Jerusalén*, con las que se entra ya en el teatro: además de ser las primeras calas, son dramas basados en una reescritura de argumentos conocidos (sacados de varias crónicas y la *Gerusalemme liberata* de Tasso, respectivamente), por lo que las embajadas tienen que carearse primero con sus modelos para ver la aportación cervantina.

En la tragedia numantina se representan dos misiones diplomáticas: una embajada de paz con dos legados anónimos (vv. 225-304) que procede en filigrana de las fuentes historiográficas (Garibay y Morales, según Canavaggio, 1977: 40) y otra con la propuesta de combate singular de Caravino (vv. 1145-1200), que es invención de Cervantes. De hecho, ni en Garibay (*Compendio historial...*, 1571) ni en Morales (*Corónica general de España*, 1574) la embajada numantina tiene mucho espacio: el primero simplemente exagera el rechazo romano («no queriendo Cipión recibir a los numantinos», VI, xiii, 185), mientras el segundo cuenta el envío de «un ciudadano principal llamado Abaro con otros cuatro a tratar con Scipión de algún buen concierto» en forma de «una pena moderada», pero sale mal y reciben una respuesta airada, tras la que los numantinos montan en cólera y matan a sus embajadores (VIII, 10, fol. 133v).

Más precisamente, Morales pasa del estilo directo de Abaro al indirecto de Scipión:

«No será menester decirte, Scipión, quién son los numantinos, pues nos tienes bien conocidos y nos ves perseverar con tanta constancia en defender nuestra tierra. Así emplearás bien este beneficio, si quieres hacer lo que te suplicaremos: y no te pedimos que nos perdones, sino que tiemples el castigo, de manera que podamos sufrirlo; ya conocemos la mudanza de fortuna y vemos que la salvación de nuestra ciudad no está en nuestro poderío, sino en tu voluntad. Tómala como tuya, contento con darnos una pena moderada; y, si esto no quieres, no esperes que tú podrás verla vencida, porque ella se anticipará en destruirse a sí misma antes que tú la tomes».

Era Scipión muy áspero y terrible de su natural condición y así les respondió a estos embajadores sin ninguna piedad que le diesen libremente la ciudad con las armas y con todo lo que en ella había. Pues pudiera bien ablandar Scipión algo deste su terrible rigor con acordarse cómo alguna vez, los que agora le pedían alguna piedad, la habían usado con los romanos, dando vida y dejando ir en salvo a los ejércitos enteros y a grande multitud de romanos, a quien pudieran dar muerte por el derecho de la guerra. Mas una aspereza natural de suyo se enternece pocas veces, cuanto más si se persuade que la rigurosa severidad de que usa es por entonces necesaria (VIII, 10, fol. 133v).

⁵ Ahora bien, no se conocen casos similares: Tarruell (2014: 299) explica que, por norma general, los cautivos solían continuar con la actividad previa a su encierro y en muchos casos solicitaban ventajas en Italia.

Con estas bases, Cervantes mantiene la embajada múltiple (dos legados anónimos, uno de ellos «ciudadano», v. 233) y comienza reforzando la solemnidad del encuentro mediante la adición de notas sobre el mundo diplomático: así, un soldado avisa que llegan «dos numantinos con siguro» a dar «una embajada» y esperan a tener «licencia» para entrar (vv. 209-212, con otras variaciones sobre la «seguridad»), en una referencia tanto a la inmunidad del embajador como al ceremonial de recepción (Fedele, 2017: 159-174; Osborne, 2024) que constituye otro ejemplo de modernización de la acción de *La Numancia*.⁶

La entrevista diplomática con el parlamento numantino de paz y el intercambio posterior de provocaciones (vv. 233-304) retoma –como es lógico– la historia desde algo más atrás y desarrolla el enfrentamiento: entre elogios al general romano, los embajadores portan un mensaje de «amiga mano» (v. 237), explican los motivos de la rebelión (la «condición avara» de otros cónsules, vv. 241-248) y piden las paces («algún concierto») aprovechando la buena ocasión y sin «temor» alguno (vv. 257-264); Cipión rechaza rápidamente la propuesta porque es «poca recompensa» frente a «desvergüenza de tan largos años» (vv. 272-274) y se retan mutuamente (vv. 286-288 y 289-296).

Más adelante, la embajada de desafío de Caravino (vv. 1145-1200) puede tener algo que ver con una petición recogida en Morales («Pidieron después de nuevo a Scipión por beneficio que pelease con ellos, para morir todos como varones con las armas en la mano», VIII, 10, fol. 133v), pero se precisa la ambigüedad (ese «pelear con ellos» parece más bien una invitación a batalla campal) en un duelo singular adornado desde el principio con signos diplomáticos («una bandera blanca» que advierte de la «embajada», v. 1144acot. y v. 1151):

Dice Numancia, general prudente,
que consideres bien que ha muchos años
que entre la nuestra y tu romana gente
duran los males de la guerra extraños,
y que, por evitar que no se aumente
la dura pestilencia de estos daños,
quiere, si tú quisieres, acaballa
con una breve y singular batalla.

Un soldado se ofrece de los nuestros
a combatir, cerrado en estacada,
con cualquiera esforzado de los vuestros,
por acabar contienda tan pesada.
Y si los hados fueren tan siniestros
que el uno quede sin la vida amada,
si fuere el nuestro, darse ha la tierra;
si el tuyo fuere, acábase la guerra.
Y por seguridad de este concierto
daremos a tu gusto los rehenes. (vv. 1153-1170, etc.)

⁶ Completo los certeros apuntes de Canavaggio (2023: 162 y 164) sobre los embajadores de Morales a Cervantes.

En la réplica del general romano vuelve a cargar las tintas, porque Cipión directamente desprecia la propuesta como cosa jocosa: «Donaire es lo que dices, risa, juego, / y loco el que pensase de hacello», por lo que sólo les queda «el medio del humilde ruego» para escapar de la muerte (vv. 1179-1184) porque tiene la situación controlada sin daño («sin que me cueste un mínimo soldado», v. 1194, que remite a «tenía ya segura la victoria sin sangre» de Morales, VIII, 10, fol. 133v). Es cierto que *La Numancia* presenta tanto un contraste entre dos formas de heroísmo (el valor bárbaro frente a la sibilina estrategia romana) como una reflexión sobre los límites de la diplomacia (Hampton, 2016: 31-34), pero por detrás está la dificultad de toda negociación y –pese al fallido intento– la propuesta numantina contribuye a reforzar la victoria moral de los derrotados: así, *La Numancia* quizá pueda verse como un temprano ejemplo de drama sobre la tregua (o *Trauerspiel*) (Newman, 2018).⁷

Por su parte, los dos lances de embajada de *La conquista de Jerusalén* rehacen el esquema diplomático de Tasso: la misión doble de Clorinda y Argante de parte del rey Saladino (vv. 1202-1263, con prolegómenos en vv. 843-844) en cruce con el envío de Jaldelio por el sultán de Egipto (ambos recibidos en vv. 1441-1632 y anunciados desde v. 1408, más el pago de mercedes de vv. 1633-1640) se corresponden –en una suerte de desdoblamiento– con la expedición de Alete y Argante de la *Gerusalemme liberata* (II, 57-95, luego mencionada en IX, 6), mientras que la embajada desafiante y nocturna de Alzardo en nombre de Erminia (vv. 1666-1770, preparada en vv. 866-1012) parece la fusión entre la expedición de la dama con un escudero (VI, 86-101) y su vuelta a casa con la ayuda del espía Vafrin (XIX, 80-119).⁸

La secuencia diplomática entre moros y cristianos se realiza en cinco fases: unos breves preparativos que apuntan tanto la condición pacífica como la protección especial del embajador («No ha menester el que es heraldo armas», v. 859); la descripción en ticoscopia de su llegada (vv. 1175-1201, con señas «de paz» seguramente similares a la banda numantina); su entrada en acción en diálogo con Tancredo que toca el debate sobre la seguridad del legado, ya que Clorinda rechaza los privilegios de embajador con una bravuconada sobre el valor de su «brazo» (vv. 1202-1207) y el descubrimiento de la dama, que combina el juego amoroso con el debate sobre la disimulación diplomática (*El embajador*, II, fols. 854-109v), y los problemas de los intereses personales en relación con la doble naturaleza del legado; la embajada *vera e propria* ante Godofre de Jardelio de Egipto y los dos emisarios de Aladino (vv. 1441-1632) es todo un fracaso, ya que el rey recibe al primero de pie (vv. 1447-1448) en una muestra de descortesía y poder que anticipa el rechazo tanto del acuerdo de paz del sultán de Egipto como de las treguas de Aladino, que –visto lo visto– Argante sólo anuncia en pocas palabras; finalmente, el corolario es el premio a los tres legados «en pago de su aviso y embajada» (vv. 1633-

⁷ Ver también Lafont y Rivère de Carles (2022a y 2022b).

⁸ No tienen eco ni el lance del arcángel Gabriel (I, 11-17) ni el «messaggiero Enrico» (I, 67-70). Sobre Tasso en España desde esta perspectiva literario-diplomática ver Sáez (2024e y 2025b) y los materiales que se discuten.

1640, a partir de *Gerusalemme liberata*, II, 92-93), que demuestran la generosidad del rey con un regalo de despedida según una práctica progresivamente común (Häberlein, 2024) pero siempre objeto de discusión sobre su oportunidad en ámbito diplomático (*El embajador*, II, fols. 128v-133r).

Aunque también se trata de un apunte de pasada, Godofre perdona la arrogancia de Clorinda con un comentario sobre su condición:

Eres, en fin, señora, mensajero
y eres mujer, dos cosas bien bastantes
para no ser tenidos en un yerro
tus atrevidos dichos y arrogantes. (vv. 1609-1612)

No se trata realmente de una crítica contra la diplomacia femenina que estaba en el centro de un debate ardiente en la tratadística del momento, sino de la inmunidad del embajador (que está protegido por el *ius commune*) y los privilegios de las damas (cuyas acciones y palabras no causan ofensa).

La otra embajada plantea el problema de la diplomacia nocturna: de hecho, el soldado Charles se sorprende de la llegada intempestiva del viejo Alzardo («¿Embajada de noche? Bien, por cierto», v. 1726), que hace saltar las alarmas pese a los signos de paz exhibidos («bandera», v. 1737) y queda como rehén tras dar su mensaje de desafío, con lo que actúa como un agente liminar –y un tanto secreto– que abre «un seuil de négociation» y contribuye a la creación de la tensión dramática (Rivière de Carles, 2015) para luego desaparecer de golpe.

Entre medias se encuentra *La Galatea*, que –según se ha dicho– no tiene casi nada de diplomacia: no viene al caso una «embajada de los pastores» (VI, 430), de modo que sólo pueden contarse la mención de Juan de Silva (embajador en Portugal desde 1578) en el «Canto de Calíope» (VI, vv. 33-40) y un apunte sobre la faceta diplomática de Hurtado de Mendoza en la «Elegía por Meliso» («en el aprisco veneciano / las causas y demandas decidiste / del gran pastor del ancho suelo hispano», vv. 49-51) como embajador imperial en Venecia (1539-1547).

Junto a un guiño romanceril, se hallan cinco lances diplomáticos en el *Quijote*: al frente va la embajada de Sancho tanto a Dulcinea (I, 20 y 30) como a la duquesa (II, 30), escoltado por la mediación de don Quijote en la aventura del rebuzno (I, 27), el hipotexto de una burla de los duques (II, 32), el emisario de la condesa Trifaldi (II, 36) y el mensajero de la Ínsula Barataria a Sancho (II, 50).

Este conjunto comienza con un chiste a modo de disculpa: luego de haber desbaratado el séquito fúnebre del cuerpo muerto, para disculparse de la ofensa causada a representantes «de la Iglesia» don Quijote recuerda el conflicto de precedencia entre los reyes de Francia y Castilla que resuelve el Cid a las bravas («quebró la silla del embajador de aquel rey delante de Su Santidad del papa») a partir del romance «A concilio dentro en Roma» (disponible en las colecciones de Mendaño y Timoneda, 1550 y 1573).

Así las cosas, este eco del romancero vale como ejemplo de acción heroica y perdonable en ámbito eclesiástico, que tiene el poder de la *auctoritas*.

En este mismo ámbito intertextual se encuentra el lavabarbas chistoso de don Quijote (II, 32), que se diseña sobre el patrón de la disimulación de una burla realizada a un embajador portugués en casa del conde de Benavente según el relato de Zapata (*Miscelánea o Varia historia*, 1592-1595, manuscrito), aunque también se ha propuesto una posible fuente oral por detrás de ambos (Rico, 2015: I, 977 y II, 646):

[...] tuvo el conde de Benavente por huésped un embajador portugués, y estos grandes señores, cuando ven en su casa un noble extranjero, para que cuente sus grandezas no ven honra que le hagan ni saben lugar donde ponerle. De esto estaban en su casa sus caballeros muy enfadados, de ver hacer tanta cerimonia un príncipe tan grande a un sutil portugués de paso; y dos pajes de esta manera lo proveyeron y remediaron: tomaron una bacía de barbero de plata, y otro, un aguamanil y unas toallas, y sobre comida llegan al embajador a le lavar la barba. Él pensó que era aquello para honrar a los güéspedes y costumbre de Castilla y de aquella casa; estuvo quedo y laváronle muy a su placer la barba los que jamás hicieron tal y los que no tenían ninguna; y eran tan desvergonzados que le traían la mano por las narices y boca, haciéndole hacer mil visajes. Cuantos caballeros había en casa no se podían valer de risa, mas, porque el conde era asperísimo, no osaban sino estar muy callados; y el conde, también atónito del atrevimiento de aquellos y temerosísimo de que el que él tanto quería honrar fuese de su casa deshonorado, acudió a la disimulación por remedio: manda a los pajes que también a él le laven; y el portugués, muy corrido de su mala crianza, pidiéndole mil perdones de haberse, antes que él, lavado y alabando mucho aquella costumbre y limpieza, y que la había de decir al rey, su señor, para que en Portugal se usase. Pues del lavatorio partió el embajador muy contento, y los pajes (aunque el conde lo rio después mucho) fueron muy bien castigados (175-176).

[...] Llegó la de la fuente, y con gentil donaire y desenvoltura encajó la fuente debajo de la barba de don Quijote; el cual, sin hablar palabra, admirado de semejante ceremonia, creyendo que debía ser usanza de aquella tierra en lugar de las manos lavar las barbas, y, así, tendió la suya todo cuanto pudo, y al mismo punto comenzó a llover el aguamanil, y la doncella del jabón le manoseó las barbas con mucha priesa, levantando copos de nieve, que no eran menos blancas las jabonaduras, no solo por las barbas, mas por todo el rostro y por los ojos del obediente caballero, tanto, que se los hicieron cerrar por fuerza. El duque y la duquesa, que de nada desto eran sabidores, estaban esperando en qué había de parar tan extraordinario lavatorio. La doncella barbera, cuando le tuvo con un palmo de jabonadura, fingió que se le había acabado el agua y mandó a la del aguamanil fuese por ella, que el señor don Quijote esperaba. Hízolo así, y quedó don Quijote con la más estraña figura y más para hacer reír que se pudiera imaginar.

Mirábanle todos los que presentes estaban, que eran muchos, y como le veían con media vara de cuello, más que medianamente moreno, los ojos cerrados y las barbas llenas de jabón, fue gran maravilla y mucha discreción poder disimular la risa; las doncellas de la burla tenían los ojos bajos, sin osar mirar a sus señores; a ellos les retozaba la cólera y la risa en el cuerpo, y no sabían a qué acudir: o a castigar el atrevimiento de las muchachas o darles premio por el gusto que recibían de ver a don Quijote de aquella suerte. Finalmente, la doncella del aguamanil vino, y acabaron de lavar a don Quijote, y luego la que traía las toallas le limpió y le enjugó muy reposadamente; y haciéndole todas cuatro a la par una grande y profunda inclinación y reverencia, se querían ir, pero el duque, porque don Quijote no cayese en la burla, llamó a la doncella de la fuente, diciéndole:

– Venid y lavadme a mí, y mirad que no se os acabe el agua.

La muchacha, aguda y diligente, llegó y puso la fuente al duque como a don Quijote, y dándose prisa, le lavaron y jabonaron muy bien, y dejándole enjuto y limpio, haciendo reverencias se fueron. Después se supo que había jurado el duque que si a él no le lavaran como a don Quijote, había de castigar su desenvoltura, lo cual habían enmendado discretamente con haberle a él jabonado (II, 32).

Son pasajes primos hermanos: se trata de burlas cortesanas protagonizadas por los criados que crean sendas escenas grotescas (con el legado portugués toqueteado y don Quijote totalmente enjabonado) con mucho de carnaval y algo de riesgo (temor de la ofensa en el primero, enojo de los duques en el segundo) que queda en nada por la participación –a modo de sacrificio– del noble de turno, con la diferencia del recelo del anfitrión (por una supuesta descortesía del legado luso), la idea de la traza (del conde a los criados sin los duques), un tono más ligero (la acción de manos femeninas desactiva toda posible deshonra) y el detallismo cervantino (que desarrolla el ingenio de la escena).⁹ Sea como fuere, tanto el recuerdo cidiano como esta historieta popular demuestran la conformación progresiva de un repertorio diplomático de *dicta et facta*, tal y como luego se verá en el *Arte de ingenio* (1648) de Gracián.

Tres de las cuatro acciones de embajadores de la novela tienen en realidad poco de diplomático porque son mensajes de un caballero loco (don Quijote), una condesa inventada (Trifaldi) y un gobierno municipal (la Ínsula Barataria) a personajes particulares (a Dulcinea y la duquesa, más luego don Quijote y Sancho) y realizados por figuras humildes (el aldeano Sancho y dos criados del duque), cuando en realidad «la embajada propiamente va de príncipe a príncipe» (*El embajador*, I, fol. 35r) y «los vasallos no pueden hacer embajadores sino diputados» (38r) porque tienen que cumplir una serie de condiciones (Vera y Zúñiga, *El embajador*, 1620, I, fol. 38r, requisitos en II, 119r-141r). En compensación, se echa mano de algunas cuestiones verdaderamente diplomáticas:

⁹ Ver el comentario de Ayala (1974: 97-128), que lo considera una historieta real.

la chistosa confusión de Sancho con la carta amorosa de don Quijote (I, 26) conecta con la clave de las instrucciones de la embajada (*El embajador*, II, fols. 113v-115v, que lleva consigo la discusión sobre la necesidad de «referir a la letra» y la importancia de la memoria); el escudero Trifaldín, con toda su parafernalia ridícula, muestra el ceremonial de recepción (se arrodilla en gesto de reverencia y el duque «en ninguna manera le consintió hablar hasta que se levantase») y la petición de «facultad y licencia» para la entrada de su señora la condesa (II, 36), de acuerdo con los pasos establecidos para la llegada del legado (*El embajador*, III, fols. 7r-8r, que insiste en la «debida sumisión y crianza»); y, por fin, la afirmación del paje ducal sobre su condición de «embajador verdadero» (II, 50) es «une allusion meta-textuelle subtile à la nature du personnage d'ambassadeur dans la littérature» (Rivière de Carles, 2018: 158) y más precisamente remite al problema de la certificación de la identidad del legado para evitar intrusos falsos (III, fols. 5v-73, con las cartas de creencia).

Caso parecido es el papel de don Quijote como mediador en la batalla del rebuzno (II, 27): Olid Guerrero (2015: 371 y 374) mantiene que el caballero actúa como «mitigador del conflicto y agente diplomático» entre los dos pueblos en lucha con una declaración sobre los motivos de la guerra justa que toca una cuestión peliaguda de teoría política, pero aunque es verdad que el embajador es sobre todo un «pacífico ministro» (*El embajador*, I, fol. 28v), no hay diplomacia *stricto sensu* en don Quijote sino una muestra más de su intercesión habitual como «enderezador de tuertos» y –si se quiere– se puede echar este pasaje a la parte de teórico político.

En las *Novelas ejemplares* todos los guiños diplomáticos son ornamentales: en *Rinconete y Cortadillo* se dice que una de las habilidades rateriles de uno de los muchachos («ciertas tretas de quínolas y del parar» proceden del aprendizaje «de un cocinero de un cierto embajador» (167, que era «un mozo de cocina, en casa del embajador de Saboya», en el manuscrito Porras, 653), en otra posible remisión camuflada al episodio del embajador francés del *Guzmán de Alfarache* (I, iii, 10-II, i, 7);¹⁰ en un pequeño giro religioso, en *El licenciado Vidriera* se recoge la creencia de que el monasterio de Loreto es el lugar donde la Virgen recibió el mensaje del arcángel Gabriel («la más alta embajada y de más importancia que vieron y no entendieron todos los cielos» 274), que es un modelo reiterado en los tratados (Fedele, 2017: 546-553); por su parte, en *La ilustre fregona* se nombra a Mercurio como «grave embajador» en el romance «¿Dónde estás, que no pareces? (409) porque en los tratados oportunos se presenta como «patrón» de la diplomacia (*El embajador*, I, fols. 13v-14v);¹¹ y, por fin, en *Las dos doncellas* se comenta el encuentro con «un caballero que pasaba por embajador a Roma» que «estaba en Barcelona esperando las galeras» (454), pasaje sin valor argumental que cifra el típico viaje entre España e Italia.

¹⁰ Ver García López (1999) y el catálogo de Zimic (1996 [1992]).

¹¹ Además, el poema cuenta con un comentario crítico posterior, según una dinámica típicamente cervantina: «pero llamarla embajador y red y moble, y alteza y bajeza, más es para decirlo a un niño de la dotrina que a una fregona» (410)

El *Viaje del Parnaso* vale fundamentalmente como prueba de los conocimientos cervantinos sobre la cosa diplomática y de aprovechamiento de su potencial de prestigio: lo uno se ve en la serie de personajes relacionados con el mundo de la diplomacia mencionados en diversos lugares del poema (el condestable Velasco como mecenas, IV, vv. 427-429; Antonio de Ataíde, VII, vv. 73-81) con dos casos especialmente significativos (el recuerdo de Vera y Zúñiga, II, vv. 292-297, famoso «por su espada y por su pluma»; y el duque de Pastrana, que se presenta a su regreso de la embajada francesa de 1612, VIII, vv. 376-384); y lo otro se refleja en la disposición de ida y vuelta que muestra a Mercurio como «paraninfo [...] / que trujo mentirosas embajadas» y «chocante embajador de Febo» (I, vv. 190-191 y II, v. 428), redondeado con la autopresentación de Cervantes como líder de los poetas (pide llevar «la embajada», III, v. 170), por mucho que se retrate desde el margen del campo literario.

La segunda tanda teatral comprende *El gallardo español*, *La Casa de los Celos*, *La gran sultana* y *El laberinto de amor*, que –si bien se mira– pertenecen a diferentes géneros dramáticos (comedia de moros y cristianos, dos dramas caballerescos y otro de cautiverio) que comparten un importante anclaje histórico o intertextual.

Para marcar el tono de la obra, *El gallardo español* comienza con la embajada de desafío de Alimuzel: siguiendo el capricho de Arlaja de conocer a don Fernando, este moro se acerca a Orán con una «lanza con bandereta de seguro» (v. 141) y el gobernador le concede licencia («Si es embajada, yo le doy seguro», v. 145), pero lo reciben solamente desde lo alto de la torre; como contraparte, más adelante Guzmán hace las veces de «amigo y embajador» del héroe español (vv. 387-476), a quien le han prohibido acudir al duelo. En el relato posterior, Alimuzel cuenta de esta respuesta mediada («¿No sabes lo que pasó / y la embajada que trujo / quien por él me respondió?», vv. 790-792), con palabras que reflejan la idea de representación diplomática: en breve, el embajador es una suerte de metonimia –o sustituto– del rey que posee una doble persona («una la de su rey, otra la suya propia», *El embajador*, II, fol. 117r).

En medio de la acción de *La Casa de los Celos* no hay mucho: el mago Malgesí se presenta como «embajador de los Celos» (v. 1269), pero la misión de Angélica (vv. 201-278) comprende dos detalles diplomáticos de manual, como la petición protocolaria de «licencia» para hablar y para marcharse, más la relación de regreso con «el principio y conclusión» de la embajada (vv. 471-474, que sucede en elipsis), de acuerdo con una práctica habitual de origen veneciano (De Vivo, 2011).

Seguramente *La gran sultana* sea la comedia más interesante desde el punto de vista diplomático, porque combina la cara oculta de las acciones entre bambalinas de un espía (vv. 421-543, 1462-1525 y 2898-2944) con la cruz pública de la delegación persa (vv. 530-539 y 1001-1065).¹² De hecho, toda la obra puede considerarse como la negociación imaginaria de la dama (una variante de la embajadora de sí misma) con un tirano tanto

¹² Ver Sáez (2024a) para una introducción sobre esta diplomacia interconfesional en el teatro áureo y Sáez (2016) sobre los reyes cervantinos.

en primera persona como en representación de varios grupos (Rustán, Clara y Lamberto, su padre) e intereses (libertad de conciencia, supervivencia), según argumenta sagazmente Rivère de Carles (2018: 159).¹³

No hay mucho que decir del espía Andrea (tal vez inspirado en Andrea Gasparo Corso, según Oliver Asín, 1947-1948: 277), siquiera porque se trata de una suerte de agente informal en la frontera de la diplomacia (Varriale, 2014; Ebben y Sicking, 2020). Según Vera y Zúñiga (*El embajador*, I, fol. 28v) pueden tener «semicarácter de embajadores», pero no es el caso: en la comedia tiene un papel marginal y se dedica a ayudar a escapar a los cautivos españoles –Madrigal incluido al final– y se presenta por primera vez en una suerte de paréntesis en medio de la misión persa que lo delinea como una opción válida de salvación.¹⁴ Eso sí, el camuflaje «en hábito de griego» (v. 420*acot.*) de Andrea es un signo diplomático muy verosímil: además del disimulo, se puede relacionar con el sincretismo turco-griego de la diplomacia otomana (Pedani, 1994: 25-26, 30-31 y 75) o más bien con los «agentes informales de origen griego, raguseo y balcánico» que buscaban «interceder por los intereses españoles en Oriente» (Bunes Ibarra, 2021: 256). Es decir: Cervantes conocía bien el panorama diplomático otomano, hasta el punto de incluir detalles tan sorprendentes como verosímiles.

Mucho más espectacular es la llegada del «embajador de los persianos» para «tratar paces con el Turco» (vv. 531-532), que se enmarca en el doble contexto del enfrentamiento otomano-persa y las negociaciones diplomáticas antiturcas de España y el Imperio persa (Gómez Canseco, 2015: II, 111), una familiaridad que explica el reconocimiento inmediato del legado oriental («vestido como los que andan aquí», v. 553*acot.*). Ahora, esta escena de *La gran sultana* conduce al terreno de los conflictos diplomáticos interconfesionales (Caprioli y González Cuerva, 2021b).

Más precisamente, la entrada del embajador persa se anuncia con toda pompa («turba», «ruido», v. 530), se le ve pasar desde lejos (vv. 530-539) como reflejo del acceso progresivo al centro del palacio y entra en escena según un marcado protocolo que se compone de una escolta de «jenízaros» (v. 533*acot.*) y toda una serie de requisitos detallados en una acotación:

Parece el Gran Turco detrás de unas cortinas de tafetán verde; salen cuatro bajaes ancianos; siéntanse sobre alfombras y almohadas; entra el embajador de Persia y, al entrar, le echan encima una ropa de brocado; llévanle dos turcos de brazo, habiéndole mirado primero si trae armas encubiertas; llévanle a asentar en una almohada de terciopelo; descúbrese la cortina; parece el Gran Turco. Mientras esto se hace, puede sonar chirimías (v. 1001*acot.*).

Gómez Canseco (2015: II, 449-450) conecta esta descripción con el ritual otomano descrito en la *relazione* del legado veneciano Antonio Tiepolo, pero –más allá de la po-

¹³ Sobre el paradigma del embajador de sí mismo ver Sáez (2024d).

¹⁴ Otras ideas en Yayıcioglu (2012).

sible fuente— interesa explicar el sentido de este ceremonial: junto con las disposiciones externas de control (con la entrega de la *khil'a* y la búsqueda de armas), se trata de una retórica de distancia jerárquica que impide el contacto directo (el embajador habla sólo trámite los bajás) y marca la pretensión hegemónica otomana durante las negociaciones diplomáticas, según su idea del sultán (o *padishah*) como garante de un orden superior (Caprioli y González Cuerva, 2021a: 28).¹⁵

En estas coordenadas, la embajada persa destaca por otros dos detalles: es el único ejemplo en el que se discute mínimamente sobre la importancia de la oratoria («con preámbulos cortos» y «brevedad», vv. 1007 y 1010), a la vez que hay una escena de riesgo de violación de las leyes diplomáticas, porque el elogio de los reyes españoles hace perder la cabeza a los bajás, que lo expulsan (vv. 1057-1062) y uno quiere incluso matarlo («¿No es mejor que muera?», v. 1063), pero el otro lo salva recordando sus derechos («Goce de embajador la preeminencia, / que es la que no ejecuta esa sentencia», vv. 1064-1065). Resumiendo, se puede decir que en *La gran sultana* demuestra Cervantes un conocimiento actualizado —tomado de crónica o relación que sea— del ceremonial otomano, al tiempo que aprovecha este encuentro para delinear el retrato de los peligros de la corte turca: y es que los bajás, con el maltrato (y la amenaza) al legado persa, se presentan como los malos consejeros de un poderoso descontrolado que rechazan la vía diplomática y casi rompen con todas las normas debidas, en claro contraste con la negociación imaginaria y exitosa de Catalina.

Por si fuera poco, en un momento se comenta la prohibición de contemplar directamente al Gran Turco, que era fundamental en el ceremonial otomano y explica su ubicación tras unas cortinas:

Puedes atento
verle a tu gusto, que el cristiano puede
mirarle rostro a rostro a su contento.
A ningún moro o turco se concede
que levante los ojos a miralle,
y en esto a toda majestad excede. (vv. 28-33).¹⁶

Cierra esta serie dramática *El laberinto de amor*, que no añade casi nada nuevo: se presenta el embajador Mompesir por el duque de Rosena con una misión matrimonial (vv. 22-157, más licencia de partida incluida) y una pequeña relación de regreso (vv. 518-541), donde demuestra iniciativa personal («tus bodas al instante las deshice», v. 537) y, por tanto, da cuenta del margen de libertad de negociación que puede tener el legado como «instrumento animado» (*El embajador*, II, fol. 108v), aunque es materia discutida en otros tratados (como Benavente y Benavides, *Advertencias para reyes, príncipes*

¹⁵ Es una presentación simplificada que prescinde de otros requisitos habituales (el paso por varias puertas que sólo se puede imaginar, la entrega de regalos al sultán, la ayuda de un traductor, etc.).

¹⁶ Sapiencia (*Nuevo tratado de Turquía*, 1622) cuenta que tampoco los embajadores podían ver al rey «frontero del rostro, sino por un lado» (XVII, i, fol. 44v).

y embajadores, 1643, XVIII, 405-428), y quizá también el rechazo de su parecer («No me aconsejes», v. 634) advierta sobre el margen de autonomía del legado frente a su señor (*El embajador*, I, fol. 75v-78v); por su parte, el anónimo embajador del duque de Dorlán entra en acción de luto con un parlamento de desafío (vv. 556-624), similar a otros casos ya vistos.

Para rematar, el *Persiles* es una novela de altos vuelos por muchas razones (ambición, género, etc.) y, en buena lógica, los personajes son en su mayoría cortesanos y nobles (García Aguilar y Romero Muñoz, 2017: 786). Ahora bien, hay pocos embajadores en danza: oficialmente, se cuenta de las «embajadas de príncipes y señores que [...] pretendían por esposa» a Leonora Pereira (amada de Sosa Coutiño, I, 10) y la petición de mediación de Croriano al «embajador de Francia, que era su pariente y amigo» en uno de los muchos problemas del relato (IV, 5-6), mientras que de otro modo se anota la misión amorosa de Sinforosa de parte de su padre el rey Policarpo (II, 5) y la «embajada» también romántica de la madre de Maximino (IV, 12), que se pueden conectar con la mediación diplomática en los matrimonios de las altas esferas europeas (Watkins, 2017), la labor habitual de negociación diplomática dentro de las fuertes relaciones entre Francia y Escocia (García Aguilar y Romero Muñoz, 2017: 764-765), y finalmente las labores de diplomacia informal que podían desarrollar las mujeres en la época (Oliván Santaliestra, 2017). Ninguna de estas facetas diplomáticas tiene mucho desarrollo, pero resulta interesante que –pese a su brevedad– la diplomacia y sobre todo la variante femenina formen parte del universo persilesco junto a otros muchos destellos políticos.

Quedan dos: con otro eco sobre «la embajada honesta» de Dios a la Virgen en las octavas de Feliciano de la Voz (III, 5) se vuelve al ámbito religioso ya visto previamente en *El licenciado Vidriera*, mientras que la referencia directa a Sebastián de Soranzo (III, 4), miembro de una ilustre familia véneta con varios embajadores entre sus filas (sea quien sea de los candidatos de García Aguilar y Romero Muñoz, 2017: 703), puede ser un recuerdo de la habilidad diplomática de los legados venecianos, que fueron el modelo fundamental durante buena parte de los siglos XVI y XVII.

CERVANTES DIPLOMÁTICO: FINAL

En otro ejemplo de posible compensación vida-obra, Cervantes construye un mundo diplomático-poético que comprende muchas variantes: amén de la agenda de contactos de sus catálogos poéticos (el «Canto de Calíope» y el *Viaje del Parnaso*), hay cuestiones de ceremonial y protocolo (llegada y recepción de legados, importancia de los documentos), se toca de refilón la clave de la representación diplomática (las dos personas del embajador) y especialmente se insiste en la tensión –y el fracaso– de los encuentros (la inmunidad del emisario, los signos de paz y los peligros de las relaciones interconfesionales), más toda una serie de detalles contextuales. En general, el panorama es algo irregular: muchas veces se trata de apuntes mínimos que pueden llegar a

pasar desapercibidos (como la galería ornamental del *Quijote* y las *Novelas ejemplares*) porque se encuentran perfectamente integrados, mientras que brillan mucho más los lances de embajada del teatro con *La gran sultana* a la cabeza, en ocasiones redondeados con elementos diplomáticos directamente inventados. Entre otras cosas, esta situación casa bien con el estado todavía en desarrollo de la teoría diplomática frente a casos posteriores más elaborados (como Lope y Calderón) que se fundamentan –incluso en diálogo directo– con tratados al alcance de la mano. En todo caso, Cervantes da cuenta de un buen conocimiento y aprovechamiento de las diferentes caras de la diplomacia: también en este sentido Cervantes es el mejor compañero de Mercurio.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Ayala, Francisco (1974): *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Seix Barral.
- Benavente y Benavides, Cristóbal de (1643): *Advertencias para reyes, príncipes y embajadores*, Madrid, Francisco Martínez [Ejemplar de la BNE, signatura R/8096, Biblioteca Digital Hispánica, en red].
- Bunes Ibarra, Miguel Ángel (2021): «Las diferentes maneras de reconocer al infiel por los Habsburgo españoles», en *Reconocer al infiel: la representación en la diplomacia hispano-musulmana (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Sílex, pp. 243-262.
- Burgos Acosta, Celia Mabel (2016): «El *Quijote* y el emperador de la China: los derroteros del libro», *ExLibris*, 5, pp. 78-95.
- Canavaggio, Jean (1977): *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France.
- (2015 [1986]): *Cervantes*, trad. M. Armiño, 5.^a ed., Madrid, Espasa Calpe.
- (1989): «El licenciado Márquez Torres y su aprobación a la segunda parte del *Quijote*: las lecturas cervantinas de unos caballeros franceses», en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, ed. D. Fox, H. Sieber y R. ter Horst, Newark, Juan de la Cuesta, pp. 33-39.
- (2023): «La *Tragedia de Numancia* entre Ambrosio de Morales y Miguel de Cervantes», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 99.2, pp. 159-173.
- Caprioli, Francesco, y Rubén González Cuerva (2021a): «La diplomacia hispano-musulmana moderna: el problema de la representación», en *Reconocer al infiel: la representación en la diplomacia hispano-musulmana (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Sílex, pp. 11-32.
- ed. (2021b): *Reconocer al infiel: la representación en la diplomacia hispano-musulmana (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Sílex.
- Carnicer García, Carlos J. y Javier Marcos Rivas (2005): *Espías de Felipe II: los servicios secretos del Imperio español*, Madrid, La Esfera de los Libros.
- Cervantes, Miguel de (2015): *Comedias y tragedias*, ed. coord. L. Gómez Canseco, Madrid, RAE, 2 vols.
- (2015): *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, Madrid, RAE, 2 vols.
- (2014): *La Galatea*, ed. J. Montero, F. Gherardi y F. J. Escobar Borrego, Madrid, RAE.
- (2019): *Información de Argel*, ed. A. J. Sáez, Madrid, Cátedra.
- (2013): *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Madrid, RAE.
- (2016): *Poesías*, ed. A. J. Sáez, Madrid, Cátedra.
- (2017): *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. I. García Aguilar, L. Fernández y C. Romero Muñoz, estudio I. Lozano-Renieblas, Madrid, RAE.
- Craigwood, Joanna (2011): «Sidney, Gentili, and the poetics of embassy», en *Diplomacy and Early Modern culture*, ed. R. Adams y R. Cox, London, Palgrave Macmillan, pp. 82-100.
- y Tracey A. Sowerby ed. (2019): *English diplomatic relations and literary cultures in the Six-*

- teenth and Seventeenth Centuries*, *Huntington Library Quarterly*, 82.4.
- De Vivo, Filippo (2011): «How to read Venetian *Relazioni*», *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 34.1-2, pp. 25-59.
- Ebben, Maurits A., y Louis Sicking ed. (2020): *Beyond ambassadors: consuls, missionaries, and spies in premodern diplomacy*, Leiden, Brill.
- Fedele, Dante (2017): *Naissance de la diplomatie moderne (XIII-XVII^e siècles): l'ambassadeur au croisement du droit, de l'éthique et de la politique*, Baden-Baden, Nomos.
- García Aguilar, Ignacio, y Carlos Romero Muñoz (2017): «Notas a pie de página y Notas complementarias», en M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. I. García Aguilar, L. Fernández y C. Romero Muñoz, estudio I. Lozano-Renieblas, Madrid, RAE.
- García López, Jorge (1999): «*Rinconete y Cortadillo* y la novela picaresca», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19.2, pp. 113-122.
- Garibay, Esteban de (1571): *Los cuarenta libros del compendio historial de las crónicas y universal historia de todos los reinos d'España, donde se escriban las vidas de los reyes de Castilla y León*, Amberes, Cristóforo Plantino [Ejemplar de la BNE, signatura U/6677-6678, disponible en la Biblioteca Digital Hispánica, en red].
- Goetze, Dorothee y Lena Oetzel (2024): *Early Modern European Diplomacy: a handbook*. Oldebnurg: De Gruyter.
- Gómez Canseco, Luis ed. (2015): M. de Cervantes, *La gran sultana, en Comedias y tragedias*, coord. L. Gómez Canseco, Madrid, RAE, 2 vols.
- Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis (2010): *La «Epístola a Mateo Vázquez»: historia de una polémica literaria en torno a Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Häberlein, Mark (2024): «Material exchanges: gifts, tribute and corruption», en *Early Modern Diplomacy: a handbook*, ed. D. Goetze y L. Oetzel, Oldebnurg, De Gruyter, pp. 673-691.
- Hampton, Timothy (2006): «The diplomatic moment: representing negotiation in Early Modern Europe» *Modern Language Quarterly*, 67.1, pp. 81-102.
- (2009): *Fictions of embassy: literature and diplomacy in Early Modern Europe*, Ithaca, Cornell University Press.
- (2016): «The slumber of war: tragedy, diplomacy, tragedy and the aesthetics of the truce in Early Modern Europe», en *Early Modern diplomacy, theatre and soft power: the making of peace*, ed. N. Rivère de Carles, London, Palgrave Macmillan, pp. 27-45.
- (2019a): «Baroque diplomacy», en *Oxford Handbook to the Baroque*, ed. J. Lyons, Oxford, Oxford UP, pp. 734-746.
- (2019b): «Distinguished visitors: literary genre and diplomatic space in Shakespeare, Calderón, and Proust», en *Cultures of Diplomacy and Literary Writing in the Early Modern World*, ed. T. A. Sowerby y J. Craigwood, Oxford, Oxford UP, pp. 41-53.
- (2019c): «Literary diplomacy: the margins of representation», *Diplomatica: a journal of diplomacy and society*, 1.1, pp. 26-32.
- Lafont, Agnès, y Nathalie Rivère de Carles (2022a): «The agency of truce in Early Modern Culture: negotiating appeasement and entente», en *War and truce in Early Modern European Culture: negotiating appeasement and Entente*, ed. A. Lafont y N. Rivère de Carles, *Early Modern Literary Studies*, 30, pp. 1-20.
- ed. (2022b): *War and truce in Early Modern European Culture: negotiating appeasement and Entente*, *Early Modern Literary Studies*, 30.
- Morales, Ambrosio de (1574): *Corónica general de España*, Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica [Ejemplar de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, signatura BH DER 20331, disponible en Google Books, en red].
- Newman, John O. (2016): «“Mediating amicably”?: the birth of the *Trauerspiel* out of the Letter of Westphalia», en *Early Modern diplomacy, theatre and soft power: the making of peace*, ed. N. Rivère de Carles, London, Palgrave Macmillan, pp. 69-89.
- Olid Guerrero, Eduardo (2015): «“En servicio de su rey en la guerra justa”: la segunda parte del *Quijote* leída a través de las ideas de Nicolás Maquiavelo y Francisco Vitoria», *eHumanista*, 4, pp. 356-386.
- (2022): «Eavesdropping or spying? Secret places and spaces in *Don Quixote*», en *Drawing the curtain: Cervantes's theatrical revelations*, ed. E. Fernández y A. L. Martín, Toronto, University of Toronto Press, pp. 306-330.

- Oliván Santaliestra, Laura (2017b): «Por una historia diplomática de las mujeres en la Edad Moderna», en *Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen historia*, ed. H. Gallego Franco y M.^a C. García Herrero, Barcelona, Icaria, vol. 1, pp. 61-77.
- Oliver Asín, Jaime (1947-1948): «La hija de Agi Morato», *Boletín de la Real Academia Española*, 27, pp. 245-339.
- Pedani, Maria Pia (1994): *In nome del Gran Signore: inviati ottomani a Venezia dalla caduta di Costantinopoli alla guerra di Candia*, Venezia, Deputazione di storia patria per le Venezie.
- Raymond, Joad (2019): «Books as diplomatic agents: Milton in Sweden», en *Cultures of diplomacy and literary writing in the Early Modern world*, ed. T. A. Sowerby y J. Craigwood, Oxford, Oxford UP, pp. 131-245.
- Rivière de Carles, Nathalie (2015): «Négociier la dramaturgie de la nuit: l'ambassadeur comme faiseur de nuit sur la scène jacobéenne», *Arrêt sur scène / Scene focus*, 4, pp. 71-86.
- ed. (2016a): *Early Modern diplomacy, theatre and soft power: the making of peace*, London, Palgrave Macmillan.
- (2016b): «The poetics of diplomatic appeasement in the Early Modern Era», en *Early Modern diplomacy, theatre and soft power: the making of peace*, London, Palgrave Macmillan, pp. 1-23.
- (2018): «Ambassadrices imaginaires et diplomatie de l'imagination dans *Le conte d'hiver* de Shakespeare et *La grande Sultane*, *Catalina de Oviedo* de Cervantès», en *Shakespeare et Cervantès, regards croisés*, dir. I. Bockting, P. Drouet y B. Fonck Paris, Classiques Garnier, pp. 157-191.
- Rositer, William T. (2018): «Literature and diplomacy», en *The Encyclopedia of Diplomacy*, ed. G. Martel, New York, Wiley, vol. 3, pp. 1132-1144.
- Spector, Matías A. (2024): «Cervantes y los servicios de inteligencia: espías e informantes en *La gitanilla*», *Neophilologus*, 108.2, pp. 197-212.
- Sáez, Adrián J. (2016): «Los reyes de Cervantes», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 92, pp. 447-462.
- (2024a): «“Ambousahim oqui boraf”: las embajadas turcas de Lope de Vega (y una coda hacia Molière)», *Orillas: revista d'ispanística*, 13, pp. 267-288.
- (2024b): «“De mi manto hacerle quiero”: el lance del asiento del embajador en el Siglo de Oro», *Bulletin of Hispanic Studies*, 101.9, pp. 835-850.
- (2024c): «Embajadas cruzadas: una lectura diplomática de *El burlador de Sevilla*», en *Un caballero para Olmedo: Homenaje al profesor Germán Vega García-Luengos*, ed. G. Cienfuegos, P. Conde Parrado, J. J. González, R. Gutiérrez, B. Rodríguez y H. Urzáiz, Valladolid, Universidad de Valladolid, vol. 2, pp. 833-842.
- (2024d): «“Embajador de mí mismo”: variaciones de un motivo diplomático en Calderón», *Anuario Calderoniano*, 17, pp. 265-284.
- (2024e): «Lope de Vega, Vera y Zúñiga y la poética diplomática», en *Prácticas editoriales y sociabilidad en torno a Lope de Vega*, ed. I. García Aguilar, *Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, 30, pp. 252-280.
- (2024f): «La poética diplomática de Vera y Zúñiga: de *El embajador* a *El Fernando*», en *Aureae litterae ovetenses: Actas del XIII Congreso de la AISO (Oviedo, 17-21 de julio de 2023)*, ed. M.^a Álvarez y M.^a Fernández Ferreiro, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 877-982.
- (2025a): «Fénix diplomático: embajadas y embajadores en el teatro de Lope de Vega», *Rilce: Revista de Filología Hispánica*. En prensa.
- (2025b): «*El Fernando* o *Sevilla restaurada* de Vera y Zúñiga: una reescritura épica entre Tasso y Lope de Vega», en *Actas del XXI Congreso de la AIH (Neuchâtel, 10-15 de julio de 2023)*, ed. E. Padrón, N. Parro y J. Sánchez Méndez, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert. En prensa.
- Sapiencia, Octavio (1622): *Nuevo tratado de Turquía*, Madrid, Alonso Martín [Ejemplar de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, signatura BH FLL Res.1038, disponible en Google Books, en red].
- Sowerby, Tracey A., y Joanna Craigwood ed. (2019): *Cultures of diplomacy and literary writing in the Early Modern World*, Oxford, Oxford UP.
- Tarruell, Cecilia (2014): «Servir tras un largo cautiverio: trayectorias de los soldados cautivos en defensa de la Monarquía (1574-1609)», en *Felipe II y Almazarrón: la construcción local de un Imperio global. Vivir, defender y sentir la*

- frontera*, ed. M.^a M. Alcalde y J. J. Ruiz Ibáñez, Murcia, Editum, vol. 1, pp. 293-310.
- Tasso, Torquato (1980): *Gerusalemme liberata*, ed. L. Caretti, Torino, Einaudi.
- Varriale, Gennaro (2014): *Arrivano li turchi: guerra navale e spionaggio nel Mediterraneo (1532-1582)*, Novi Ligure, Città del Silenzi.
- Vera y Zúñiga, Juan (1620): *El embajador*, Sevilla, Francisco de Lyra [Ejemplar de la BNE, signatura 3/54495, disponible en la Biblioteca Digital Hispánica, en red].
- Watkins, John (2017): *After Lavinia: a literary history of premodern marriage diplomacy*, Ithaca, Cornell UP.
- Yaicioglu, Mukkader (2012): «Cervantes / Monstruo del Mediterráneo, *La gran sultana* y el “otomano español”», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH (Roma, 19-24 julio 2010)*, coord. P. Botta, A. Garribba, M.^a L. Cerrón Puga y D. Vaccari, Roma, Bagatto Libri, vol. 4, pp. 267-275.
- Zapata, Luis de (2015): *Varia historia*, ed. J. Gallardo Moya, tesis doctoral, Valencia, Universitat de València.
- Zimic, Stanislav (1992): «Rinconete y Cortadillo en busca de la picaresca», en *Las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, Madrid: Siglo Veintiuno, 1996, pp. 84-121 [Previamente: *Acta Neophilologica*, 25, pp. 31-71].

EL LAMENTO DEL CÍCLOPE Y SUS AVATARES:
CUATRO AMANTES DESPECHADOS EN LOPE DE VEGA
(ARCADIA, LA FILOMENA, LA CIRCE)

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel

Para Josune García, a quien ofrecería oseznos

De la larga serie de amantes despechados que puebla la obra de Lope de Vega, los de la fábula de Alasto y Crisalda, en la *Arcadia* (1598), parecen haber ocupado un lugar prioritario en la mente del poeta. Como explica Osuna (1968: 8), era propio de una novela pastoril insertar relatos secundarios con casos de amor, y estos podían ser incluso fábulas mitológicas, según el modelo de Longo, Sannazaro o Alonso Pérez. Es también el caso de esta digresión de la *Arcadia* lopesca, la dicha fábula de Alasto y Crisalda, que funciona como eco y contrapunto de la trama general del libro (los amores desgraciados de Anfriso y Belisarda) y presenta a dos amantes de clara impronta polifémica: el gigante Alasto y el pastor Galicio, cuyas descripciones y cantos están imbuidos de ecos de las *Metamorfosis*.

El presente trabajo pone de relieve la naturaleza de esta imitación de la *Arcadia* y examina las alteraciones que Lope introduce en la materia ovidiana. Además, estudia cómo el Fénix adaptó este modelo para presentar otros dos amantes desdichados en sendas fábulas mitológicas que publicó tras la aparición de la célebre *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora: el Silvio de *La Filomena* (1621) y el Polifemo de *La Circe* (1624). Por último, nuestro estudio analiza cómo Lope combinó el dechado de las *Metamorfosis* con un célebre pasaje de Garcilaso que contribuye a explicar el desarrollo del motivo en la obra del Fénix.

ARCADIA (1598)

En los libros primero y segundo de *Arcadia* (1598), el primer volumen que Lope llevó a la imprenta, Menalca narra la historia del gigante Alasto y la ninfa Crisalda. Aunque el pasaje escapó a los afanes de Cossío (1952), e incluso Alonso (1955: 324-360; 1961: I, 174-195) y Vilanova (1957), estamos ante una fábula mitológica de sabor ovidiano que traza un interesante paralelo con la trama central del libro: los amores de Anfriso y Belisarda.¹ No en vano, y según cuenta el relato, el gigante Alasto es pariente de Anfriso (los dos son descendientes de Júpiter y una ninfa) (pp. 183 y 219), por lo que estos dos personajes están íntimamente relacionados en sangre y fortuna: en efecto, acabarán siendo dolorosamente rechazados por sus respectivas amadas. La impronta ovidiana de este episodio se aprecia por doquier, pero nos interesa particularmente resaltar hasta qué punto Lope construyó a su amable gigante con rasgos de un personaje de las *Metamorfosis* en particular: el cíclope Polifemo.² Ya Osuna (1968: 10; 1969) señaló los precedentes que tenía Lope en esta imitación del mito ovidiano –las traducciones de Castillejo, Bustamante, Pérez Sigler y Sánchez de Viana; las versiones de Gálvez de Montalvo, Alonso Pérez y Barahona de Soto–, entre los que destacó el relativamente reciente de *Las lágrimas de Angélica* (1568), que el Fénix desarrolla en la *Arcadia* añadiendo una pormenorizada lista de seres marinos, flores y piedras preciosas que examinaremos abajo. Además, el pasaje de la *Arcadia* es rico en otras características que no estudió Osuna, pero que hacen del episodio una compleja imitación ovidiana, tanto a nivel implícito (sugerencias, ecos) como explícito (menciones a Polifemo). En los párrafos que siguen, analizaremos estos rasgos y expondremos las adiciones y sustracciones que lleva a cabo Lope con respecto a su modelo.

En cuanto a las sugerencias polifémicas, ya en la descripción del personaje lopesco vemos que Alasto tiene «la estatura y presencia de un pequeño monte» (p. 214)³ y que el Fénix le compara expresamente con «el Polifemo de Ulises o el Briareo que ataron los dioses en el mar de miedo de sus cien brazos» (p. 214). En contraste con el celeberrimo cíclope, Alasto no tiene los rasgos físicos grotescos que se detiene a describir Ovidio. Concretamente, carece de la barba y cabellos desaliñados de Polifemo:

iamque tibi formae, iamque est tibi cura placendi,
iam rigidos pectis rastris, Polypheme, capillos,
iam libet hirsutam tibi falce recidere barbam
et spectare ferus in aqua et componere vultus.
(*Metamorphoses*, XIII, vv. 764-767)

¹ Para la estructura en ecos de la *Arcadia*, véase Sánchez Jiménez (2012: 57-60).

² Osuna (1968: 9) señaló coincidencias entre la fábula de Alasto y la de Polifemo, aunque se inclinó por interpretar el interés de Lope en clave biográfica, como referido al episodio de Elena Osorio y Perrenot de Granvela. El propio Osuna (1968: 7) explica que Lope también acude a otras fuentes para construir el episodio, concretamente Ariosto y Barahona de Soto, que percibe en la descripción de la ninfa Crisalda.

³ Unos párrafos más abajo, Lope insiste en este detalle: «Sentose, en fin, junto a ella, que quien así los viera pensara que ella estaba al pie de un alto monte» (p. 215).

Se trata de una característica que llamó mucho la atención de los imitadores del poeta de Sulmona,⁴ pero de la que Lope se distancia conscientemente: más bien, su Alasto tiene «barba y cabello pardo, con alguna parte de rubio, sin otra cosa desagradable en su persona que la grandeza desigual de sus miembros» (p. 214). En ello insiste el propio Alasto unas páginas más adelante, cuando se describe ante su amada:

No te turbes, y si la grandeza de mi persona te espanta, asegúrete la compostura de mi cuerpo. Porque si la hermosura es, como allá dicen vuestros sabios, una unión de miembros, yo soy verdaderamente hermoso, pues tengo el rostro proporcionado al cuerpo, las faciones iguales, los brazos conformes, sin que otra cosa desigual se parezca. (p. 216)

También aquí se aleja Lope del modelo ovidiano, pues se desvía del momento en que Polifemo se mira en el agua y se encuentra bello, lo que lleva al ciclope a encomiar su estatura, barba y cabellos, e incluso el elemento central de su monstruosidad, su único ojo:

certe ego me novi liquidaeque in imagine vidi
nuper aquae, placuitque mihi mea forma videnti.
adspice, sim quantus: non est hoc corpore maior
Iuppiter in caelo, nam vos narrare soletis
nescio quem regnare Iovem; coma plurima torvos
prominet in vultus, umerosque, ut lucus, obumbrat;
nec mea quod rigidis horrent densissima saetis
corpora, turpe puta: turpis sine frondibus arbor,
turpis equus, nisi colla iubae flaventia velent;
pluma tegit volucres, ovibus sua lana decori est:
barba viros hirtaeque decent in corpore saetae.
unum est in media lumen mihi fronte, sed instar
ingentis clipei. quid? non haec omnia magnus
Sol videt e caelo? Soli tamen unicus orbis. (vv. 840-853)

Aunque Alasto no es feo ni monstruoso, la historia de la *Arcadia* sigue las trazas de las *Metamorfosis* en otros elementos centrales. Por ejemplo, su canto es claramente polifémico. Estamos ante un «bellísimo romance de más de doscientos versos» (Osuna, 1968: 6) que constituye el momento lírico más destacado de la fábula y que el gigante acompaña «a la zampoña» (p. 221) –la «sumptaque harundinibus compacta [...] fistula centum» de Ovidio (*Metamorphoses*, XIII, v. 784)–,⁵ con cuya música desarrolla todo un «cortejo rústico» (Montesinos, 1967: 173-175)⁶ que Lope pudo encontrar en la misma fuente que estamos trazando: las *Metamorfosis* de Ovidio (XIII, vv. 738-897). El motivo

⁴ Recordemos el «vuela sin orden, pende sin aseo» de la barba del Polifemo gongorino (*Fábula*, p. 157, v. 60).

⁵ Sobre la zampoña, su relación con la teoría de los géneros poéticos y su conexión con Polifemo, véase Vélez Sainz (2010).

⁶ Véase también Osuna (1996) y Sánchez Jiménez (2009; 2010).

del «cortejo rústico» o de la «cornucopia» (Osuna, 1996; Campana, 1998: 85) es una lista de los regalos que el amante ofrece a la dama y que Lope convirtió en una suerte de marca de la casa, hasta el punto de que la encontramos por doquier a lo largo de su carrera (Sánchez Jiménez, 2011: 231-274). En el canto y cortejo rústico de Alasto, el amable gigante pondera la belleza de la ninfa comparándola con astros, flores y piedras preciosas, tras lo que le ofrece una plétora de volatería, frutos silvestres, mamíferos terrestres y animales marinos. Finalmente, el gigante cierra su canto con un:

y cuanto el mar, el aire, el suelo encierra,
si me quieres, ofrezco a tu belleza. (p. 230)

El paralelo con Ovidio es notable: el cíclope de las *Metamorfosis* también comienza con una admirativa *descriptio puellae* que encarece la blancura de Galatea, cuyo cuerpo compara con prados, árboles, cristales, cabritillas, conchas marinas, frutas, leche, etc. A continuación, y tras criticar la dureza de su amada, enumera las posesiones que le ofrecería si correspondiera a su amor: una cueva, frutas (manzanas, uvas, fresas, ciruelas, castañas), ganado y blanquísima leche. En la *Arcadia*, esta imitación de Ovidio es explícita unas páginas más abajo del pasaje que acabamos de citar, en el segundo encuentro del gigante y la ninfa. Ahí, Crisalda sale de la aldea y

al pie de una gran peña vio sentado a Alasto, que con unos rancos al-
bogues de mal juntadas cañas, como otro Polifemo por Galatea, cantaba y
tañía, prometiéndole los recién nacidos osos, los tiernos leones, los nidos de
las tigres y las silvestres frutas de solitarios árboles. (p. 312)

La referencia a las pieles de oso remite a Ovidio (XIII, v. 836), aunque Lope amplifica este elemento añadiendo otros semejantes: crías de león y tigre, amén de más frutas. Además, el Fénix suma a la materia polifémica la descripción de la cueva del gigante, que en Ovidio aparece tan solo mencionada, pero que Lope pinta en detalle, presentándola llena de piedras preciosas.

Asimismo, el Fénix sigue emulando al de Sulmona en una trama secundaria que yuxtapone a la fábula de Alasto y Crisalda: la historia de Galicio. Este Galicio es un pastor que se enamora de la ninfa protagonista y que se dispone a suicidarse al oír que la joven se casa con Orfindo, como explica en una canción elegíaca en esdrújulos (pp. 317-321). En ella, y en una especie de *mise en abyme*, Orfindo solicita el amor de Crisalda con un nuevo «cortejo rústico» que se hace eco del de Alasto y, obviamente, también del de Polifemo:

Y, ya que estoy colérico,
sin el talle y la plática,
bienes que, como sabes, son portátiles,
de ganado genérico,
de miel sabrosa y ática,

[Una mujer al timón]

de animales terrestres y volátiles,
serbas, nísperos, dátiles,
soy dueño tan magnífico
que en esta selva flórida
vino a rogarme Clórida.
Mas ¿qué sirve ser próspero y científico,
si amor no paga el rédito? (pág. 321)

En suma, la fábula de Alasto y Crisalda es una reescritura de la de Polifemo y Galatea, a la que Lope remite con ecos textuales y con tres referencias explícitas (pp. 214, 312, 324). El Fénix elabora este material desarrollándolo al menos a tres niveles. En primer lugar, vincula la reescritura ovidiana con la trama principal del libro: conecta a Alasto con el protagonista de la *Arcadia*, Anfriso, por lo que el final desastrado de los amores del gigante augura el de la relación de Anfriso con su amada, Belisarda. En segundo lugar, construye los cantos de sus tres amantes despechados con un mecanismo de marcos sucesivos: el de Galicio lo escucha Alasto, cuyos versos, a su vez, oyen los pastores de la trama principal, pues la de Alasto es una historia que improvisa uno de ellos. Obviamente, esta artificiosa conexión de episodios desarrolla la que domina las *Metamorfosis*, que destaca por la complejidad con que Ovidio hila las diversas historias que narra. En tercer lugar, Lope juega con las expectativas del lector de Ovidio transformando decisivamente la trama: Alasto tiene aspectos puntos en común con Polifemo, pero pese a ello es un gigante bello y amable que acaba asesinado por unos pastores que toman la idea para capturarle precisamente de la historia del cíclope ovidiano.

LA FILOMENA (1621) Y LA CIRCE (1624)

En 1621 y 1624, tras más de dos décadas sin producir fábulas mitológicas fuera de las tablas⁷, Lope regresa a Ovidio con dos libros de muy semejante factura: *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624). En el ínterin, varios han sido los poetas que han acudido a la historia de Polifemo y Galatea: Gabriel Lasso de la Vega (*Manojuelo de romances*, 1601), Bernardo de Balbuena (*Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, 1608), Luis Carrillo y Sotomayor (*Fábula de Acis y Galatea*, 1611) y Pedro Soto de Rojas (*Desengaño de amor en rimas*, 1623, pero ya escrito en 1611), amén de, obviamente, el Góngora de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612-1613), que cambió la historia de nuestras letras y que engendró una legión de imitadores (Osuna, 1968: 15). En medio de la polémica gongorina, Lope idea *La Filomena* y *La Circe* como respuestas a Góngora, pues los libros desarrollan una estética refinada acorde con sus ambiciones cortesanas en esa época (López Lorenzo,

⁷ Incluso en ellas, la producción mitológica de Lope antes del reinado de Felipe IV es escasa: básicamente, *Adonis y Venus*, *El laberinto de Creta*, *El premio de la hermosura* y *La fábula de Perseo* (c. 1597-1603, c. 1612-1615, c. 1615-1616 y c. 1611, según Morley y Bruerton, 1968: 237, 347, 66 y 324). Sobre el teatro mitológico de Lope, véase McGaha (1983), Martínez (2003; 2005), Sánchez Aguilar (2010) y Gilabert (2021).

2023). Entre otras cosas, esta estética suponía cultivar la fábula mitológica, hasta el punto de doblar la apuesta gongorina: frente al *Polifemo* de Góngora, *La Filomena* incluye dos fábulas, «La Filomena» y «La Andrómeda»; *La Circe*, otras tantas, «La Circe» y «La rosa blanca».

La primera de las fábulas mencionadas desarrolla una historia extraída de las *Metamorfosis*: la trágica relación entre Tereo y dos hermanas atenienses, Filomena y Progne, que acabó con los tres protagonistas convertidos en aves (abubilla, ruiseñor, golondrina). En este epilio, Lope introduce un episodio sin tradición en la fuente ovidiana: el del pastor Silvio (Campana, 1998: 83-84). Este Silvio, enamorado de Filomena, sirve para hacer avanzar la acción, pues es el encargado de llevar a Progne el bordado que denuncia la violación y mutilación de la heroína. Tras cumplir ese cometido, se suicida, aunque las ninfas marinas se apiadan de su caso y le transforman en delfín (pp. 48-49, III, vv. 369-384). Ciertamente, Silvio no tiene rasgos polifémicos, pero Lope le conecta explícitamente con Polifemo al presentar el canto del pastor, cuya lira «imitar desea / el amante feroz de Galatea» (p. 39, III, vv. 47-48). De hecho, su canto incluye la enumeración propia del «cortejo rústico», con los regalos que ofrecería a la dama si ella le correspondiera: pescados y mariscos (pp. 40-41, III, vv. 89-112), caza (p. 41, III, vv. 113-120) y frutas silvestres (p. 41, III, vv. 121-128). Asimismo, Silvio imita a Polifemo en sus protestas acerca de su aspecto físico: como el cíclope, se ha mirado en una fuente y no se encuentra de desagradable catadura:

pues no me desengañan estas fuentes
de que son mis facciones y colores
del límite de un hombre diferentes. (p. 42, III, vv. 130-133)

Aunque tanto Silvio como Alasto están en la estela de Polifemo, la lista de regalos de «La Filomena» es mucho más reducida que la de la *Arcadia*, sin que encontremos entre ellas coincidencias notables: «la atónita perdiz sin lazo asida» (p. 41, III, v. 120) de Silvio recuerda las «perdices [...] / vivas en la misma percha» de Alasto (p. 225); la «fugaz liebre» (p. 41, III, v. 114), la «liebre cobarde» (p. 228); «el monstruo fiero / de Adonis matador» (p. 41, III, vv. 113-114), «el jabalí colmilludo / de quien Venus se lamenta» (p. 228); «el pavoroso ciervo» (p. 41, III, v. 115), «las ciervas» (p. 228). Por su parte, la segunda lista de la *Arcadia*, la de Galicio, es aún más escueta y tampoco presenta concomitancias de interés. En consecuencia, no parece que el Fénix trate de conectar a los amantes de la *Arcadia* y *La Filomena* mediante el contenido de la cornucopia, por otra parte un rasgo habitual en su obra a estas alturas. Tampoco parece unirlos el motivo de la metamorfosis (ni Alasto ni Galicio se transforman en nada), que si acaso pone de relieve el renovado interés de Lope por imitar el modelo ovidiano de manera más fiel, o al menos más reconocible.

En cuanto a «La Circe», este epilio narra la relación entre Ulises y la bella maga, historia que Lope transforma hasta convertirla en un modelo de la virtud del héroe, quien resiste castamente los intentos de seducción de la tentadora Circe (Sánchez Jiménez,

2004: 193-194). Siguiendo el esquema homérico, el Ulises lopesco cuenta sus aventuras, entre las que se incluye la de Polifemo, así como los amores del cíclope y Galatea, con los que el Fénix regresa a la materia ovidiana. Ovidiano es también el aspecto del monstruo, cuya enormidad pondera Ulises (p. 401, II, vv. 113-120), quien se regodea en los elementos más grotescos de su apariencia, como el tradicional y horrible pelo, así como el único ojo:

no hay hiedra que pared de muro enrede,
como la barba y el cabello espeso
el rostro y frente, en quien un ojo solo
imita al cielo mientras duerme Apolo
Un peine tiene que de juntas cañas
hizo para igualarse las guedejas. (pp. 401-402, II, vv. 125-130)

Tras esta descripción aparece el canto del cíclope, el más ovidiano de los que escribió Lope. Polifemo comienza invocando a la blanca Galatea y ponderando su belleza (pp. 402-404, II, vv. 145-224), en un pasaje que amplifica notablemente los nueve versos que Ovidio dedica al tema (XIII, vv. 789-797). Luego, el cíclope menosprecia la apariencia delicada de Acis y pondera la propia, regresando al tema del espejo:

Diga el cristal de aquesta fuente pura,
cuando estaban las ondas sosegadas,
si pudiera ser yo con poco aviso
más disculpado que lo fue Narciso. (p. 406, II, vv. 269-272)

A continuación, encontramos el cortejo rústico, con una reducida lista de regalos: tan solo frutas (pp. 406-407, II, vv. 285-300) y algunos animales, incluyendo los dos oseznos de las *Metamorfosis* («La Circe», p. 407, II, vv. 301-308), que solo aparecían de forma oblicua en la *Arcadia*. Tras ello, el pasaje vira hacia temas que nos interesan menos, pues no aparecen en la *Arcadia*: la muerte de Acis, su metamorfosis, la maldición de la ninfa. En cualquier caso, estamos ante un amante mucho más cercano a Ovidio que los que hemos examinado previamente: no en vano, este galán es el propio Polifemo, y no un avatar que Lope creara a su semejanza.

CONCLUSIÓN: OVIDIO, LOPE... Y GARCILASO

En suma, hemos comprobado que Lope ideó en la *Arcadia* un modelo que luego aplicó en obras posteriores: dentro de una fábula mitológica, un amante desdichado canta a su amada siguiendo la pauta del Polifemo de las *Metamorfosis*. El Fénix presentó este esquema con interesantes variaciones: a comienzos de su carrera, en la *Arcadia*, el motivo aparece por partida doble en la fábula de Alasto y Crisalda, pues tanto Alasto como Galicio presentan rasgos polifémicos, como el canto con cortejo rústico, el mi-

rarse en el agua o incluso referencias explícitas a la historia del cíclope, a lo que hay que sumar una disposición compleja, de *mise en abyme*, que se hace eco de la refinada estructura de las *Metamorfosis*. Sin embargo, ni Alasto ni Galicio son monstruos, y el primero se presenta incluso como bello, pese a lo que sufre un final desastroso que también tiene ecos de la historia de Polifemo. Más de dos décadas después, e influido por el éxito del *Polifemo* de Góngora, Lope retomó este esquema en lo que ya es estrictamente un epilio, «La Filomena», a cuya materia puramente ovidiana añadió una trama secundaria de su invención en la que volvemos a encontrar a un amante desdeñado con su cortejo rústico y su espejo: Silvio. Y, a los pocos años, y en un libro que casi es casi un *pendant* de *La Filomena*, *La Circe*, el Fénix intensifica su apropiación de la materia polifémica presentando un Polifemo propiamente dicho: el cíclope ovidiano, que aparece como un amante rechazado en la estela de Alasto, Galicio y Silvio.

Sin embargo, debemos todavía explicar qué pudo impulsar a Lope a transportar el motivo de Polifemo a otros casos de amantes despechados que carecían de rasgos monstruosos. Para ello, caben dos explicaciones, tal vez relacionadas: el impulso de Alasto y la imitación de Garcilaso. En cuanto a la primera, queda claro que el Fénix construyó a Alasto como contraste y respuesta a Polifemo, pues el gigante lopesco es bello y amable, aunque sufre un castigo equiparable al del cíclope. Una vez puesto en marcha el mecanismo, esto es, una vez excluida la monstruosidad, Lope pudo aplicar el esquema polifémico a otros amantes despechados, como Galicio y, luego, Silvio, aunque ninguno sea un gigante como Alasto, cuya historia sería un paso intermedio en este desarrollo.

En cuanto a la segunda, no parece que Lope pudiera ignorar que el nombre de Galatea, la lista de regalos y el detalle del espejo natural en el canto de un amante despechado tenían una prestigiosa tradición en la literatura castellana: la *Égloga I* de Garcilaso. Ahí, Salicio interpela precisamente a una Galatea que no es la ninfa ovidiana, pero que también rechaza a un amante que se encuentra bello al mirarse en el agua:

No soy, pues, bien mirado,
tan diforme ni feo,
que aun agora me veo
en esta agua que corre clara y pura,
y cierto no trocara mi figura
con ese que de mí se está reyendo. (*Poesía*, p. 326, vv. 175-180)
Y que, además, ofrece regalos a la joven:
Siempre de nueva leche en el verano
y en el invierno abundo; en mi majada
la manteca y el queso está sobrado. (*Poesía*, p. 326, vv. 169-171)

Salicio menciona a un «Títero» y al «Mantiano» (*Poesía*, p. 326, vv. 176-174), evidenciando que el pasaje es una imitación de la *Égloga II* de Virgilio, donde tenemos a otro amante despechado, Coridón, que interpela a un blanquísimo amado (v. 16), Alexis,

a quien ofrece regalos rústicos (leche) y a quien explica que se ha visto reflejado en la orilla del mar y no se considera feo (vv. 19-21 y 25-27). A su vez, Virgilio está imitando los *Idilios* de Teócrito, cuyo cíclope se mira en el agua que refleja su cara (*Theocritus*, 6, vv. 34-38). Herrera traduce así el episodio, en el que encontramos los detalles del físico del cíclope (cabello y ojo) que tanto interesaron a Ovidio y a sus imitadores áureos:

Porque yo no soi feo, como dizen
de mí, que poco á me vi en el Ponto,
cuando en tranquilidad estava sesgo,
i a mí, a juicio mío, parecía
la barba bella, i bella esta luz sola. (*Anotaciones*, p. 715)

Es decir, Virgilio imitó a Teócrito, añadiendo la lista de regalos (brevísima), y Ovidio llevó a cabo una imitación compuesta muy amplificada de Teócrito y Virgilio: como el primero, canta la historia de Polifemo; como el segundo, incorpora un cortejo rústico. Por su parte, Garcilaso siguió a Virgilio, a quien menciona explícitamente, y a Teócrito u Ovidio, como quiso mostrar al nombrar Galatea a la amada de Salicio⁸. El toledano asoció al amante despechado no monstruoso con la amada desdeñosa llamada Galatea, y Lope, que siempre reivindicó la herencia del toledano, trabajó esa conexión imitando a Ovidio a través de la mediación garcilasiana. En el marco de la polémica gongorina, esta doble apropiación de Ovidio y Garcilaso debió de resultar sumamente significativa, y pudo interpretarse como un modo de corregir al Góngora del *Polifemo* regresando a las fuentes latinas y castellanas del episodio, que el Fénix desarrollaría con la complejidad que merecían.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO, Dámaso (1955): *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos.
— (1961): *Góngora y el Polifemo*, 3 vols., Madrid, Gredos.
CAMPANA, Patrizia ()1998: *La Filomena de Lope de Vega*, tesis doctoral inédita, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona.
COSSÍO, José María de (1952): *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe.
GILABERT, Gastón (2021): «El triunfo del oído en el primer teatro mitológico de Lope de Vega», *Hipogrifo*, 9, pp. 843-854.
GÓNGORA, Luis de (2010): *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra.
HERRERA, Fernando de (2001): *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra.
LÓPEZ LORENZO, Cipriano (2023): *Lope de Vega como escritor cortesano. La Filomena (1621) y La Circe (1624) a estudio*, Iberoamericana, Madrid.
MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio (2003): *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
— (2005): «Algunas notas sobre el género mitológico en Lope», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico (Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de*

⁸ Además, el motivo de la blancura de la ninfa, comparable a la leche y, por supuesto, implícito en el nombre de la dama, es un leit motiv desde Teócrito que imitan conscientemente Ovidio, Virgilio y, probablemente, también Garcilaso. Para el primero, véase Paschalis (2008).

- 2003), eds. Felipe. B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 353-369.
- MCGAHA, Michael D. (1983): «Las comedias mitológicas de Lope de Vega», en *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, eds. Ángel González, Tamara Holzapel y Alfred Rodríguez, Madrid, Cátedra, pp. 67-82.
- MONTESINOS, José F. (1967): *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. María Rosa Cartes, Madrid, Gredos.
- OSUNA, Rafael (1968): «Una imitación de Lope de la "Fábula de Polifemo" ovidiana», *Bulletin Hispanique*, 70, pp. 5-19.
- (1969): «Notas para la fábula de Polifemo en España», *Romance Notes*, 11, pp. 130-136.
- (1996): *Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope de Vega y su tiempo*, Kassel, Reichenberger.
- OVIDIO NASÓN, Publio (1999): *Metamorphoses. Books IX-XV*, ed. Frank Justus Miller, Cambridge, Cambridge University Press.
- PASCHALIS, Michael (2008): «Tityrus and Galatea (Virgil, Eclogue 1): An Expected Relationship», *Dictynna*, 5, <https://doi.org/10.4000/dictynna.401> (fecha de consulta: 24 de abril de 2024).
- SÁNCHEZ AGUILAR, Agustín (2010): *Lejos del Olimpo: el teatro mitológico de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2004): «Manjar de héroes, manjar de santos: la comida en el *Isidro* y "La Circe", de Lope de Vega Carpio», en *En gustos se comen géneros. Congreso Internacional Comida y Literatura*, ed. Sara Poot Herrera, México, Instituto de Cultura de Yucatán, Yucatán, III, pp. 185-196.
- (2009): «Bodegones poéticos: pintura, fruta y hortalizas como bienes de consumo moral y literario en Lope de Vega y Luis de Góngora», en *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, pp. 191-210.
- (2010): «Introducción», en Lope de Vega, *Isidro. Poema castellano*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, pp. 11-133.
- (2011): *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana.
- (2012): «Introducción», en Lope de Vega, *Arcadia. Prosas y versos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, pp. 13-140.
- TEÓCRITO (1965): *Theocritus*, ed. A. S. F. Gow, 2 vols., Cambridge, Cambridge University Press.
- VEGA, Garcilaso de la (2020): *Poesía*, ed. Ignacio García Aguilar, Madrid, Cátedra.
- VÉLEZ SAINZ, Julio (2010): «La ruda zampona de Polifemo: autorrepresentación y parodia en la "Fábula de Polifemo y Galatea" de Góngora», *RILCE*, 26, pp. 214-230.
- VILANOVA, Antonio (1957): *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, 2 vols., Madrid, CSIC.
- VIRGILIO MARÓN, Publio (1969): *Opera*, ed. R.A.B. Mynors, Oxford, Clarendon.

LA POESÍA DE JUAN DE JÁUREGUI Y LOS SONETOS DE LUIS DE GÓNGORA EN LA COLECCIÓN LETRAS HISPÁNICAS DE EDICIONES CÁTEDRA

JUAN MATAS CABALLERO
Universidad de León

INTRODUCCIÓN

Ha sido para mí una gran alegría y un gran honor recibir la invitación a participar en este merecidísimo homenaje a Josune García por su dilatada y brillantísima labor como directora de la Editorial Cátedra. He de confesar, no obstante, que a la alegría de la invitación siguió la incertidumbre del contenido, qué escribir para una ocasión tan especial. Desde el primer momento he creído que mi contribución a este libro de homenaje tenía que estar directa y estrechamente relacionada con mi trabajo realizado para Ediciones Cátedra, que al mismo tiempo vino en parte de la mano de la propia directora. Por esta razón me ha parecido oportuno tratar en estas páginas acerca de las dos ediciones críticas que he preparado para la colección Letras Hispánicas, que la propia Josune García ha dirigido de forma extraordinaria hasta convertirla a lo largo de sus más de cuarenta años en la colección de clásicos hispánicos más importante, en la colección emblemática de las letras en castellano.

Cuando escribo estas líneas caigo en la cuenta de lo curiosa y singular que ha sido mi contribución a la colección Letras Hispánicas: la realización de dos ediciones críticas separadas en el tiempo por más de cinco lustros, la *Poesía* de Juan de Jáuregui que fue publicada en 1993 y los *Sonetos* de Luis de Góngora, en 2019. Una distancia temporal que resulta casi ridícula si atendemos a las diferencias que alejan a los dos poetas editados, que, sin entrar ahora en detalles, se manifiestan cuando Juan de Jáuregui se convirtió en paladín del antigongorismo, atacando en su *Antídoto* (1614) con extrema dureza la que sería la gran obra de Góngora, las *Soledades* (1613). El poeta cordobés se limitó tan solo a defenderse en alguna ocasión de los pertinaces ataques del sevillano. Esa enemistad o rivalidad literaria revelaría la diferencia más relevante entre ambos

poetas, la que viene señalada por la calidad de sus respectivas obras poéticas: si la poesía de Luis de Góngora terminó siendo la más perfecta y compleja, la que todos acabaron imitando, aun no queriendo, la más rutilante del Parnaso español, ante cuya segura luz todas quedaron eclipsadas, la de Juan de Jáuregui quedó reducida a pálida lumbre –injustamente tal vez–, a poesía «menor». Estas y otras diferencias entre la poesía de Jáuregui y la de Góngora, unidas a la distancia temporal que media entre mis dos ediciones críticas, hicieron, quizás, que ambos libros resultaran, a la postre, de muy distinto calado y ofrecieran resultados muy desiguales, inclinándose la balanza absolutamente a favor de Góngora y de la edición de sus *Sonetos*.

SOBRE LA EDICIÓN DE LA *POESÍA* DE JUAN DE JÁUREGUI

Quizás no esté de más subrayar que la preparación de una edición crítica de un texto literario es un trabajo complejo y difícil porque implica la necesidad de dominar parcelas muy variadas y distintas del saber, además de conocer muy bien, obviamente, la labor o técnica propiamente dicha de la ecdótica o crítica textual.¹ Desde luego no se dispone ahora del tiempo ni del espacio necesarios para reflexionar sobre tan apasionante e imprescindible tema, especialmente en estos tiempos en los que está tan de moda en los posmodernos estudios literarios huir, precisa y paradójicamente, de los textos literarios. Y es que no cabe la más mínima duda de que no se puede trabajar con rigor en literatura, en un escritor concreto si no se parte del uso de una buena edición crítica de su obra, porque toda aproximación a su estudio comienza por la lectura y análisis de dicha obra tal y como nos la legó su autor. A medida que pasan los años, y no digamos los siglos, es muy posible que desconozcamos cuál pudo ser la última voluntad del escritor en el legado de su obra literaria. Y la labor del filólogo que se aventura a editar un texto de nuestro Siglo de Oro no es otra que la de intentar editarlo de la manera más fiel posible a la intención última que tuviera su autor. No ha sido otro el objetivo que he perseguido en la realización de las dos ediciones críticas que he tenido el placer de preparar para Letras Hispánicas.

Juan de Jáuregui perteneció al selecto grupo de poetas que tuvieron, quizás, el privilegio de ver publicados casi todos sus versos, la mayoría agrupados en sus *Rimas* (1618)

¹ Acerca de la edición crítica de textos literarios pueden verse, entre otros, los siguientes trabajos: Alberto Blecuá, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983; Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, *La edición de textos. Actas del I Congreso de Hispanistas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books, 1990; Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (coords.), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro. Pamplona, Universidad de Navarra. 10-13 de diciembre de 1986*, Pamplona, Eunsa, 1987, y *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia 1991; Miguel Ángel Pérez Priego, *La edición de textos*, Madrid, Síntesis, 2011; y los números monográficos dedicados a la edición de textos de *Edad de Oro*, 28 (2009) y *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* (2020): Vol. 14. Veinte años de “Imprenta y Crítica textual en el Siglo de Oro”, 14 (2020).

y en su *Orfeo* (1624).² Estas dos obras han tenido la fortuna de haber sido bien editadas en tiempos relativamente cercanos –más allá de las beneméritas pero insuficientes publicaciones que se habían realizado en siglos anteriores–³ por la profesora Inmaculada Ferrer de Alba.⁴ Mi intención, desde luego, había sido mejorar esta edición en todos los aspectos posibles: en primer lugar, ofreciendo un texto mejor desde el punto de vista ecdótico; en segundo lugar, incluyendo la publicación de cuarenta y cuatro poemas «inéditos» del poeta sevillano, que se encontraban dispersos en múltiples testimonios, manuscritos e impresos, que se hallaban custodiados en diferentes bibliotecas; y, en tercer lugar, ofreciendo un estudio introductorio y un aparato de notas y explicaciones mucho más ambicioso y amplio con el fin de aclarar todos los *loci obscuri* que presenta la poesía de Jáuregui, así como todas las posibles circunstancias históricas, culturales y literarias en las que se ha creado su obra poética o que se encuentran aludidas en ella. De esta forma, la edición de la *Poesía* de Jáuregui ofrece al lector y al estudioso el *corpus* textual más grande del poeta sevillano y, por lo tanto, nuevas posibilidades de asedio crítico y de mejor conocimiento de su obra poética.

Una de las virtudes que, a mi juicio, presenta la colección Letras Hispánicas es la posibilidad de ofrecer un estudio preliminar del escritor y de la obra que se va a editar, permitiendo explicar sus claves de lectura. Al plantearme la edición de la *Poesía* de Juan de Jáuregui entendí que, habida cuenta del grado de desconocimiento que pesaba sobre el poeta sevillano, la introducción debía ser suficientemente amplia y detallada de forma que quedaran expuestas y explicadas las características de la figura y de la obra de Jáuregui en el contexto de la poesía del Siglo de Oro. En las 132 páginas que contiene la «Introducción» se dedicó un capítulo importante al estudio del perfil biobibliográfico de una figura tan compleja y controvertida como polifacética y atractiva, que, a pesar de haber llevado una vida muy activa en el mundillo literario de la España del Siglo de Oro, terminó postrado en el limbo del olvido, tal vez en buena parte por la indolencia de la crítica y del mundo editorial.

Juan de Jáuregui perteneció al ámbito intelectual sevillano que había seguido la senda inaugurada tiempo atrás por el humanista Juan de Mal Lara y había recibido la herencia literaria de Fernando de Herrera. Parece razonable pensar que Jáuregui participara en las reuniones y cenáculos artísticos y literarios que se celebraran en casa de Juan de Arguijo o de Francisco Medrano y en el taller de Francisco Pacheco.

Resultaba imprescindible dejar constancia en el estudio preliminar de los avatares biográficos más destacados que se conocen de Juan de Jáuregui, especialmente los relacionados con su condición de poeta, traductor, pintor, teórico y polemista, cuyo

² Juan de Jáuregui, *Rimas*, Sevilla, en casa de Francisco de Lyra Varreto, 1618, y *Orfeo*, Madrid, por Juan González, 1624.

³ Me refiero sobre todo a la edición de Adolfo de Castro, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, t. II, Madrid, BAE, 1857, pp. 104-150; incluía también los poemas 88, 89, 90 y 91 de mi edición de la *Poesía* de Juan de Jáuregui, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 561-568.

⁴ La única edición de las *Rimas* y del *Orfeo* que se había realizado con anterioridad a la mía había sido preparada por Inmaculada Ferrer de Alba, Madrid, Espasa Calpe, 1973.

carácter clasicista lo enfrentó a los grandes ingenios de su tiempo, a Góngora, Lope y Quevedo.

Tal vez uno de los apartados más destacados del estudio introductorio sea el dedicado al análisis de la poesía de Jáuregui: las *Rimas* (1618), el *Orfeo* (1624) y los 44 poemas sueltos (en su mayoría poesías de justas y certámenes poéticos y de academias) que se han publicado de forma conjunta por primera vez en esta edición. Si bien el *corpus* poético de Jáuregui no resultaba muy extenso, sí que podía destacarse el carácter variado de su poesía desde el punto de vista compositivo y temático, que terminó siendo, por una parte, una salida al agotamiento petrarquista y ofreciendo una diversidad temática que entroncaba con las preocupaciones estéticas y vitales del Barroco literario; y, por otra, mostrando una fidelidad y coherencia con su pensamiento teórico, de modo que su poesía se mantuvo en el «fiel de la balanza»⁵; si bien es cierto que la genialidad innovadora estaba en el extremo «más cultista de la balanza de los estilos».

Si la poesía de Jáuregui tuvo la suerte de publicarse, lo cierto es que no hay unidad compositiva en el conjunto. Las *Rimas* (1618) presentan una simple y neutra división en «humanas» y «sacras» de acuerdo con el contenido de sus poemas individuales, pero no han sido concebidas de forma unitaria a la manera de un cancionero petrarquista o sacro. Los temas y géneros poéticos o cauces métricos se alternan de manera un tanto aleatoria, conforme al gusto y preferencias de la época o, tal vez, del poeta: la poesía amorosa, plasmada en variadas preocupaciones y motivos tejidos con elementos petrarquistas, neoplatónicos y rasgos propios del amor cortés; la poesía artística (poesías sueltas dedicadas a obras de arte, éfrasis dedicadas a retratos pintados por Francisco Pacheco o por el propio Jáuregui, el *Diálogo entre la Naturaleza y las Artes, Pintura y Escultura*) y laudatoria; la poesía satírica y burlesca de ribetes quevedescos que se centra sobre todo en la tradición misógina y en la parodia culterana; la poesía moral y de desengaño, que, siguiendo las pautas de la tradición horaciana y la senda de sobriedad y rigorismo ético expresada por Fernando de Herrera, confiesa su preocupación por el paso del tiempo (motivo de las ruinas) y de la muerte, y su deseo de aspirar a la consecución de la *uirtus*, desgranada en motivos como el *beatus ille*, *aurea mediocritas* o *vanitas vanitatis*, entre otros.

El poema mitológico *Orfeo* (1624) representaba la cumbre poética de Juan de Jáuregui y fue, de hecho, su gran apuesta estética, pues el poema fue publicado con el ánimo de mostrar prácticamente lo que el propio Jáuregui teorizaba en su *Discurso poético*, publicado el mismo año y con las mismas aprobaciones que las de su gran poema.⁶ Como hicieron todos los poetas que compusieron sus fábulas mitológicas siguiendo la estela del *Polifemo* de Góngora (Villamediana, Lope de Vega, Pérez de Montalbán, Soto de

⁵ Melchora Romanos, «La poesía de Juan de Jáuregui en el fiel de la balanza», *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 253-265.

⁶ Juan Matas, «Introducción» a Juan de Jáuregui, *Poesía*, ed. cit., p. 27.

Rojas, Bocángel, etc.),⁷ Jáuregui parecía haber querido contraponer su *Orfeo* al magno poema gongorino con el ánimo de ofrecer una propuesta poética diferenciada de la del cordobés, anclada en una revitalización del clasicismo. Acomodado a ese patrón estético, el poema mitológico de Jáuregui alcanzó su cima literaria y se convirtió, sin duda, en una de las mejores fábulas míticas del Siglo de Oro, pero en ningún momento llegó a igualar ni a ensombrecer la brillante, renovadora y revolucionaria fábula gongorina.

Un epígrafe de la «Introducción» fue dedicado al estudio del pensamiento poético de Jáuregui, que el poeta elaboró en el contexto de la polémica en torno a las *Soledades* de Góngora, con el ánimo de refutar su propuesta poética. Desde esta óptica, no se trata de un planteamiento teórico medido ni neutro que aspirase a la fundamentación teórica de la poesía, sino que el espíritu y afán polemista teñía completamente el contenido y el tono de sus dos opúsculos teóricos, especialmente su *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*,⁸ que fue el primer análisis en negativo del extraordinario poema de Góngora que se escribió y divulgó inmediatamente después de que el poeta cordobés diera orden de que se difundieran en la corte. El radical e irónico panfleto situaba al propio Jáuregui en los antípodas de la renovadora y revolucionaria propuesta cultista que significaba el gran poema gongorino. Diez años más tarde, el poeta-pintor volvía a la carga contra la *nueva poesía* en su *Discurso poético* (1624), aunque en esta ocasión la violencia y aspereza verbal daban paso a un tono más moderado y reflexivo. Bien armado de conocimiento teórico, sustentado en la tradición clásica (Platón, Aristóteles, Horacio) e italiana (Torquato Tasso) y española (Herrera), Jáuregui refutaba todos los principios en los que, a su juicio, se fundamentaba la *nueva poesía* y pretendía ofrecer una propuesta teórica y práctica contra su principal estrategia, la *oscuridad*, cifrada en lo que denominó la “dificultad perspicua”, que supondría el regreso o la continuidad del clasicismo.

Juan de Jáuregui, consciente de las bases y principios de la propuesta estética de Luis de Góngora, cifrada de forma emblemática en sus *Soledades*, como reflejó muy bien en su *Antídoto*, y radicalmente contrario a tal revolución poética, mantuvo una actitud muy reservada en el empleo del *ornatus* poético, pues, a su juicio, las figuras estéticas “por sí mismas son delitos, son defectos y vicios que impugnan el lenguaje”; y, refiriéndose a la *nueva poesía*, condenaba sus “novedades poéticas y osadías de elocuencia, aunque se acierten” porque “son de naturaleza culpas o vicios”; concediendo que el ornato proporciona elegancia y lustre a la poesía, recomendó y practicó un uso moderado de los recursos estilísticos (metáfora, hipérbole, cultismos léxicos y sintácticos). Aunque puede observarse alguna mínima contradicción, como haber empleado cultismos léxicos que el propio Jáuregui censuró a Góngora, puede decirse que en rela-

⁷ Mercedes Blanco, “La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)”, *Lectura y Signo*, 5 (2010), pp. 31-68.

⁸ Muy bien estudiado y editado por José Manuel Rico García, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades por Juan de Jáuregui*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.

ción al lenguaje poético el poeta sevillano fue coherente en su crítica a la *nueva poesía* y en su propia creación poética.

Después de la “Introducción” se señalan los criterios de edición que se han seguido en la publicación de la *Poesía* de Jáuregui, que, sin duda, es el apartado más importante y el que justifica la existencia del libro. Como se ha señalado, es la primera vez que se realiza una edición crítica de toda la poesía de forma conjunta del escritor sevillano, exceptuando sus traducciones (*Aminta* y *Farsalia*), que ha quedado estructurada en tres bloques:

1. *Rimas*. Se ha seguido la *editio princeps* de Sevilla, 1618 (ejemplar 81-88 de la Biblioteca Universitaria de Sevilla), que ha sido cotejada con las publicaciones parciales o totales que se habían realizado hasta la fecha.
2. *Orfeo*. También se ha seguido la *editio princeps* de 1624, en particular el ejemplar R-6211 de la BNE, que presentaba notas marginales de un anónimo lector de la época. El texto ha sido cotejado con las publicaciones posteriores que se han hecho del mismo.
3. Cuarenta y cuatro poemas sueltos que han sido recuperados de impresos y manuscritos y que se han ordenado, en la medida de lo posible, siguiendo un orden cronológico, ya fuera el de su probable composición o el de su difusión o publicación.

De manera muy resumida he querido dejar constancia de lo que contiene y tal vez significa esta edición de la *Poesía* de Juan de Jáuregui que, afortunadamente, pertenece a la colección Letras Hispánicas de Ediciones Cátedra. Esta apuesta de la editorial por un poeta “menor” ha sido clave no solo para reparar una injusticia literaria, sino para que se conozca mucho mejor la figura y la obra de Jáuregui, cuya poesía ha quedado cabalmente ubicada en el panorama de los clásicos españoles y, en particular, de la poesía áurea.⁹

SOBRE LA EDICIÓN CRÍTICA DE LOS SONETOS DE LUIS DE GÓNGORA

BREVE RECUENTO DE LA RECIENTE SUERTE EDITORIAL DE LA POESÍA DE GÓNGORA

En las labores previas a la realización de la edición crítica de los *Sonetos* de Luis de Góngora me parecía imprescindible hacer una revisión de las ediciones críticas que se habían hecho hasta la fecha de la poesía del escritor cordobés porque, de una u otra forma, podían servirme de modelo o guía de mi propio trabajo. Hasta aquel segundo año del nuevo milenio contábamos con la edición crítica de las siguientes parcelas o

⁹ Como muestra de la recepción crítica de la edición de la *Poesía* de Jáuregui, cabría remitir a la estupenda reseña que hizo José Enrique Laplana Gil, *Ínsula*, 566 (1994), pp. 3-4.

géneros poéticos de la obra gongorina: las *Letrillas* habían sido editadas por Robert Jammes en 1963.¹⁰ Laura Dolfi había estudiado y editado críticamente en 1983 una de las piezas teatrales de Góngora, *Las firmezas de Isabela*, y diez años más tarde publicaría el *Teatro completo* del escritor cordobés en la editorial Cátedra.¹¹ La penúltima década de la pasada centuria resultó muy provechosa para la publicación de ediciones críticas de la obra de Luis de Góngora. Si en el último año de la anterior, en 1990, José María Micó publicó la edición de sus *Canciones y otros poemas en arte mayor*,¹² su discípulo José Manuel Martos dedicó su tesis doctoral al estudio y edición crítica de *El "Panegírico al Duque de Lerma" de Luis de Góngora*.¹³ En 1998 Antonio Carreira publicó una magna edición crítica de los *Romances* de Góngora en cuatro volúmenes.¹⁴ Y el mismo Carreira en 1999 preparó la edición del *Epistolario completo* de Luis de Góngora, en colaboración con Antonio Lara, quien se encargó de las concordancias.¹⁵ Una vez que mi edición de los *Sonetos* de Góngora se hallaba en las prensas de la editorial Cátedra, Sara Pezzini publicó en 2018 la edición crítica de las décimas de Luis de Góngora.¹⁶

Aunque, en rigor, no sean críticas, deben mencionarse magníficas ediciones de la poesía de Góngora que cuentan con no pocos méritos filológicos, como haber abierto el camino para culminar la edición ecdótica de dichas secciones de la obra de Góngora: como, por ejemplo, la edición de las *Soledades* realizada en 1927 por Dámaso Alonso, y que muchísimo tiempo después culminaría Robert Jammes;¹⁷ o la edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea* que fue editada y magistralmente explicada por Dámaso Alonso.¹⁸ Poco tiempo antes, en 1957, Antonio Vilanova había publicado su estudio sobre las fuentes y los temas de la fábula.¹⁹ Casi medio siglo después, en 2001, se publicó la no menos sugerente reflexión crítica que José María Micó realizó sobre el egregio poema

¹⁰ Luis de Góngora, *Letrillas*, ed. Robert Jammes, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1963. Diecisiete años después la editorial Castalia acogería en su sello aquella edición del gran gongorista francés: Luis de Góngora, *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1980.

¹¹ Laura Dolfi, *Il teatro di Góngora. Comedia de las firmezas de Isabela. I. Studio e nota filologica. II. Testo critico, traduzione e commento*, Pisa, C. Cursi editore & F., 2 vols., 1983. Luis de Góngora, *Teatro completo*, ed. Laura Dolfi, Madrid, Cátedra, 1993, reeditado en 2014.

¹² Luis de Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

¹³ La tesis de doctorado fue dirigida por José María Micó y leída en la Facultat d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, el 19 de diciembre de 1997; se puede consultar en línea: <http://www.tdx.cat/handle/10803/7446>.

¹⁴ Luis de Góngora, *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

¹⁵ Luis de Góngora, *Epistolario completo*, ed. Antonio Carreira, concordancias de Antonio Lara, Zaragoza, Hispanica Helvetica 1999.

¹⁶ Luis de Góngora, *Décimas*, ed. Sara Pezzini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.

¹⁷ Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Dámaso Alonso, Madrid, Revista de Occidente, 1927; ed. Robert Jammes, Madrid, Catalia, 1994.

¹⁸ Dámaso Alonso, *Góngora y el "Polifemo"*, Madrid, Gredos, 1960.

¹⁹ Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Madrid, CSIC, 1957.

gongorino,²⁰ cuyo fulgor poético se nos revela definitivamente con la excelente edición que publicó en 2010 Jesús Ponce Cárdenas.²¹

Quizás pueda afirmarse que los sonetos de Luis de Góngora habían tenido algo más de fortuna que otras parcelas de su obra, pues en la segunda mitad del siglo XX fueron editados en tres ocasiones. Biruté Ciplijauskaitė preparó en 1969 los *Sonetos completos* de Góngora para la editorial Castalia, una edición crítica que se publicaría ampliada en Madison en 1981.²² Casi cuatro lustros después, en 1997, Giulia Poggi publicó los sonetos de Góngora, aunque en esta ocasión no se trataba de una edición crítica, sino bilingüe español-italiano, cuyo texto en español se basaba en la edición realizada por Ciplijauskaitė.²³

A falta de otras ediciones en solitario de los sonetos de Góngora, su publicación se halla en las ediciones impresas que se han hecho de su obra completa en el siglo XX, desde que la publicaran Foulché-Delbosc (1921), los hermanos Millé (1932) y Antonio Carreira (2000).²⁴ Deben mencionarse también las ediciones digitales que se han realizado en el siglo XXI de las obras completas de Góngora, que incluyen obviamente sus sonetos, como la de 2013, elaborada por el grupo de investigación “Todo Góngora I y II”, dirigido por José María Micó,²⁵ y la preparada por Antonio Carreira en 2016.²⁶

LA EDICIÓN CRÍTICA DE LOS SONETOS DE GÓNGORA PUBLICADA EN EDICIONES CÁTEDRA

Quiero recordar en este momento a mi querido amigo José María Reyes Cano, gran especialista en la poesía del Siglo de Oro y gran amigo, que falleció tristemente de forma prematura, dejándonos huérfanos de su bonhomía y de su buen hacer filológico. La confianza y el apoyo de José María resultaron decisivos en todo el proceso de mi edición de los sonetos de Góngora. Sin él la edición hubiera sido imposible, y otros proyectos gongorinos quedaron en el limbo sin él.

Quizás deba reconocer que, al recibir la invitación de Josune para preparar la edición de los sonetos de Luis de Góngora para la colección Letras Hispánicas de la edito-

²⁰ José María Micó, *El «Polifemo» de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Península, 2001.

²¹ Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.

²² Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. Birute Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1969; *Sonetos*, ed. Birute Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981.

²³ Luis de Góngora, *I Sonetti*, ed. Giulia Poggi, Roma, Salerno Editrice, 1997.

²⁴ Luis de Góngora, *Obras poéticas*, ed. Raymond Foulché-Delbosc, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1921; *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1932; ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio Castro, Turner, 2000.

²⁵ Consulta en línea: <https://www.upf.edu/todogongora/poesia/sonetos/>; esta edición digital no incluye el *Polifemo*, las *Soledades*, el teatro ni el epistolario.

²⁶ Consulta en línea: http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica#segura, esta edición digital estaba alojada previamente en la Biblioteca Virtual de Andalucía, <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/opencms> [2011].

rial Cátedra y confirmarme que el campo estaba expedito, sentí una gran alegría por la importancia y complejidad del reto de editar a Góngora, pero al mismo tiempo también un ligero vértigo porque casi de golpe me invadieron numerosas dudas e interrogantes: ¿preparar una edición divulgativa de los sonetos o intentar una edición crítica de ese exquisito *corpus* textual de Góngora? ¿Tenía sentido hacer una edición crítica cuando ya se contaba en el ámbito filológico, en la editorial Castalia, con la estupenda edición de Biruté Ciplijauskaitė? Y si me decantaba por esta segunda opción, ¿había margen de mejora de esta edición crítica? Y, si así fuera, ¿cuánto tiempo podría llevarme la realización del trabajo? ¿Qué intención y expectativas, tanto de calado como de tiempo, albergaba la editorial Cátedra en este proyecto? Una batería de preguntas que no podía responderme de inmediato y que no debía desvanecer ni enfriar mi entusiasmo por realizar la edición de los sonetos gongorinos.

Decidí aceptar el encargo de Cátedra y preparar una edición crítica de los sonetos de Góngora, haciéndola de nueva planta, comenzando por que el texto que se ofreciera fuese fruto del cotejo de todos los testimonios, especialmente los manuscritos *integri* gongorinos, teniendo en cuenta los que se habían encontrado después de la última reedición de los *Sonetos completos* de Ciplijauskaitė y que, obviamente, ella no pudo consultar.²⁷

Asimismo, me parecía necesario ofrecer un estudio introductorio de los sonetos, que fuera más exhaustivo y completo, con el ánimo de ofrecer al lector, por un lado, una información actualizada de los poemas con las aportaciones bibliográficas de los gongoristas de los últimos decenios y, por otro, un análisis de las claves temáticas y estilísticas de los sonetos que facilitara su mejor comprensión, conocimiento y significado en el contexto de la poesía de Góngora, a la vez que de la figura y de la obra del escritor cordobés en el panorama de la poesía del Siglo de Oro.

Además creía que tenía que intentar mejorar todos aquellos aspectos de la buena edición de la profesora lituana que, a mi juicio, parecían algo débiles: la presentación del texto conforme a las normas actuales de la RAE, incluida la puntuación; una disposición más simplificada y fácil del aparato crítico; una breve explicación preliminar de las circunstancias que pudieron motivar la escritura de los sonetos; y una anotación más detallada y completa que permitiera aclarar todos los *loci obscuri* necesarios para la comprensión de los sonetos.

La poesía del Barroco queda muy lejana al lector actual y, por lo tanto, su lectura y comprensión puede resultar difícil, y no digamos si el poeta es Luis de Góngora. Por esta razón he creído absolutamente necesario ofrecer al lector toda la información que no solo pueda facilitar la lectura del soneto, sino su óptimo conocimiento. Así pues, en los prefacios y notas de cada poema se han recogido los epígrafes y escolios que aparecen en los testimonios. Se han respetado los epígrafes o títulos de los sonetos, cuando

²⁷ Antonio Carreira, "Los poemas de Góngora y sus circunstancias: seis manuscritos recuperados", *Criticón*, 56 (1992), pp. 7-20.

los llevan, propuestos por Chacón, pero también se han realizado algunos cambios cuando se han considerado mejores los epígrafes proporcionados por otros testimonios, como se ha hecho, obviamente, en aquellos sonetos excluidos por el señor de Polvoranca.

Las fechas de los sonetos son las que figuran en el manuscrito Chacón, aunque se han corregido y explicado los escasos errores que se han advertido, y también se han datado, cuando ha sido posible, aquellos poemas excluidos por don Antonio.

Se han facilitado las explicaciones o comentarios que ha podido recibir el soneto por parte de los comentaristas de Góngora, como se ha hecho de forma sistemática con las que ofrecieron Martín de Angulo y Pulgar y Salcedo Coronel.²⁸ En los prefacios a los sonetos se ha pretendido informar de las circunstancias personales o históricas que pudieron motivar la creación de cada poema, así como de las anécdotas que pueden aclarar cualquier detalle sobre su composición. También se han ofrecido a menudo algunos aspectos o características (fuentes clásicas o modernas, rasgos temáticos o estilísticos) que pueden ayudar a la comprensión o explicación de cada soneto. Asimismo, se ha facilitado información sobre algunos de los estudios o acercamientos críticos que han tenido los sonetos, ofreciendo las referencias bibliográficas existentes sobre cada poema e incluso, en su caso, la suerte editorial de cada soneto. Con cierta frecuencia se ilustran los sonetos con láminas que recogen motivos relacionados directamente con su contenido: retratos de personajes, emblemas, grabados, etc. Al final de cada prefacio se recogen los epígrafes o títulos que el soneto tiene en algunos de los testimonios que lo han transmitido. Esta información es importante porque a veces completa la carencia de título del manuscrito Chacón y, en otras ocasiones, ofrece noticia relevante sobre el contenido del poema, como sucede con el manuscrito Rennert, que es muy generoso en sus epígrafes.

CORPUS DE SONETOS

El conjunto de sonetos que se ofrece incluye un total de 212 poemas, que he considerado sonetos auténticos de Luis de Góngora, si bien es cierto que dicha autoría no resulta absolutamente segura en algunos de ellos. Así, el conjunto está formado por los ciento sesenta y siete sonetos que tradicionalmente, desde Chacón, se venían considerando auténticos, más otros cuarenta y cinco que se tenían por obras de autoría probable de Góngora o simplemente atribuidos. No ha sido una decisión fácil, pues soy consciente de haber asumido un riesgo importante al dar por segura creación de Góngora sonetos que Chacón no quiso incluir en su cartapacio, pero precisamente en este aspecto radica

²⁸ Manuscrito Angulo y Pulgar, signatura B87-V3-10 (R. 6644, ant. 20 / 4 / 6) de la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, Palma de Mallorca. [*Poesías y cartas de Góngora*]. S. XVII; *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, Francisco Navarro, 1644.

uno de los lastres más significativos del célebre manuscrito, en la voluntaria exclusión de todos aquellos poemas que “han ofendido a personas determinadas, o sean de poca o mucha calidad”.²⁹ Sin embargo, hoy carece de sentido seguir manteniendo como valor de ley de la autoría gongorina lo que en su momento no había sido sino un prejuicio ideológico o moral o, tal vez, una muestra de autocensura en función del destinatario del cartapacio. Así pues, a mi juicio, no resulta aconsejable –y así me lo ratificaba hace unos años la gran gongorista Mercedes Blanco– seguir teniendo por probables sonetos cuya autoría gongorina parece incuestionable y que además viene avalada por excelentes manuscritos *integrí* que recogen la obra del poeta cordobés.

LABOR ECDÓTICA

No es este el lugar adecuado para detallar cómo se ha realizado el trabajo ecdótico que ha permitido la fijación del texto, ya que se informa en la propia edición crítica de los sonetos gongorinos. Me limitaré a señalar que se ha pretendido ofrecer la mejor lectura posible de los sonetos de Góngora, de manera que se ha cotejado el manuscrito Chacón con los demás testimonios, los manuscritos e impresos que se consideran más fiables: por ejemplo, los manuscritos Alba (A), Barcelona (B), Cuesta Saavedra (CS), Estrada (E), Foulché-Delbosc (FD2), Iriarte (I), Pérez de Rivas (PR), Rennert (R), etc.³⁰ Pero también se han tenido muy en cuenta otros manuscritos que, aunque con un valor desigual, resultan importantes en el proceso de transmisión textual de la poesía de Góngora: AA, AP, BI, C, Có, F, FD1, Gi, H, J, K, L, M, ML, N, NB, O, P, PG, Q, RM2, RM3, S, SS, T, TR, V, W. Como se ha dicho anteriormente, algunos de esos manuscritos *integrí* no habían sido cotejados en las ediciones de los sonetos que se habían hecho hasta la fecha. Y no por omisión de la buena editora lituana, sino sencillamente porque no se conocían en aquellos años, como los manuscritos FD1, FD2, H, ML, PG, R, V o W.

Entre los impresos se han consultado las tres ediciones de sus obras en las que se hallan los sonetos: Vicuña (*vi*), Hoces (*ho*) –dos impresiones distintas–; y todos aquellos impresos en que algunos sonetos aparecieron por primera vez, y que pudieron recoger una versión primitiva que permitiría distinguir alguna posterior variante de autor; como podría ser el caso de *fc*, *fl*, *jr*, *jus*, *lf*, o *rel*. Cuando se ha creído oportuno se ha

²⁹ Sobre el manuscrito Chacón véase Antonio Carreira, “El manuscrito Chacón: a tal señor, tal honor”, Introducción al tercer volumen de *Obras de don Luis de Góngora (manuscrito Chacón)*, edición facsímil, Málaga, Real Academia Española-Caja de Ahorros de Ronda, 1991, pp. vii-xxi; y Amelia de Paz, “Góngora en entredicho, o la superstición del *codex optimus*”, en B. López Bueno (ed.), *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 57-81.

³⁰ Por razones de espacio no se ofrece la referencia bibliográfica de los testimonios que recogen la poesía de Góngora, puede verse dicha información en Juan Matas Caballero, “Introducción” a Luis de Góngora, *Sonetos*, Madrid, Cátedra, 2019, pp. 101-167.

corregido el manuscrito Chacón optando por lecturas de otros testimonios.³¹ He escogido y anotado todas las variantes que he considerado pertinentes o significativas con la intención de establecer el mejor texto posible de sus sonetos, procurando seleccionar aquellas que podrían responder verosímilmente a la voluntad del poeta.

En resumen, para la realización de esta edición de los sonetos de Góngora he cotejado 147 manuscritos, 40 de ellos *integri*, y 35 impresos: un total de 182 testimonios.³²

ESTUDIO INTRODUCTORIO

La edición crítica de los sonetos de Góngora se inicia con un estudio preliminar, de noventa y siete páginas, en el que se señalan las características de dicho *corpus* textual, su carácter fragmentario y la individualidad de los textos, que, salvo contadas excepciones, en que un número pequeño de sonetos constituye un políptico poético –como, por ejemplo, el de los marqueses de Ayamonte, el de las honras fúnebres de la reina Margarita, el de la consumación matrimonial de los príncipes de Asturias, Felipe e Isabel, o el ciclo *de senectute*–, no forman un cancionero poético, pero nos revelan los avatares biográficos del poeta: sus ciudades y paisajes predilectos, sus amigos y protectores, sus guerras literarias, su espíritu rebelde y provinciano, sus esperanzas y desengaños cortesanos.

El rechazo de las directrices marcadas por los libros de *Rimas* y la nula voluntad de publicar su poesía permitieron a Luis de Góngora evitar la modulación monocorde asociada a la forma de un ‘cancionero’ unitario,³³ lo que tal vez explique que el amplio conjunto de los sonetos de Góngora se caracterice por su fragmentación y ambigüedad, gracias también a su pluralidad temática y tonal, genérica y estilística, que termina proyectando en los sonetos de Góngora un aire de libertad, en tanto que no se someten a los rígidos códigos de la poesía del Siglo de Oro. Igualmente, se ha destacado cómo los sonetos mantienen un evidente diálogo con el resto de su obra poética, así, por ejemplo, puede observarse cómo los sonetos de Góngora dejaron su impronta de alguna forma en sus grandes composiciones literarias.³⁴

³¹ En el mismo sentido, Robert Jammes había reconocido en su edición de las *Letrillas*: “No se debe extrañar, pues, que, aunque escogí como texto base el de Chacón, por ser el más autorizado, no haya vacilado en apartarme de él con bastante frecuencia (indicándolo siempre en nota), cada vez que otra fuente ofrecía un texto indiscutiblemente mejor”, “Introducción” a Luis de Góngora, *Letrillas*, Madrid, Castalia, 2001, p. 23.

³² Cifras de testimonios muy elevadas, aunque desde luego no estén todos los que transmitieron la poesía de Góngora, pero que revelan, entre otras cosas, que su obra fue la que gozó de mayor transmisión en el Siglo de Oro.

³³ José María Micó, “El libro de Góngora”, en *Las razones del poeta. Forma poética e historia literaria*, de Dante a Borges, Madrid, Gredos, 2008, pp. 135-144.

³⁴ A modo de ejemplo, pueden verse los trabajos de Juan Matas Caballero, “De los sonetos laudatorios al *Panegírico*: avatares estilísticos gongorinos”, en J. Matas, J. M^o Micó y J. Ponce (eds.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), 2011, pp. 125-154; “Las *Soledades* a la luz de los sonetos de Góngora: la prefiguración del peregrino”, en B. Capllonch, S. Pezzini, G.

Luis de Góngora cultivó el soneto a lo largo de toda su trayectoria poética. En los cuarenta y dos años que median entre el primero y el último que compuso, el poeta terminó transformando la historia del soneto, que acabó aceptando cuantos experimentos y novedades introdujo en sus códigos poéticos, temáticos y formales.

CLASIFICACIÓN CRONOLÓGICA

A diferencia de la edición de Ciplijauskaitė, he descartado la clasificación de los sonetos por temas o por géneros (heroicos, amorosos o líricos, fúnebres, sacros, satíricos, burlescos y varios): por una parte, porque resultaba muy problemática (ni siquiera hubo coincidencia en los testimonios de la época a la hora de agrupar los poemas en uno u otro género, pues sus fronteras resultaban a menudo demasiado lábiles, de modo que un mismo soneto podía aparecer clasificado en varias categorías), arbitraria (extraña mezcla de criterio formal y de contenido) e inexacta (por ejemplo, “varios” era una especie de cajón de sastre donde se incluían los sonetos que no se acomodaban bien a los otros géneros o modalidades), pues no responde a la intención creativa del poeta (según parece, más interesado en las transgresiones e hibridaciones genéricas); y, por otra, porque ofrece menos información e interés que la ordenación cronológica.

Aprovechando el conocimiento que se tiene de la fecha de composición de la poesía de Góngora, gracias a la información que nos proporciona el manuscrito Chacón, donde se señala la fecha de escritura de cada poema –caso excepcional en la poesía del Siglo de Oro–, he optado por una ordenación cronológica de los sonetos. Esta ordenación nos permite seguir mejor la evolución poética de Góngora y, por supuesto, también su trayectoria personal, que puede relacionarse más fácilmente con el desarrollo de los acontecimientos históricos que enmarcan su creación poética.

Conforme a esta ordenación temporal, no se ha ofrecido una clasificación ni estudio de carácter temático o genérico, sino que me ha parecido más coherente señalar o distinguir cuatro ciclos a lo largo de la trayectoria poética de Góngora en el cultivo del soneto; cuatro etapas, en las que parecen observarse ciertas preferencias temáticas, genéricas, incluso estilísticas, que sobre todo se corresponden con la historia vital y literaria de Luis de Góngora, y que abarcan estos años: 1) 1582-1586 ciclo de juventud, caracterizado por el predominio de la poesía amorosa y la estética manierista; 2) 1588-1608 ciclo de juventud y madurez, cultivo de una poesía circunstancial (poemas heroicos y dedicatorios), satírica y burlesca; 3) 1609-1616 ciclo de madurez, creación de sonetos en el entorno de sus dos grandes poemas (*Soledades* y *Polifemo*); 4) 1617-1624

ciclo de poeta cortesano,³⁵ cuyo envés se expresa en lo que se ha llamado el ciclo de *senectute*, un breve cancionero moral.

LENGUA POÉTICA

En la lengua poética suele cifrarse, sin duda, la apuesta estética de un poeta, cualquiera que sea su pensamiento o su inclinación literaria. Para conocer bien la poesía de un autor es imprescindible analizar su lenguaje poético, su estilo, que nos permitirá saber con no poca exactitud el calado y trascendencia de su obra. Parece incuestionable que gran parte de la renovadora propuesta de las *Soledades* y, en general, de la *nueva poesía*, se cifraba en su lenguaje poético,³⁶ sin soslayar la importancia capital que tuvo el contenido del magno poema y sin ánimo de caer en una incomprensible actitud reduccionista de la poesía a la prevalencia de la forma.

En cualquier caso, la decisiva apuesta de Góngora por un extremado cultismo poético –y no hablo solo del cultismo léxico y sintáctico, sino de una manera más amplia de todos los procedimientos y recursos expresivos que, como señalara Gracián, sirven para la creación del *concepto* sustentado en todo tipo de agudezas– se tradujo en la ruptura de las equilibradas dicotomías en beneficio de los segundos elementos (*ingenium, uerba, obscuritas, delectare*), lo que le permitió, sin duda, la transgresión de la *poética* dominante y el triunfo de la *nueva poesía*.

El análisis de la lengua poética de Góngora constituye una parte esencial del estudio introductorio. Así, se han señalado los rasgos, técnicas o procedimientos más característicos y distintivos del poeta cordobés, que configuran las claves retóricas de su idiolecto poético y que fueron una parte esencial de la renovación poética gongorina: el cultismo léxico y sintáctico y el empleo de la metáfora y de la perífrasis, que nos lleva al ámbito de los tópicos literarios, de las alusiones mitológicas y emblemáticas, en definitiva, de los códigos culturales de Góngora. Dicho análisis ha sido ilustrado constantemente con los ejemplos seleccionados del *corpus* de los sonetos.³⁷

³⁵ Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 264-276.

³⁶ Véase Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, RFE, 1935; Mercedes Blanco, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012.

³⁷ Como muestra de la recepción crítica de mi edición de los *Sonetos* de Luis de Góngora, cabría mencionar algunas de las reseñas que ha merecido: José Carlos González Boixo, en *Dal Mediterraneo agli Oceani*, *Notiziario*, N. 90, Luglio 2019, pp. 13-15, en línea: <https://dalmediterraneoaglioceani.wordpress.com/?s=sonetos+de+luis+de+gongora>; Javier Huerta Calvo, “*Sonetos* de Luis de Góngora: el estímulo de lo difícil”, *Leer*, 294 (verano) (2019), pp. 92-93; Giulia Poggi en *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XXII (2019), pp. 305-307, en línea: [file:///C:/Users/Usuario/Dropbox/Mi%20PC%20\(LAPTOP-L6A2I73S\)/Downloads/222-677-1-SM%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Dropbox/Mi%20PC%20(LAPTOP-L6A2I73S)/Downloads/222-677-1-SM%20(2).pdf); José Enrique Martínez Fernández, en *Signa*, Núm. 29 (2020), pp. 945-948, en línea: <https://search.proquest.com/openview/99f9b72aee131d90db1ca70ab6c21e2e/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1596365>; Óscar García Fernández, en *Bulletin Hispanique*, 122-1 (2020), pp. 351-354, en línea: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/11001>; Sara Pezzini, en *Bulletin Hispanique*, Núm. 122-1 (2020), pp. 355-360, en línea: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/11007>; Érika Redruello Vidal en *Edad de Oro*, XL (2021), pp. 665-668, en línea: https://revistas.uam.es/edadoro/issue/view/edadoro2021_40/689

A MODO DE CONCLUSIÓN

No me gustaría terminar este tributo de homenaje a Josune García sin ofrecer una reflexión o comentario, a modo de conclusión, sobre el importante papel desempeñado por ella en mi relación profesional y personal con Ediciones Cátedra, que bien podría ser generalizable al suyo propio con la entidad.

Creo que Josune ha demostrado una gran valentía al atreverse a publicar autores –como ocurriera con Juan de Jáuregui– que habían sido clasificados bajo el injusto marbete de “menores” o “segundones”. Su apuesta por la edición de esa inmensa nómina de escritores y de obras, rompiendo la dinámica excluyente que durante siglos han mantenido tanto una crítica miope y arbitraria como un mundo editorial atento solo a los resultados contables, tan conservador como ventajista, que solo daba cabida a los escritores consagrados, se ha traducido, sin duda, en la elaboración de una auténtica y exhaustiva biblioteca de nuestros clásicos hispánicos.

Un aspecto de mi trabajo para Ediciones Cátedra que me parece de justicia destacar es que siempre lo he realizado con plena libertad. La directora de la editorial, Josune García, se ha mantenido en todo momento en un segundo plano, mostrando un absoluto respeto a mis criterios de trabajo, incluso a mis tiempos, que en la preparación de la edición de los *Sonetos* de Luis de Góngora fueron, necesariamente, lentos y tardos. Josune en ningún momento me metió prisa para terminar cuanto antes el libro. Recuerdo tan solo una ocasión en que, tras el paso de más de un lustro sin haber existido comunicación alguna entre nosotros, recibí un correo en el que Josune se limitaba a preguntarme cómo llevaba la edición. Tras mi respuesta, en la que le enviaba una pequeña muestra de lo que tenía entre manos –la edición de uno de los sonetos–, me animó, creo que entusiasmada, a continuar con mi trabajo.

Después de otro lustro de años, en octubre de 2017 le pude enviar la edición crítica de los *Sonetos* de Góngora. Un trabajo que fue realizado a lo largo de 15 años y que siempre contó con el apoyo y complicidad de Josune. Para mí no fue menos importante su reacción al recibir el borrador de la edición gongorina, ¡un tocho de casi 1.800 páginas! Estaba preocupado con la respuesta de Josune porque me temía tener que reducir aquel trabajo de forma considerable. Sin embargo, me sorprendió muy gratamente su respuesta, que apostaba de forma decisiva por el proyecto de la edición de los *Sonetos* de Góngora tal y como se lo envié. Su decisión no solo era una muestra de respeto absoluto a mi trabajo, sino la reafirmación del sello editorial por la línea de publicación de ediciones críticas. Mi única pequeña decepción fue que, al no haber anunciado con tiempo el envío de mi original y como la programación de publicaciones de la editorial ya estaba hecha, tuve que esperar alrededor de año y medio para ver publicada la edición de los *Sonetos* de Góngora, que vio la luz en 2019, en una fecha especialmente simbólica y gongorina, el 23 de mayo.

La excelente noticia de que Cátedra asumía íntegramente mi texto se veía gratificada además con la óptima decisión asumida por Josune de publicar aquel enorme

mamotreto en un solo volumen, aunque conllevara varios cambios importantes en el formato habitual de la colección, como, entre otros, el aumento considerable de la caja o la elección de un papel más fino. Una acertadísima decisión a la que se sumaba también la de colocar cada uno de los sonetos en una sola página, limpios de toda anotación, de manera que el lector tuviera la oportunidad de leerlos con claridad, sin interferencia alguna de información supuestamente aclaratoria. Se sacrificaba el coste añadido de papel por la eficacia y elegancia de la presentación del soneto gongorino.

En suma, la labor de Josune ha sido plenamente eficaz y brillante, un trabajo serio y firme, siempre silencioso y discreto, que, sin duda, ha culminado en la conversión de la colección Letras Hispánicas no solo en un sello distintivo de la editorial sino en el verdadero buque insignia de la literatura clásica en lengua española, el auténtico referente para el lector y para el especialista, que irremediablemente recalca siempre en los anaqueles de cualquier biblioteca o librería que sostienen los tomitos negros con sus títulos y nombres impresos en blanco; y referente también para todo escritor, que se convierte inexcusablemente en clásico al atisbar su obra entre los volúmenes que conforman el horizonte negro azabache de Cátedra.

No cabe la más mínima duda de que el infatigable, pulcro e inteligente trabajo de Josune, que ha abarcado los últimos decenios del siglo XX y los primeros del siglo XXI, se ha traducido en la elaboración de la más completa y rica colección de clásicos hispánicos por el enorme *corpus* de autores y de obras, que bien podrían perfilar una historia de la literatura en lengua española.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AA.VV. (2009): *Edad de Oro, Imprenta manual y edición de textos áureos*, 28.
- AA. VV. (2020): *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro, Veinte años de Imprenta y Crítica textual en el Siglo de Oro*, 14.
- ALONSO, Dámaso (1935): *La lengua poética de Góngora*, Madrid, RFE.
- ALONSO, Dámaso (1960): *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos.
- ANGULO Y PULGAR, Martín de: [Poesías y cartas de Góngora], signatura B87-V3-10 (R. 6644, ant. 20 / 4 / 6) de la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, Palma de Mallorca.
- ARELLANO, Ignacio y Jesús CAÑEDO coords. (1991): *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro. Pamplona, Universidad de Navarra. 10-13 de diciembre de 1986*, Pamplona, Eunsua.
- ARELLANO, Ignacio y Jesús CAÑEDO, coords. (1991): *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- BLANCO, Mercedes (2010): «La estela del Polifemo o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)», *Lectura y Signo*, 5, pp. 31-68.
- (2012): *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León.
- BLECUA, Alberto (1983): *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.
- CARREIRA, Antonio (1991): «El manuscrito Chacón: a tal señor, tal honor», *Obras de don Luis de Góngora (manuscrito Chacón)*, edición facsímil, t. III, Málaga, Real Academia Española-Caja de Ahorros de Ronda, pp. vii-xxi.

- (1992): «Los poemas de Góngora y sus circunstancias: seis manuscritos recuperados», *Criticón*, 56, pp. 7-20.
- CASTRO, Adolfo de (1857): *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, t. II, Madrid, BAE.
- DOLFI, Laura (1983): *Il teatro di Góngora. Comedia de las firmezas de Isabela. I. Studio e nota filologica. II. Testo critico, traduzione e commento*, Pisa, C. Corsi editore & F., 2 vols..
- GÓNGORA, Luis de (1921): *Obras poéticas*, ed. Raymond Foulché-Delbosc, Nueva York, The Hispanic Society of America.
- (1927): *Soledades*, ed. Dámaso Alonso, Madrid, Revista de Occidente.
- (1932): *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar.
- (1969): *Sonetos completos*, ed. Birute Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia. (*Sonetos*, ed. Birute Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981).
- (1980): *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia.
- (1990): *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. José María Micó, Madrid, Espasa Calpe.
- (1993): *Teatro completo*, ed. Laura Dolfi, Madrid, Cátedra.
- (1994): *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia.
- (1997): *I Sonetti*, ed. Giulia Poggi, Roma, Salerno Editrice.
- (1998): *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema.
- (1999): *Epistolario completo*, ed. Antonio Carreira, concordancias de Antonio Lara, Zaragoza, Hispanica Helvetica.
- (2000): *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio Castro, Turner.
- (2010): *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra.
- (2013): *Poesía*, ed. digital; en línea: <https://www.upf.edu/todogongora/poesia/sonetos/>; no incluye el *Polifemo*, las *Soledades*, el teatro ni el epistolario.
- (2016): *Obras*, ed. digital, ed. Antonio Carreira; en línea: http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica#se-gura.
- (2018): *Décimas*, ed. Sara Pezzini, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- (2019): *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra [Reseñas recibidas: García Fernández, Óscar, en *Bulletin Hispanique*, 122-1 (2020), pp. 351-354, en línea: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/11001>; González Boixo, José Carlos, en *Dal Mediterraneo agli Oceani*, Notiziario, N. 90, Luglio 2019, pp. 13-15, en línea: <https://dalmediterraneoagligioceani.wordpress.com/?s=sonetos+de+luis+de+gongora>; Huerta Calvo, Javier, «*Sonetos de Luis de Góngora: el estímulo de lo difícil*», *Leer*, 294 (verano) (2019), pp. 92-93; Martínez Fernández, José Enrique, en *Signa*, Núm. 29 (2020), pp. 945-948, en línea: <https://search.proquest.com/openview/99f9b72aee-131d90db1ca70ab6c21e2e/1?pq-origsite=scholar&cbl=1596365>; Pezzini, Sara, en *Bulletin Hispanique*, Núm. 122-1 (2020), pp. 355-360, en línea: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/11007>; Poggi, Giulia, en *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XXII (2019), pp. 305-307, en línea: [file:///C:/Users/Usuario/Dropbox/Mi%20PC%20\(LAPTOP-L6A2I73S\)/Downloads/222-677-1-SM%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Dropbox/Mi%20PC%20(LAPTOP-L6A2I73S)/Downloads/222-677-1-SM%20(2).pdf); Redruello Vidal, Érika en *Edad de Oro*, XL (2021), pp. 665-668, en línea: https://revistas.uam.es/edadoro/issue/view/edadoro2021_40/689; Suárez Martínez, Luis Miguel, en *Criticón*, 140 (2020), pp. 323-326, en línea: En línea: <https://journals.openedition.org/criticon/18670>].
- JAMMES, Robert (1087): *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia.
- JAUERALDE, Pablo, Dolores NOGUERA y Alfonso REY coords. (1990): *La edición de textos. Actas del I Congreso de Hispanistas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books.
- JÁUREGUI, Juan de (1618): *Rimas*, Sevilla, en casa de Francisco de Lyra Varreto.
- (1624): *Orfeo*, Madrid, por Juan González.
- (1973): *Rimas y Orfeo*, ed. Inmaculada Ferrer de Alba, Madrid, Espasa Calpe.
- (1993): *Poesía*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra [Reseña recibida: Laplana Gil, José Enrique, *Ínsula*, 566, pp. 3-4].
- MARTOS, José Manuel (1997): *El «Panegírico al Duque de Lerma» de Luis de Góngora*, tesis doctoral dirigida por José María Micó y leída en la Facultat d'Humanitats de la Universitat Pompeu

- Fabra, Barcelona, el 19 de diciembre (en línea: <http://www.tdx.cat/handle/10803/7446>).
- MATAS CABALLERO, Juan (2011): «De los sonetos laudatorios al *Panegírico*: avatares estilísticos gongorinos», *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, ed. J. Matas, J. M^a Micó y J. Ponce, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), pp. 125-154.
- (2013): «Las *Soledades* a la luz de los sonetos de Góngora: la prefiguración del peregrino», *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, ed. B. Capllonch, S. Pezzini, G. Poggi, J. Ponce Cárdenas, Pisa, Edizioni ETS, pp. 317-330.
- MICÓ, José María (2001): *El «Polifemo» de Luis de Góngora: ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Península.
- (2008): «El libro de Góngora», *Las razones del poeta. Forma poética e historia literaria, de Dante a Borges*, Madrid, Gredos, pp. 135-144.
- ROMANOS, Melchora (1987): «La poesía de Juan de Jáuregui en el fiel de la balanza», *Edad de Oro*, VI, pp. 253-265.
- PAZ, Amelia de (2011): «Góngora en entredicho, o la superstición del *codex optimus*», *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, ed. B. López Bueno, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 57-81.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2011): *La edición de textos*, Madrid, Síntesis.
- RICO GARCÍA, José Manuel (2002): *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades por Juan de Jáuregui*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- SALCEDO CORONEL, García de (1644): *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, Francisco Navarro.
- VILANOVA, Antonio (1957): *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Madrid, CSIC.

CUATRO NOTAS SOBRE LA CALAVERA COMO MOTIVO EMBLEMÁTICO

EMILIO BLANCO

Universidad Complutense de Madrid

Hace ahora casi treinta años, Josune García buscaba una portada gustosa para la edición del *Oráculo manual y arte de prudencia* de Baltasar Gracián (Cátedra, Letras Hispánicas, nº 395, 1995). En medio de la búsqueda, sugerí la posibilidad de utilizar un emblema de Saavedra Fajardo, el número 46 de las ediciones modernas de las *Empresas políticas*, que llevaba el mote *Fallimur opinione*, «Nos engaña la opinión». El grabado representaba una embarcación con un remo, que aparentaba estar partido por efecto de la refracción del agua. Nos pareció que pocas imágenes servían tan bien como resumen del pensamiento barroco y atinado del escritor jesuita. Sirvan ahora, seis lustros después, estas reflexiones sobre la calavera en el mundo de los emblemas hispánicos como recuerdo grato de aquellas tardes de primavera en su despacho de la Editorial Cátedra.

NOTA 1

Mientras que el judaísmo y el hinduismo han tendido a evitar el simbolismo de la osamenta, tal vez porque para estas religiones todo lo relacionado con la muerte contamina, cristianismo y budismo han prestado atención a los huesos como trasunto de la parte inmortal de la persona.¹ Por ello la imagen de la calavera, pero también de las tibias (un cráneo y dos fémures cruzados), se originó como un símbolo de la vida eterna desde edades tempranas.² La calavera es, pues, en sentido general, el emblema de la caducidad de la existencia, pero también es un resto del ser vivo una vez que la vida ha desaparecido, que el cuerpo se ha evaporado como tal. Por ello, en los ritos alquímicos

¹ Roonberg (2011: 334a).

² Roonberg (2011: 334b).

la calavera se relaciona con la *nigredo*, la primera de las fases en la transmutación de la materia.³

A buen seguro esa es la causa de que la imagen del cráneo descarnado, con o sin las tibias, se convirtiese pronto en icono de advertencia, desde las banderas de los barcos piratas hasta nuestras modernas botellas de productos químicos venenosos. La calavera simboliza, pues, la caducidad de la vida y nos adentra en la reflexión sobre la vanidad de la pompa mundana, por lo que también se asoció desde bien pronto a la imagen del santo penitente: San Jerónimo, San Pablo, o en menor medida María Magdalena o San Francisco. En este tipo de imágenes sacras, una cruz junto a la representación de un cráneo suele inducir a la meditación de la vida después de la muerte. Cualquier consumidor de la cultura clásica a partir de la Edad Media sabe que tanto desde el campo de la pintura como desde el literario, la calavera adquirió pronto un evidente sentido simbólico: en el ámbito artístico, basta pensar en cuadros como la *Danza de la Muerte* de Hans Holbein, o en cualquier *Vanitas* barroca, como las arquetípicas de Valdés Leal (y otras muchas conservadas⁴) para apreciar la potencia icónica de la imagen, que llega hasta Salvador Dalí en el siglo pasado, quien se detuvo en pintar en varios lienzos distintas variantes de la calavera clásica: el cráneo de Zurbarán, el rostro de la guerra o su famosa fotografía *In voluptas mors*, en la que se entrecruza el erotismo con lo macabro. Por otro lado, la fuerza simbólica de la imagen resuena también en la mente del lector occidental de la mano de personajes altamente representativos como el Hamlet de Shakespeare o el Fausto de Goethe⁵ hasta llegar al cine actual, ya se trate de Indiana Jones, *El secreto de las calaveras de cristal* (2014) o *La isla calavera* en cualquiera de sus versiones recientes.

Como puede apreciarse, el tema es demasiado genérico como para permitir una aproximación compleja en el escaso espacio disponible. Por ello, me apresto a sugerir un análisis parcial de la imagen de la calavera, en un ámbito mixto entre la literatura y el arte visual como es la emblemática. Concretamente, en la emblemática renacentista y barroca.⁶

NOTA 2

Recordemos brevemente que, al igual que sucede con otros subgéneros literarios desde fines de la Edad Media, los emblemas surgen en un ámbito extraliterario: fue el

³ Cirlot (1992), s. v. «calavera».

⁴ Véase, sobre *Respice finem*, la *vanitas* de la Seo de Zaragoza, el interesante análisis de Andrés Palos (2017).

⁵ Pérez-Rioja (1962), s. v. «calavera».

⁶ Calabritto y Daly (2014: 19-20) han señalado que el esqueleto (con guadaña o sin ella), así como la calavera, son quizá las imágenes más comunes de la muerte, pero hasta donde alcanzo nadie se ha detenido a analizar este motivo en la emblemática hispánica. La potente imagen sí ha atraído la atención de Brunon (2005) y también de Mathieu-Castellani (2014: 19-20). Ya sin implicaciones emblemáticas, sobre la calavera puede verse también Howarth y Oliver Leaman (2001: 416 ss). Con carácter diacrónico y transversal, véase también Ortiz (2013: 411-418).

jurista boloñés Andrea Alciato quien -poco antes de 1531- había preparado en sus ratos de ocio un manuscrito que hoy podríamos etiquetar como de versículos latinos comentados desde un punto de vista moral, y que fue la perspicacia editorial de Heinrich Steyner la que convirtió el género en un producto audiovisual, para decirlo en términos modernos, al decidir el impresor añadir un complemento icónico al texto puro y duro del abogado. De la feliz unión de texto e imagen propuesta por la pareja Alciato-Steyner surgirá el género emblemático, llamado a una cuantiosa productividad durante el siglo XVI, pero sobre todo durante la centuria barroca, pues las élites dirigentes vieron en este producto híbrido un aliado imprescindible en la lucha contra la reforma protestante.⁷ Veamos un ejemplo [Fig. 1].

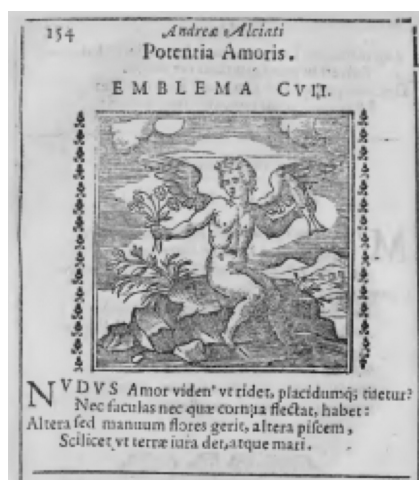


Fig. 1. Andrea Alciato, *Emblemata*

Como puede apreciarse en el caso propuesto, en este tipo de literatura simbólica la página se divide claramente en tres espacios que constituyen las partes del emblema: la sentencia latina que lo encabeza, que modernamente podríamos llamar título, pero que en la época recibe los nombres de *inscriptio*, mote o lema. La imagen o *pictura*, generalmente un grabado alusivo al contenido expresado en el título. Y cierra el conjunto un poema, un epigrama en dísticos latinos que aúna el significado del título con el significante de la imagen, convirtiendo así este producto literario en un *concepto*, según la terminología que después veremos en Baltasar Gracián, al poner en contacto dos realidades distantes en principio en la mente del lector. Interesa señalar ese carácter ingenioso que alienta *in nuce* en el género, pero que se irá incrementando a medida que nos acerquemos y penetremos en el periodo barroco, porque lo veremos con no poca

⁷ Para distinguir todas las variedades de este tipo de literatura emblemática, así como las partes citadas del emblema, véase López Poza (2012: 37-85).

frecuencia en las colecciones del siglo XVII. Y habría que recordar, también, que en la tradición hispana las dos primeras partes del emblema, reciben, además de los ya citados, los nombres de *alma* y *cuerpo*.

Esta es la estructura básica tripartita del emblema, que puede enriquecerse con una glosa o comentario, habitualmente en prosa, que perfila desde un punto de vista teórico-dogmático lo expuesto de forma alegórica o metafórica en el emblema propiamente dicho.

NOTA 3

Así las cosas, el análisis de la calavera como motivo emblemático nos llevará desde la ausencia inicial hasta los desarrollos más complejos objetivables en la citada emblemática barroca. Y es que, cuando los primeros emblemistas tratan el tema de la muerte, prescindieron de la imagen de la calavera. Así ocurre en Alciato, quien dedica nada menos que seis de sus emblemas al asunto de la muerte sin que en ninguno de ellos se materialice la presencia de la calavera. Su editor moderno, Santiago Sebastián, explica esta insistencia en la muerte por «lo mucho que pesaba en él la herencia medieval», y ello puede ser cierto, pero no lo es menos que los pintores coetáneos de Alciato ya habían recurrido al poder simbólico del cráneo, pues pocos años antes, en 1517, Jan de Gossaert había dibujado en el dorso del famoso *Díptico de Carondelet* una calavera con la mandíbula separada, acompañada de una filacteria en la parte superior que, sirviéndose de un texto de San Jerónimo, recordaba que la reflexión continua sobre la muerte llevaba aparejado el desprecio de todo lo mundano.⁸ Como ha señalado también Martínez Viña, esta simbiosis de la imagen de la calavera y el texto sobre las postrimerías será común en la Europa no solo del siglo XVI, sino también en la del siglo XV. Sin variar de soporte, pues se trata de otro díptico, y tan solo tres años posterior, de 1520, Jan Swart figura una sepultura con una calavera en cuya parte superior aparece un reloj de arena, las dos tibias cruzadas y un versículo, esta vez del Eclesiastés, en el que se insiste en la idea jeronimiana. Y otros cuatro años más tarde, en 1524, Bartholomeo Bruyn aprovecha el reverso del *Retrato de Jane-Loyse von Nettesheim* para representar allí una palmatoria con una vela ya apagada y consumida que simboliza la muerte, y que se acompaña nuevamente de una hoja con un verso de Lucrecio donde el poeta insiste en el poder destructor de la muerte, que es el final de todo, conforme corresponde al materialismo del autor de *De rerum natura*.⁹

No parece casual que estas imágenes formen parte de conjuntos que representan una doble realidad: por un lado y al frente, la figuración del cuerpo humano en sus momentos de plenitud, de belleza, y por otro, en el reverso, al dar la vuelta a la pintura, o al abrir el díptico, representen la calavera. Estamos ya en el Renacimiento, y las imágenes

⁸ Martínez Viña (2023: 15-16).

⁹ Martínez Viña (2023: 16).

medievales de las Danzas de la muerte o del *Tríptico Braque* de Van der Weyden ya no prestan: el papel central e importante que tuvieron a fines de la Edad Media ha desaparecido, y lo que gusta ahora es la representación de un cuerpo joven, en plenitud. Solo a la vuelta, escondido, sin que se vea demasiado, persiste la imagen ósea de la muerte, la vieja calavera o el esqueleto medieval. Esa alegría de vida plenamente renacentista parece ser la razón de que la figuración de los emblemas de Alciato ideada por Steyner prescindiera de esqueletos y calaveras en los seis emblemas tanáticos del jurista boloñés.

Esa misma renuencia se aprecia, tres décadas después de Alciato, en el *Norte de idiotas* de Francisco de Monzón, publicado en Lisboa en 1563, pero redactado en español. Allí, en la «declaración de la segunda hoja», que trata de las penalidades que la muerte trae consigo, el autor indica que, considerando sus culpas, encontró en el folio citado «la muerte pintada con la armadura de unos huesos, que me espantava y atemorizava». Sin embargo, la imagen que acompaña renuncia a representar el esqueleto, pues figura la muerte con elementos externos -la guadaña-, pero lejos todavía de la representación puramente ósea, al dibujar el cuerpo carnosos de una mujer con una herida abierta en el vientre, que anuncia ya su descomposición pero que mantiene una forma casi plenamente humana [Fig. 2]. No obstante, hay algo que llama la atención en ese cuerpo tan delgado pero que aún conserva la carne trémula: la aparición tímida de un rostro tan cadavérico en el que se adivina ya la arquitectura de la calavera.



Fig. 2. Francisco de Monzón, *Norte de idiotas*

A medida que nos acercamos al siglo XVII, la presencia del motivo se va incrementando. Sirvan como ejemplo las *Empresas morales* de Juan de Borja, de 1581, en donde la número 100, la que cierra el conjunto, representa ya una calavera [Fig. 3]. Frente a la riqueza de algunas de las restantes imágenes del libro, la *pictura* de la última empresa borgiana figura tan solo una calavera sobre fondo blanco, sin ningún otro elemento ico-

nográfico. Es más, ni siquiera se representa el conjunto de huesos craneales al completo, porque lo que fue antes cabeza ha perdido ya la mandíbula inferior, además de toda la piel, carne y demás partes blandas. El razonamiento indica claramente que los vientos amables, placenteros y disfrutones del primer renacimiento han dado paso al aire frío de la segunda mitad del siglo XVI, el llamado renacimiento cristiano, transido de interés religioso y místico frente al aire pagano de la primera mitad del la centuria. La glosa comienza con un motivo claramente renacentista, la necesidad del autoconocimiento como método de crecimiento personal, pero hay aquí un giro narrativo importante, porque el *noscete ipsum* clásico -tan explotado por el Humanismo renacentista- lleva directamente a la constatación de que no somos más que «polvo y ceniza», y en conclusión hay que menospreciar lo que pronto habrá que dejar atrás, el cuerpo humano. El lema no puede ser más ilustrativo: «Hominem te esse cogita» ('Recuerda que eres hombre')¹⁰. Viendo el tenor de la empresa 100, que cierra el conjunto, no parece casual la relación de este noble catalán con los jesuitas, pues había estudiado de joven en el colegio que la Compañía de Jesús tenía en Gandía, adonde volvió en 1552 para matrimoniar con doña Lorenza de Oñaz y Loyola, sobrina nieta de San Ignacio, el fundador.¹¹



Fig. 3. Juan de Borja, *Empresas morales*

NOTA 4

La aparición de la calavera en las empresas de Juan de Borja abre un hueco para la proliferación del motivo en la emblemática barroca. A continuación, analizaré brevemente algunas de las apariciones del cráneo en distintos libros de emblemas del siglo XVII.

¹⁰ Para una lectura anticartesiana de este mote, vid. Rodríguez de la Flor (2000: 340-342).

¹¹ Juan de Borja, *Empresas morales*, p. 102. Existe una edición moderna, con excelente comentario, de Rafael García Mahiques (1998).

Los *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias (1589) sirven de transición entre ambos siglos. No me refiero ahora al número 22 de la segunda centuria, cuya *pictura* recoge dos piras funerarias dedicadas a Júpiter y a Marte, sobre las que arden sendos montones de huesos. No hay mote que acompañe a la imagen, pero la declaración o glosa explica bien el interés de Horozco, pues arranca de la representación de una imagen bíblica del libro cuarto de los Reyes para exhortar al lector a «dar aviso y exemplo a los que viven descuydados en sus deleytes, tan seguros de que ay muerte y castigo para ellos».¹² Pienso, mejor, en el emblema 9 de ese mismo libro II, que recoge en su grabado, sobre un sepulcro de piedra, una composición vertical formada por una calavera, sobre la que se apoya un reloj de arena alado, encima del cual descansa una vela encendida [Fig. 4]. El mote es plenamente senequista: «Quotidie morimur» ('Morimos todos los días'), y la glosa deja claro que ya hemos abandonado el regodeo en el cuerpo y en la vida del Renacimiento y que estamos entrando en la centuria barroca: comienza Covarrubias señalando, con una cita de los Salmos (Psalm. 38), que «Toda la vida del hombre es una vanidad», y que cada día que pasa estamos más cerca de la muerte, que se decidirá cuando Dios así lo fije. La cita de Séneca, procedente de las *Cartas a Lucilio* (3, 24) permite a Horozco enlazar con la imagen del reloj, de agua en el cordobés, de arena en el emblema: en uno y otro aparato, el paso del agua, gota a gota, o de la arena, grano a grano, van marcando las horas, y el primer y el último grano señalan el comienzo y el fin de la vida. La figura de la vela ardiente, representada encima del reloj, da un paso más allá y anima al lector a no descuidarse en lo que le cumple, sobre todo en lo que toca al bien del alma, porque puede ocurrir que en el momento final nos arrepiñamos incluso del tiempo de vida consumido honestamente. La calavera representa el término final, en la base de todo el razonamiento icónico, pero ha de ser el lector quien establezca la relación, pues el comentario glosado no hace referencia al cráneo que sostiene los otros dos elementos: la muerte, pues, simbolizada en el hueso descarnado, está en la base del paso del tiempo y de la necesidad de aprovecharlo honestamente (f. 18 r-v).¹³

Veinte años después, en 1610, la situación parece continuar igual, porque Sebastián de Covarrubias Horozco, en sus homónimos *Emblemas morales*, parece acordarse de su pariente cuando recoge en uno de ellos casi la misma imagen empleada por su tío: me refiero al emblema 30 la segunda centuria, que es un calco del citado anteriormente [Fig. 5]. No obstante, hay ligeras pero importantes diferencias, pese a la similitud: cambia el mote, que ahora procede de Ovidio (Met, X, 32: «Omnia debentur vobis», 'Todas las cosas se te deben'), y falta la vela, tal vez por necesidades espaciales en el grabado. Tanto el epigrama como la glosa insisten en la sujeción de todo lo humano al tiempo y a la muerte, «y a esta causa pusimos sobre un sepulcro la calavera, y encima della un relox».¹⁴ A priori,

¹² Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, f. 45v.

¹³ Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, f. 18r-v.

¹⁴ Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, f. 130v. Existe edición moderna de Peñasco (2015).

el elemento religioso que teñía los emblemas del otro Covarrubias ha desaparecido, y el tratamiento se queda ahora en el detalle aséptico de la reflexión filosófica sobre el paso del tiempo que nos lleva a la muerte. Todo concluye ahí, sin embargo, pues no encontramos en este caso alusiones a la vida ultraterrena, como sucedía en 1589.



Fig. 4. Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*

Un carácter híbrido, en ese mismo sentido, muestra el emblema 88 de la centuria segunda: la *pictura* representa una cabeza sobre un sepulcro, la testa con doble rostro, uno de doncella y otro de calavera, para representar lo que fuimos y lo que seremos, según aclara el mote, también aquí de Ovidio: («Quid fuerim, quid simque, vide», *Metamorfosis*, II, 551). Aunque a priori seguimos en la esfera aséptica del emblema anterior, hay un elemento en el epigrama que supera el término humano y anticipa la necesidad de cambiar de vida. Los últimos versos de la octava son bien ilustrativos en ese sentido, pues se van desplazando desde la ética hasta consideraciones religiosas, ya que si las hermosas pudiesen ver en qué terminarían convirtiéndose,

tendría menos brío y más mesura,
más humildad y menos altiveza,
ojos modestos, lengua refrenada,
pecho sencillo y alma reformada.¹⁵

¹⁵ Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, f. 188r.

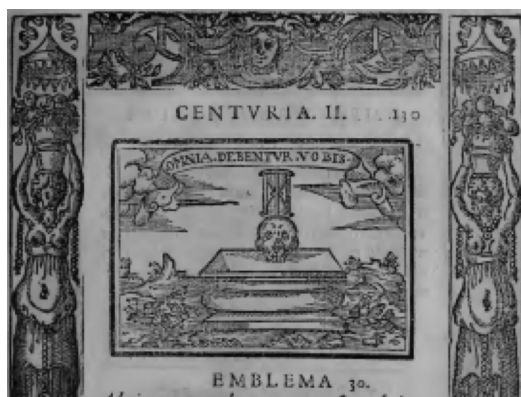


Fig. 5. Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*

Alma reformada: el último sintagma abandona elementos y virtudes humanas, referencias corporales, para pasar a las espirituales. Al fondo de la reflexión neutra sobre la muerte aparecen las alusiones ultraterrenas de preparación de la muerte. Es lo mismo que sucedía en el emblema 25 de la centuria primera, que representa una considerable acumulación de calaveras y tibias a la entrada de la posada de la muerte, con el lema «Nulla retrorsum» ('Nada vuelve hacia atrás') [Fig. 6]. La glosa es bien indicativa del sentido del conjunto, pues, tras señalar que nadie vuelve de la muerte si no es por milagro, alude a la fábula del león y de la zorra, cuando esta última, resabiada, observa que no hay pisadas de vuelta de la cueva del león. La imagen representa la posada de la muerte, como atestigua el banderín con la calavera, la acumulación citada de las osamentas y las pisadas en dirección a ella pero sin vuelta. Como en el ejemplo anterior, los versos finales aluden a la vida ultraterrena, pues señalan que al salir de este mundo sensible tendremos suerte dichosa o desdichada, pues se irá «al celestial descanso y gozo eterno / o a las perpetuas penas del infierno».¹⁶

Me gustaría concluir ahora con un caso último de calavera, que aparece en los *Discursos elógicos y apoloéticos* del fraile mercedario Alonso Remón. En este libro, dedicado a glosar las virtudes de San Pedro Nolasco, vuelve a aparecer el motivo en la empresa número 15, que trae una calavera con corona sobre el suelo; a su vez, una sirena se apoya encima del cráneo coronado, con el lema «Anthi Sirena dulcedo» [Fig. 7].¹⁷ Esta empresa es más compleja, pues lleva un doble epigrama latino y castellano, y una doble glosa, subdividida en un escolio y en un elogio.¹⁸ El primero de los textos en prosa arranca de la imagen mitológica de la sirena, pez monstruoso, cuyos hermosos rostro y voz llevaron a muchos a la muerte, aunque al principio pensasen que se dirigían

¹⁶ Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*, f. 23r.

¹⁷ Remón, *Discursos elógicos y apoloéticos*, f. 47r.

¹⁸ Lo señala el religioso al final de la segunda glosa: «El mote confiesa mucho, la pintura ayuda al adorno y la poesía de las lenguas a la aplicación de la empresa» (f. 48v).

hacia el regalo y la vida, justo lo contrario de lo que le sucedió a San Pedro Nolasco (f. 47v). Es mucho más interesante el «elogio» que cierra esta unidad emblemática: no sorprende allí que la intención sea el ennoblecimiento y glorificación del fundador de la Orden mercedaria, objetivo declarado desde la portada. Lo que interesa ahora es la acumulación de autoridades, que modula el pensamiento sobre la muerte que habíamos encontrado en los emblemas analizados hasta ahora. Alonso Remón, poseedor de una notable cultura clásica y patristica, arranca señalando la terribilidad del hecho de morir, algo ya apuntado por las cumbres de la filosofía moral de los gentiles (Aristóteles) e incluso por la Biblia. De ahí que a nadie se haya visto morir cantando... hasta ahora, porque el fraile va a establecer dos tipos de muerte, en función de cómo se muera:

...según como se muere, así es el morir. El morir del pecador, en sus culpas tristísimo y lastimosísimo morir es, pero morir por Dios, por la religión y con piedad y seguridad cristiana, dulcísimo y suavísimo morir es (f. 48r).

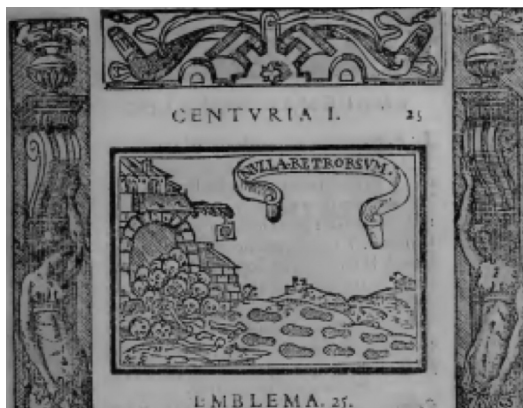


Fig. 6. Covarrubias Orozco, *Emblemas morales*

De ahí que el primero muera mal y atormentado, frente a los santos, que mueren felices y cantando, como los casos distintos de San Lorenzo, San Esteban y del propio San Pedro Nolasco, porque «morir con ansia de padecer es morir cantando, es desafiar a la muerte y no temerla» (f. 48v). Alonso Remón supera, pues, la visión tradicional de la muerte como fin postrero de todas las cosas, como última línea de la vida, según habíamos visto en los primeros emblemistas de fines del siglo XVI y de comienzos del XVII. También hemos visto cómo, a medida que avanza el tiempo, el motivo emblemático de la calavera va sugiriendo que existe la posibilidad de una vida ultraterrena después de la muerte, algo que llevaba a un cambio vital durante la existencia humana para llegar a la muerte dispuesto a entrar en la vida eterna. No obstante, ese paso no estaba garantizado, por lo que la imagen de la calavera no perdía el sentido que presentaba en la pintura tardomedieval y en la barroca: servía solo como una exhortación a la buena

muerte. La utilización que hace del motivo craneal Alonso Remón va un paso más allá, y discrimina entre la muerte trágica y lastimosa del pecador, frente al óbito gozoso y cantarín del cristiano santo y sabio, que se acerca a su último momento canturreando, como el cisne que protagoniza la última empresa, seguro ya –y no dudoso, como en alguno de los ejemplos anteriores– del paso garantizado a la vida eterna. Muerte, pues, que no es monótona y mísera («de canto llano»), sino tocada de sutiles virtudes que convierten ese sonido en algo agradable y gozoso («tanto contrapunto»).



Fig. 7. Alonso Remón, *Discursos elógicos y apologéticos*

El viejo motivo tardomedieval, pues, vuelve con fuerza a comienzos del siglo XVII, primero como refuerzo, como recuerdo nihilista de su sentido puramente medieval, y finalmente como anuncio de la vida eterna de los santos y de los mártires, en consonancia con las ideas contrarreformistas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANDRÉS PALOS, Elena (2017): «La cultura de lo macabro en el barroco español: la *vanitas* de la Seo de Zaragoza y la personificación de la muerte a través de la pintura del Siglo de Oro», en Alberto Castán Chocarro y Concha Lomba Serrano, coords., *Eros y Thánatos: reflexiones sobre el gusto III*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 419-432.
- BORJA, Juan de (1581): *Empresas morales*, Praga, Juan Nigrin.
- (1998): *Empresas morales*, ed. Rafael García Mahiques, Valencia, Ayuntamiento, 1998.
- BRUNON, Claude-Françoise (2005): «*Sic transit gloria mundi: Le Prince et la Mort*», *Littératures classiques*, 56.1, pp. 133-148
- CALABRITTO, Monica y Peter DALY ed. (2014): *Emblems of Death in the Early Modern Period*, Ginebra, Droz.
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1992): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (1610): *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez.
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de (1589): *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta.
- HOWARTH, Glennys y Oliver LEAMAN, ed. (2001): *Encyclopedia of Death and Dying*, Londres y Nueva York, Routledge.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2012): «Empresas, emblemas, jeroglíficos: agudezas simbólicas y comunicación conceptual», en Roger Chartier y Carmen Espejo, eds., *La aparición del periodismo en Europa. Comunicación y propaganda en el Barroco*, Madrid, Marcial Pons Historia, pp. 37-85.
- MARTÍNEZ VIÑA, Andrea (2023): *La Cultura Barroca de la Muerte: las vanitas [sic] y sus símbolos*, Facultad de Geografía e Historia, Grado en Historia del Arte.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Emblèmes de la Mort. Le dialogue de l'image et du texte*, s. l., Librairie Nizet, 1988.
- ORTIZ, José A. (2013): «Emblemas de muerte y vanidad: del cráneo barroco al cráneo contemporáneo», en *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*, ed. Ana Martínez Pereira, Inmaculada Osuna y Víctor Infantes, Madrid, Turpin Editores-Sociedad Española de Emblemática, pp. 411-418.
- PEÑASCO, Sandra (2015): *Edición filológica y estudio de Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias Orozco (1610)*, Tesis doctoral, Universidad de Coruña.
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio (1962): *Diccionario de símbolos y mitos (Las Ciencias y las Artes en su expresión figurada)*, Madrid, Tecnos.
- REMÓN, Alonso (1627): *Discursos elógicos y apologéticos. Empresas y divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso Patriarca San Pedro Nolasco*, Madrid, Viuda de Luis Sánchez.
- R. DE LA FLOR, Fernando (2000): "La sombra del Eclesiastés es alargada. 'Vanitas' y deconstrucción de la idea del mundo en la emblemática española hacia 1580", en Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.), *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, AKAL, 2000, pp. 337-352.
- ROONBERG, Ami ed. (2011): *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*, Colonia, Taschen.

MARGARET CAVENDISH Y LA FAMA FEMENINA EN CARTAS SOCIABLES

SONIA VILLEGAS LÓPEZ

Universidad de Huelva

En su prefacio en *The Lucky Chance*, la dramaturga Aphra Behn recordaba a sus lectores, previendo un trato desigual por el hecho de ser mujer: «Valoro la Fama tanto como si hubiera yo nacido Héroe, y si eso me robáis, puedo ya retirarme del ingrato Mundo, y de sus inconstantes Favores», expresando con ello el deseo de alcanzar el reconocimiento de su público por medio de la pluma, una prerrogativa eminentemente masculina. Cuando esta comedia se lleva por primera vez a escena, meses antes de su publicación en 1687, Behn es una escritora avezada y con mucho éxito en el panorama teatral londinense. En su caso, la fama estaría a su alcance si usaba la escritura como medio de inserción en lo público, adoptando para esta tarea, «mi parte Masculina, el Poeta que hay en mí.»¹ Unos veinte años antes, otra escritora inglesa, Margaret Cavendish, expresaba ya una opinión muy similar, aunque de forma más vehemente, en sus *Cartas sociables*. Era este un texto de naturaleza híbrida, que, discurriendo entre lo verídico y lo ficcional, utilizaba el modo epistolar como medio de comunicación e intercambio de ideas con una dama anónima que compartía con la autora una extracción social y unas circunstancias vitales muy similares: el exilio europeo a resultas de la contienda civil en Inglaterra,² la caída en desgracia de sus esposos, notables defensores de la causa monárquica, o el interés de ambas por el mundo del conocimiento y la filosofía

¹ Aphra Behn, «Preface», *The Lucky Chance, or an Alderman's Bargain, a Comedy*, London, Printed by R. H. for W. Canning, at his shop in Vine-Court, Middle Temple, 1687, traducción propia. Behn, considerada como la primera inglesa en vivir de la escritura, fue una de las dramaturgas de mayor éxito en los años 70 del siglo XVII. Véase, Derek Hughes (ed.), *The Theatre of Aphra Behn*, New York, Palgrave, 2001.

² La Guerra Civil en Inglaterra enfrentó a monárquicos (*cavaliers*) y puritanos (*roundheads*) entre 1642 y 1649. La contienda concluyó al apresar, enjuiciar y ejecutar al rey Carlos I, y desembocó en una república liderada por el general puritano Oliver Cromwell. Al inicio de la guerra, la corte de la reina Henrietta Maria se trasladó a Oxford y posteriormente, con las derrotas del bando del rey a París. Cavendish fue dama de compañía de la reina en ambos destinos.

natural. En su caso, la apariencia de verosimilitud, a un tiempo que el amparo que le ofrecía el carácter imaginario del epistolario hacía de este texto el repositorio ideal de su apología de la fama, que pedía singularmente para sí, aun achacando las dificultades para obtenerla al trato desigual que recibían las mujeres en su momento. Teniendo en cuenta el contexto en el que ve la luz *Cartas sociables* —fundamentalmente la vuelta a Inglaterra tras la restauración monárquica en la persona de Carlos II, que no supuso a efectos prácticos la restauración del buen nombre de su esposo—, Cavendish concibe además la reivindicación de la fama como un medio simbólico de restituir su gloria perdida, y con ello a la vez distanciarse de asociaciones previas de este concepto con lo femenino, como la defensa exacerbada de la virtud. En oposición a Behn, que abrazaba la fama como medio de perdurabilidad en la escena teatral y la escritura, pero también como forma de visibilidad social, Cavendish la reclamaba para sí desde su retiro real y simbólico, que, como expresó en varias ocasiones en este texto, no significaba para ella introversión, sino un modo alternativo de sociabilidad —con las ideas propias, con su entorno más cercano, y con un *alter ego* imaginario—, en el seno de la cual desarrollar su ambición intelectual y su escritura.

El heroísmo, preludio de la fama, en el sentido de arrojo militar, era una de las acepciones de la *virtus* romana, derivada de la propia raíz etimológica del término, como Cicerón explicaba en *Disputaciones tusculanas* («En realidad la palabra virtud deriva de *vir*; ahora bien, la característica esencial de un *vir* es la fortaleza»),³ y se asociaba al comportamiento valeroso demostrado en el campo de batalla (*virilis virtus*). En muchas ocasiones, se tomaba también la virtud como excelencia moral (*humana virtus*), ya que la valentía no se concebía exclusivamente como una cualidad individual, sino como aquella característica que cohesionaba a la comunidad, y con ello favorecía el mantenimiento del orden público.⁴ El hecho, pues, de asumir el heroísmo como propio por parte de Behn suponía una apropiación de unos valores que le estaban vedados por el hecho de ser mujer, pero a los que ella accedía a través de la escritura, y significativamente por medio de la exposición en escena y la publicación. Veremos cómo, en el caso de Cavendish, esta apropiación tiene motivos bien distintos y se debe al menos en parte a su defensa de los derechos que le habían sido arrebatados a su esposo tras la Guerra Civil,⁵ un alegato de lo heroico que explica su constante atribución de la fama y la gloria, y que disecciona en *Cartas sociables*.

³ Cicerón, Marco Tulio, *Disputaciones tusculanas*, trad. y notas Alberto Medina González, Madrid, Gredos, 2005, II, p. 241.

⁴ Balmaceda, Catalina, *Virtus Romana: Politics and Morality in the Roman Historians*, Chapel Hill, The University of Carolina Press, 2017, p. 17.

⁵ Chalmers, Hero, «Dismantling the Myth of “Mad Madge”: The Cultural Context of Margaret Cavendish Authorial Self-Presentation», *Women's Writing*, 4-3, (1997), p. 323. Chalmers no se refiere aquí a la construcción de Margaret Cavendish como mujer y escritora excéntrica, y no específicamente a la propuesta de *Cartas sociables*, aunque el argumento es especialmente válido en esta obra.

MODELOS DE HEROÍSMO FEMENINO: EL CULTO DE LA *FEMME FORTE*

El convulso siglo XVII, primero en Francia y después por imitación en Inglaterra, fue testigo de un debate en torno al prototipo de la mujer «fuerte» o *femme forte*, un modelo de representación y conducta femeninas auspiciadas por la Contrarreforma, que no supone una subversión con respecto a los valores imperantes, sino «la mujer fuerte que conviene al orden patriarcal de ese período»,⁶ y, por tanto, la mujer casta que reproduce el ideal de la esposa honesta y de las virtudes domésticas. Otras de las asociaciones más comunes de este prototipo son el valor heroico y la acción militar, inspirados en muchos casos en la situación política en Europa, en la que la *femme forte* era frecuentemente la reina (o la reina consorte).⁷ A menudo representada como Amazonas, esta fantasía y esta estética tuvieron gran predicamento en las primeras décadas del siglo XVII, fundamentalmente entre 1620 y 1640, tanto en Francia como en Inglaterra, en obras que recuperaban precedentes clásicos y bíblicos en los que estas mujeres aparecían liderando ejércitos, luchando, montando a caballo, protagonizando escenas de caza, o incluso se las representaba como musas de excelencia moral.⁸ Estas imágenes, descritas minuciosamente en obras como *Le femme heroique, ou les heroines comparé avec les heros* (1645) del franciscano Du Bosc y *Le gallerie des femmes fortes* (1647) de Pierre Le Moyne, esta última traducida poco tiempo después al inglés, procuraban la asociación de lo femenino con modelos de excelencia heroica. Escritos como panegíricos de los valores monárquicos y en concreto de la reina regente Ana de Austria (1643-1651), ambos textos ensalzaban la fortaleza militar y moral a través de una colección de retratos de mujeres ilustres pertenecientes a las tradiciones judía, bárbara, romana y cristiana, que por medio de esta exposición conseguían fijar el modelo y exportarlo a otros ejemplos de fortaleza femenina.⁹ Le Moyne lo expresaba así en su dedicatoria a la reina: «They are Sovereign and Illustrious Women, who have been like your self, the choicest objects of their Ages: They are Victorious Persons, whom Vertue and Glory have Crowned with their own Hands.»¹⁰ Como el propio Le Moyne destacaba, el valor de estos retratos era el de inspirar (*emulation*)¹¹ y representar, en el sentido dramático del término y, por tanto, el de procurar la reproducción de ciertos comportamientos

⁶ Walthaus, Rina, «“Femme forte” y emblema dramático: la Jezabel de Tirso y la Semíramis de Calderón», en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Münster, Iberoamericana Vervuert, 2001, p. 1361.

⁷ Exponentes de ello, entre los siglos XV y XVII, fueron la reina Isabel la Católica, Isabel I de Inglaterra, María Estuardo, María de Medici, Cristina de Suecia, Ana de Austria, o años más tarde la reina Henrietta Maria.

⁸ DeJean, Jean, «Violent Women and Violence Against Women: Representing the “Strong” Woman in Early Modern France», *Signs* 29-1 (2003), p. 121.

⁹ Derval, Conroy, «Description or Prescription? Verbal Painting in Pierre Le Moyne’s “Gallerie des femmes fortes” (1647)», *French Forum* 36-2.3 (2011), p. 12.

¹⁰ Le Moyne, Peter, *The Gallery of Heroick Women*, London, Printed by R. Norton for Henry Seile, over-against St Dunstons Church, in Fleet Street, 1652, b.

¹¹ La acepción del término *emulation* que aquí aplicaría sería el 1. en el *Oxford English Dictionary*, «desire or ambition to equal or excel».

heroicos. Inspirado por el motivo del sacrificio personal y la comparación con el ideal divino de la Virgen María que encarnaba la reina regente, este comportamiento se extenderá posteriormente a la asociación del heroísmo con la figura de la también reina Henrietta Maria, católica y consorte de Carlos I en Inglaterra, y por extensión a los modelos de comportamiento femenino actualizados por Cavendish en sus obras, que inciden en el sacrificio en el campo de batalla o en la singularidad de la mujer ingeniosa. Con ello, la autora se apropia de un discurso tradicionalmente masculino y asume como propio el heroísmo y, por consiguiente, la fama.¹²

El gran modelo de conducta femenina que Margaret Cavendish intentó emular, y que inspiraría muchos de sus personajes, fue el de la esposa de Carlos I, a la que tuvo oportunidad de acompañar y que le serviría de inspiración tanto en algunas de sus obras como en su propia vida. Desde muy temprana edad, Cavendish, junto al resto de sus hermanas, recibió de parte de su madre una educación de acuerdo con su género. Como ella misma relataba en su breve autobiografía, *A True Relation of My Birth, Breeding, and Life* (1656), mientras que a sus hermanos varones se les proporcionó instrucción militar e intelectual, con la conclusión esperada—«they loved Virtue, endeavour'd Merite, practic'd Justice, and spoke Truth; they were constantly Loyal, and truly Valiant»—,¹³ las hermanas Lucas crecieron ajenas al conocimiento reglado, una exclusión que en el caso de Margaret le impidió aprender latín y griego y que dejó huellas indelebles en su pobre ortografía.¹⁴ Dos de sus tres hermanos, Thomas y Charles, ocuparon puestos de relevancia en el ejército, participando en las contiendas de la época, en concreto la Guerra de los Treinta Años y la Guerra Civil en Inglaterra, mientras que John fue, además de hombre de armas, uno de los fundadores de la Royal Society.¹⁵ Aunque sobre su propia educación Cavendish no aporta muchos datos, algunos pueden inferirse de lo que la autora cuenta acerca de los pasatiempos y ocupaciones de los que disfrutaba junto a sus hermanas, «to reade, work, walk, and discourse with each other», y también

to go ride in their Coaches about the Streets to see the concourse and
recourse of People; and in the Spring to visit the Spring-garden, Hide-park,
and the like places; and sometimes they would have Musick, and sup in

¹² Norbrook, David, «Women, the Republic of Letters, and the Public Sphere in the Mid-Seventeenth Century», *Criticism* 46-2 (2004), p. 224.

¹³ Cavendish, Margaret, *A True Relation of My Birth, Breeding, and Life*, en Sylvia Bowerbank & Sara Mendelson (eds.), *Paper Bodies: A Margaret Cavendish Reader*, Peterborough, Broadview, 2000, pp. 43-44.

¹⁴ Jones, Kathleen, *A Glorious Fame: The Life of Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle, 1623-1673*, London, Bloomsbury, 1988, p. 14.

¹⁵ Los hermanos Lucas lucharon en el bando holandés contra España en la década de los 20. Charles fue ejecutado en 1648, después de ser apresado por las fuerzas del Parlamento tras el sitio de Colchester. Con la Restauración de los Estuardo en la persona de Carlos II, fue considerado uno de los mártires de la causa monárquica. Aunque Thomas fue el primer fruto de la unión entre Thomas Lucas y Elizabeth Leighton, nació durante los años en los que su padre permaneció en el exilio antes de casarse, y John sería considerado el heredero legítimo. En 1663, fue nombrado *Original Fellow* de la academia inglesa del conocimiento.

Barges upon the Water; these harmless recreations they would pass their time away with.¹⁶

A pesar de este trato segregado, Cavendish concede a su madre la capacidad para instruir a todos sus hijos en los valores de la virtud, la modestia, la cortesía, la honorabilidad y los rectos principios,¹⁷ bondades que la propia Margaret tuvo que poner de manifiesto durante su estancia en la corte como dama de compañía de la reina, una tarea, dada su juventud e inexperiencia, que daba cuenta de su ambición—otro término asociado a la consecución de la fama—, de la que pronto, sin embargo, se arrepintió, mortificada por tener que mostrarse y exponerse en público.¹⁸

Con apenas veinte años, en 1642 se trasladó a Oxford junto a la corte, y poco después, con el recrudecimiento de la contienda, a París, la ciudad natal de la reina. La popularidad de la monarca en Inglaterra no era mucha, fundamentalmente por sus filias católicas y por su incapacidad manifiesta para integrarse en el seno de la sociedad inglesa, cuya lengua nunca llegó a dominar. No obstante, algunos de sus gestos externos contribuyeron a ensalzar su figura, acercándola a la de una heroína, como cuando viajó al continente a solicitar fondos para la causa monárquica, o cuando entregó dinero y vendió sus joyas para sufragar las campañas militares del rey.¹⁹ Su semblanza, incluida en *The True Effigies of our Most Illustrious Sovereign Lord, King Charles, Queene Mary with the rest of the Royall Progenie*, que vio la luz poco antes del inicio de la guerra, ensalzaba virtudes como la fortaleza, el heroísmo y la valentía, comparándola con musas y diosas como Minerva: «*Minerva (Pallas) hath inspir'd her Heart / With Courage, in Regarding Armes and Art.*»²⁰ Igualmente, su retrato en *Memoires of the Life and Death of the matchless Mirror of Magnanimity and Heroick Virtues Henrietta Maria de Bourbon, Queen to that Blessed King & Martyr, Charles I*, en el que aparecía liderando tropas a caballo y a la cabeza de las huestes de nobles como Sir Charles Cavendish, hermano de William, el futuro esposo de Margaret, no dejaba lugar a dudas:

[M]arching herself in the head of three thousand foot, thirty Companies of Horse; and Dragoons, six Pieces of cannon, two Mortar-pieces, and one hundred and fifty Wagons of money, from Newark, by Preston, and so to Ashby, to meet his Majesty at Edgehil, Mr. Jermine [...]; her Majesty marching in the head as General.²¹

¹⁶ Cavendish, Margaret, *A True Relation*, op. cit., p. 45.

¹⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹⁸ Aunque pidió a su madre volver al hogar familiar, esta no se lo concedió para forjar el carácter de la joven Margaret, además de para guardar las apariencias, habida cuenta del breve tiempo que había pasado en la corte. *Ibid.*, pp. 46-7.

¹⁹ Anon., *Memoires of the Life and Death of the matchless Mirror of Magnanimity and Heroick Virtues Henrietta Maria de Bourbon, Queen to that Blessed King & Martyr, Charles I*, London, Printed and are to be sold at the Booksellers' Shops, 1671, p. 34.

²⁰ Anon., *The True Effigies of our Most Illustrious Sovereign Lord, King Charles, Queene Mary with the rest of the Royall Progenie*, Printed at London, for John Sweeting, at the Sign of the Angell in Popes-Head Alley, 1641.

²¹ Anon., *Memoires of the Life and Death*, op. cit., pp. 36-7.

El modelo de la heroína militar apareció años más tarde en la obra teatral de Cavendish *Bell in Campo*, en la que el personaje de Lady Victoria pide a su esposo, Lorde General, que no vaya a la guerra solo para perseguir el honor, un nombre hueco, y se lamenta del abandono masculino en pos de un ideal.²² Su esposo le explica que la búsqueda del honor—entendido como la valentía en el campo de batalla—asegurará también el suyo; solo como complemento del primero, el honor femenino se asocia a la virtud. Irónicamente, será la protagonista la que deba tomar las armas y dirigirse con un ejército enteramente femenino al rescate de su marido, atribuyéndose la valentía, la perseverancia y el arrojo como virtudes de su sexo. Arengando a sus huestes, a las que tilda de «espíritus heroicos», Lady Victoria se queja así del destino femenino:

[T]he Masculine Sex hath separated us, and cast us out of their Companies, either out of their loving care and desire of preserving our lives and liberties, lest we might be destroyed [*sic.*] in their confusions, or taken Prisoners in their loss, or else it must be out of jealousy we should Eclipse the same of their valours with the splendour of our constancy; and if it be Love, let us never give the preheminance, for then we should lose that Prerogative that belongs to the Crown of our Sex; and if there be thorough Jealous mistrust of their Fame, it were poor for us to submit and quit that unto men, that men will not unto us, for Fame makes us like the Gods, to live for ever.²³

Si se las excluye del destino heroico es por miedo a que su perseverancia las lleve a conquistar plazas más valiosas, como el derecho a la fama, lo que para las mujeres sería como un pecado original, una transgresión de tintes míticos, como la de Prometeo, ya que una vez obtenida las haría inmortales. Veamos brevemente los principales significados de la fama en la producción literaria de Cavendish, así como el sentido en el que, desde esta perspectiva, su obra ha sido interpretada por parte de la crítica reciente, para a continuación valorar el singular alcance del concepto en una obra no menos original, *Cartas sociables*.

MARGARET THE FIRST, O LA AMBICIÓN POR LA FAMA EN LA OBRA DE CAVENDISH

El manifiesto a favor de la fama es piedra de toque en la producción dramática de esta autora. Aún sin ser este tratamiento extenso en sus comedias, a menudo consideradas «irrepresentables»²⁴, alguna de ellas se convierte, como acabamos de ver, en una

²² Cavendish, Margaret, *Bell in Campo*, en *Plays*, l.ii. London, Printed by A. Warren, for John Martyn, James Allestry, and Tho. Dicus, at the Bell in St. Pauls Church Yard, 1662, p. 580.

²³ *Ibid.*, p. 587.

²⁴ La irregularidad en la estructura de sus obras así lo demuestra en lo que a un desigual número de escenas por acto se refiere y también en lo que respecta a la excesiva longitud de los parlamentos de algunos personajes. La primera que se manifestó en este sentido fue la propia autora que en *The Blazing World* afirmaba que sus obras no seguían las reglas dramáticas. Véase Cavendish, Margaret, *The Blazing World and Other Writings*,

verdadera declaración de intenciones a través de la cual denunciar en escena situaciones que desearía remediar, de forma más subversiva y transgresora que a través de otros formatos y géneros. Varias han sido las aproximaciones críticas que han analizado el tema que nos ocupa en su obra, la primera de las cuales, expuesta por Jean Gagen, se sitúa en torno al concepto de heroísmo, al que ya nos hemos referido, en línea con los ideales humanistas.²⁵ Como también hemos anticipado, el heroísmo de Cavendish se plasma en su decisión de publicar, una oportunidad que le brinda su situación social y el apoyo de su esposo, y que la lleva a visibilizar sus textos del modo más «noble» o más «excéntrico» posible, como señalaban algunos de sus críticos,²⁶ por medio de la publicación en folio. Por su parte, más recientemente, Deborah Boyle ha explorado la relación entre la fama y los presupuestos éticos y políticos de la autora, y ello por su insistencia en la necesidad de procurar la paz y la reconciliación nacional, teniendo en cuenta la experiencia traumática vivida durante la contienda civil y posteriormente en el exilio. Afirma la crítica que, en la obra de Cavendish, es precisamente su deseo de notoriedad y fama lo que la hace distinguir entre tres tipos de reconocimiento público: la fama honorable, la fama simplemente como prestigio público, y la infamia. A la primera de ellas la mueven las acciones heroicas, prudentes y pías; a la segunda, el reconocimiento de hechos virtuosos; y a la tercera, también denominada «bastard fame», un orgullo mal entendido, la corrupción o el vicio.²⁷ La conjunción de estos tres elementos sirve a Boyle para analizar de manera exhaustiva los significados de la fama en varias obras de la autora. Por último, Mona Narain ha abordado también el asunto conjugando no solo sus textos literarios, sino, además, sus manifestaciones y apariciones públicas—«textual and bodily performances»—,²⁸ por medio de las cuales consigue inscribirse en lo público de manera consciente y activa, aceptando con ello el trato que recibía por su género y apelando por igual a lectores y espectadores.²⁹ Aunque las tres fuentes mencionan la presencia de la fama en *Cartas sociables*, ninguna de ellas aborda

London, Penguin, 1992, p. 220. No obstante, perspectivas críticas más recientes afirman que, a pesar de su singularidad, Cavendish había concebido sus obras como textos representables. Véase Mendelson, Sara, «Playing Games with Gender and Genre: the Dramatic Self-Fashioning of Margaret Cavendish», en Line Cottegnies y Nancy Weitz (eds.), *Authorial Conquests: Essays on Genre in the Writings of Margaret Cavendish*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2003, pp. 195-96. Elaine Hobby ha definido también su teatro como «closet drama», concebido para ser recitado (y no representado) por parte de un lector de forma privada. Hobby, Elaine, *Virtue of Necessity: English Women's Writing 1646-1688*, London, Virago, 1988, pp. 110-11.

²⁵ Gagen, Jean, «Honour and Fame in the Works of the Duchess of Newcastle», *Studies in Philology*, 56-3 (1959), p. 520.

²⁶ Pepys, Samuel, *The Diary of Samuel Pepys*, London, Everyman, 2018, p. 481; Evelyn, John, *The Diary of John Evelyn*, London, Everyman, 2006, p. 46; Osborne, Dorothy, *Letters from Dorothy Osborne to Sir William Temple, 1652-54*, Oxford, Oxford University Press, 1928, p. 29.

²⁷ Boyle, Deborah, «Fame, Virtue, and Government: Margaret Cavendish on Ethics and Politics», *Journal of the History of Ideas*, 67-2 (2006), pp. 263-64.

²⁸ Narain, Mona, «Notorious Celebrity: Margaret Cavendish and the Spectacle of Fame», *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 42-2 (2009), p. 72.

²⁹ En su análisis sobre la naturaleza de la imaginación en la obra de Cavendish, Sylvia Bowerbank afirmaba que en *Philosophical and Physical Opinions*, la autora reclama su originalidad como el sustento de su fama futura, excusando su falta de dedicación a estudiar las obras de otros en la inclinación femenina por el vestido

en profundidad su estudio, refiriéndose exclusivamente a algún ejemplo sobresaliente, como el del controvertido personaje de Lucrecia, que ocupa lugar prominente no solo en esta obra sino en el universo de la autora. Este será nuestro objetivo en las páginas que siguen, aunque, para ello, proponemos realizar primero una revisión de aquellos textos que ayuden a situar nuestro argumento.

Varios son los exponentes que podemos destacar en esta defensa de la apropiación del honor como propulsor de la fama, algunos anteriores y otros posteriores a la publicación de *Cartas sociables*, y que nos permiten ver con perspectiva el proyecto que en torno al tema realiza en esta obra. Si en *Bell in Campo* Cavendish reclamaba la fama para sus iguales por méritos muy similares al de los modelos heroicos masculinos, en el resto de su producción la autora desgrana sus argumentos acerca de su propio derecho a acceder a la fama por otros medios, que difieren, no obstante, de los tradicionalmente asociados a las mujeres. La obra que expresa su visión de la fama de forma más clara es *The Worlds Olio* (1655), un texto híbrido, dedicado a la diosa Fortuna, en el que Cavendish trata los riesgos que supone su empresa y las dificultades que entraña, y que, como aquella, es voluble y no siempre recompensa a los que se esfuerzan por conseguirla:

for Fame is a child of his merit, which hath no compartner with it, and many times the child of his loines deceives the parent, and instead of keeping his fathers fame, brings him an infamy: as being a coward, a traitor, a liar, a fool, or the like: [...]

but there are bastard fames as well as bastard Issues, which men of honour will never own. But all those that are born are not so fruitfull as to have issues of their brain, or so fortunate to overcome their enemies, or so rich to build Towers and Castles, or monuments of fame, or so happy to have such advantages, to shew their own worth and abilities. And those that cannot have a child of fame, must content themselves to live a life of quiet, for fame is seldome gotten with ease, but with paines and labour, danger and trouble, and oftentimes with life it self.³⁰

Como también indica Cavendish, aunque no siempre la fama corresponde a la virtud o al merecimiento, esta los transmite y difunde de forma más fidedigna y justa—«a more certain reward to his merits, then from Kings and States»—³¹, muy probablemente una referencia velada al trato recibido por su esposo, al que aludiremos más adelante. Con la Fortuna relaciona igualmente Cavendish la fama en *Natures Pictures*, una de sus colecciones de relatos en prosa, describiéndola como una diosa poderosa y terrible, «for she can both damn and fortify», y que a menudo maltrata más que glorifica.³²

y el adorno. Bowerbank, Sylvia, «The Spider's Delight: Margaret Cavendish and the "Female" Imagination», *English Literary Renaissance* 14-3 (1984), p. 395.

³⁰ Cavendish, Margaret, *The Worlds Olio*, London, 1655, p. 1.

³¹ *Id.*

³² Cavendish, Margaret, *Natures Pictures Drawn by Fancies Pencil to the Life*, London, 1671, pp. 278-79.

En *The Worlds Olio*, Cavendish se aproxima al sentido honorable de la fama, que no solo se consigue por medio de las proezas militares, sino a través de la escritura y el reconocimiento que supone la publicación, un mensaje que reforzará posteriormente en la biografía que redactó sobre su esposo; en definitiva, una meta a la que ella misma puede aspirar. Relacionando el valor (*courage*) con la sabiduría (*wisdom*), la autora reclama para sí la visibilidad y la pervivencia que la fama representa: «thoughts would be lost, if not put into writing; for writing is the picture of thoughts, which shadows last longer then men». ³³ Sabedora de que su ambición entra en conflicto con la idea de la *femme covert* y con los valores de lo doméstico, tilda la fama de «noble», señalando que será el aplauso el que decida el éxito o el fracaso y que, por tanto, será la recepción la que ensalce o humille a la autora. ³⁴ En una metáfora muy recurrente en la obra de Cavendish, la exposición pública del que publica es como el vestir en las mujeres: «for men take pleasure first in their own fancies, and after seek to gain the approving opinions of others, which opinions are like womens dressings», ³⁵ en consonancia con el argumento de Narain que reproducíamos más arriba.

Aunque no tan extensamente como en la obra anterior, en *Philosophical Fancies*, Cavendish también se refiere a la relación entre fama y memoria en un curioso diálogo entre el cuerpo y la mente que reproduce la debilidad del primero frente a la fortaleza de la segunda, una visión que se repetirá posteriormente en *Cartas sociables*: «I write, and write, and 't may be never read;/ My Books, and I, all in a Grave lye dead. / No Memory will build a Monument,/ Nor offer Praise unto the Soules content. [...] But if the Ruines of Oblivion come,/ Tis not my Fault, for what I can, is done.» ³⁶ Esta correspondencia entre conmemoración y memoria, o ausencia de fama y olvido, aparecerá de nuevo en *The Life of the Thrice Noble, High and Puissant Prince William Cavendish*, la biografía escrita para reivindicar la figura de su esposo, cuya semblanza tiene como objetivo salvaguardar su buen nombre para las generaciones venideras, a la vez que representa su única oportunidad de contar la verdad —«*the truth of your loyal actions and endeavours, for the service of your King and your Countrey*»—, ³⁷ frente a las malintencionadas maquinaciones de sus rivales, incluso años después de la Restauración de la monarquía y a pesar de los muchos servicios prestados durante la guerra y el exilio. En el mismo prefacio, no obstante, Cavendish no puede evitar hablar de sí misma, irónicamente de forma más prolija que de su esposo, agradeciéndole que sus epístolas dedicatorias hayan despejado las dudas acerca de la verdadera autoría de sus escritos, que muchos negaban ser obra femenina. Aunque concebidos en la privacidad del estudio y solo observados por

³³ Cavendish, Margaret, *The Worlds Olio*, *op. cit.*, p. 3.

³⁴ La imaginación literaria carente de juicio y razón, afirma Cavendish en *Philosophical Letters*, no conlleva la fama sino solo demuestra vanidad. Bowerbank, Sylvia, «The Spider's Delight», *op. cit.*, p. 395.

³⁵ *Id.*

³⁶ Cavendish, Margaret, *Philosophical Fancies*, London, 1653, p. 78.

³⁷ Cavendish, Margaret, *The Life of the Thrice Noble, High, and Puissant Prince William Cavendish*, London, 1675, [A4r].

sus damas de compañía, los compara con las hazañas de él, públicas y constatables, al haber tenido lugar en el campo de batalla—«*yours have been of War and Fighting, mine of Contemplating and Writing*»—,³⁸ y señala que ambas proezas preservarán por igual el recuerdo de ambos. Como vemos, y como bien señalaba Gagen, el material peritextual—los múltiples prefacios y dedicatorias que preceden a los textos de Cavendish—sirven precisamente este propósito y preparan a sus lectores para adentrarse en su universo, en el que principalmente se reivindicaba a sí misma y solo ocasionalmente al resto de su sexo.³⁹

Finalmente, en el curso de su ficción utópica, considerada por muchos un precedente de la literatura fantástica posterior, *The Blazing World*, Cavendish realiza la propuesta más arriesgada acerca de la fama femenina. Probablemente por el entorno seguro que supone el formato de la fantasía, la autora propone a su persona literaria como emperatriz del mundo incandescente, imaginándose a sí misma en otra de sus figuraciones incluso como monarca:

for I am not covetous, but as ambitious as ever any of my sex was, is, or can be; which makes that though I cannot be *Henry* the Fifth, or *Charles* the Second, yet I endeavour to be *Margaret* the First; and although I have neither power, time nor occasion to conquer the world as *Alexander* and *Caesar* did; yet rather than not to be mistress of one, since Fortune and the Fates would give me none, I have made a world of my own: for which no body, I hope, will blame me, since it is in every one's power to do the like.⁴⁰

Junto a una innata virtud, la fortuna asiste, como la autora señalaba más arriba, a la joven dama, que llega al mundo incandescente tras ser raptada por un comerciante extranjero y sufrir el naufragio del navío en el que viajaban. Es precisamente esta virtud, o simplemente el destino, el que la favorece a ella frente a la injusticia cometida por él, «for Heaven frowning at his theft, raised such a tempest, as they knew not what to do, or wither to steer their course».⁴¹ En su universo, la fama—que precede a la introducción del personaje de la duquesa—favorece incluso un vuelco en las relaciones de poder, por medio del cual, como la autora refleja también en su epílogo, no solo puede convertirse en la emperatriz de un nuevo mundo, sino además en creadora del mismo («Authoress of a whole world»)⁴² Con este ambicioso proyecto, Cavendish se sitúa al nivel de otros reyes y gobernantes ilustres, cuyas hazañas les han hecho pasar a la posteridad, y entre los que se incluye por méritos propios y por su propio esfuerzo (*endeavour*), aunque solo en su mundo imaginario, consciente de los condicionantes que le impiden actuar de otro modo.

³⁸ *Ibid.*, [B4r].

³⁹ Gagen, Jean, «Honour and Fame», *op. cit.*, p. 527.

⁴⁰ Cavendish, Margaret, *The Blazing World & Other Writings*, *op. cit.*, p. 124.

⁴¹ *Ibid.*, p. 125.

⁴² *Ibid.*, p. 224.

LA REPRESENTACIÓN DE LA FAMA FEMENINA EN *CARTAS SOCIABLES*

The Blazing World concluía con un himno a la amistad femenina, como la relación platónica que se forja en este texto entre la emperatriz del nuevo mundo y la Duquesa de Newcastle,⁴³ muy probablemente porque este vínculo entre mujeres es vislumbrado por la autora como medio para hacer que la fama prospere entre las de su sexo: «I shall never prove unjust, treacherous and unworthy to her, as to disturb her government, much less to depose her from her imperial throne, for the sake of any other; but rather to choose to create another world for another friend».⁴⁴ Esta lealtad sin fisuras contrasta con las situaciones adversas que ocasionaron en su momento el levantamiento del pueblo ante el monarca «legítimo», Carlos I, que dio lugar a la guerra civil, y que tanto deploró la autora en toda su producción. Son precisamente este respeto a la autoridad, esta fidelidad y nobleza, los valores que Cavendish reclama y ejemplifica en la obra que vamos a analizar más detenidamente, *Cartas sociables*, publicada dos años antes, en 1664, y que tiene su origen muy probablemente en la frustración que sintió la propia autora tras el desengaño después de la Restauración.

Como bien señala una de sus biógrafas, Kathleen Jones, en contra de lo esperado a partir de 1660 la situación en Inglaterra no resultó ser amable para algunos de los fieles monárquicos que ansiaban volver del exilio, como le sucedió a los Newcastle, que se encontraron desasistidos, con deudas que no podían saldar, con sus haciendas y haberes aún confiscados o en manos de otros nobles, y con reconocimientos y puestos que nunca llegaron a materializarse.⁴⁵ Podemos interpretar, por ello, que *Cartas sociables* es un intento por establecer los lazos perdidos, por crear otros modos de sociabilidad, y por reafirmar el derecho de su esposo a la gloria y la fama, y su propia ambición, que las adversas situaciones vividas en el exilio les habían negado. Más que en otras formas literarias utilizadas por la autora, este formato híbrido entre el diario y la carta familiar,⁴⁶ que presenta el intercambio epistolar con destinatarios reales e imaginarios, y que consigue expresar la subjetividad de la autora, se caracteriza además por una importante fuerza dramática.⁴⁷ El texto ahonda en la introspección psicológica de su

⁴³ Este vínculo ideal llega a Cavendish de la mano de su estancia en la corte como dama de compañía de la reina Henrietta Maria, que promocionaba las doctrinas del amor platónico de las *précieuses*. Véase Battigelli, Anna, *Margaret Cavendish and the Exiles of the Mind*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1998, p. 15.

⁴⁴ Cavendish, Margaret, *The Blazing World & Other Writings*, op. cit., p. 225.

⁴⁵ Jones, Kathleen, *A Glorious Fame*, op. cit., p. 135. William, Duque de Newcastle, acumulaba deudas en Amberes y no podía costear el precio de trasladar sus bienes desde el continente a Inglaterra. Además, esperaba ser Caballerizo Mayor del Rey (*Master of the Horse*), puesto que fue finalmente concedido a George Monck poco después de que Carlos II accediera al trono. Irónicamente, y frente a la férrea lealtad a la corona que había demostrado William Cavendish, un personaje más advenedizo como Monck, que había servido a Carlos I y posteriormente como parlamentario durante el gobierno republicano, obtuvo el favor real tras la Restauración.

⁴⁶ El formato de la carta familiar incluía cartas a conocidos o amigos, caracterizadas por un estilo natural y por la expresión del afecto mutuo. Véase Schneider, Gary, *The Culture of Epistolarity: Vernacular Letters and Letter Writing in Early Modern England, 1500-1700*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 42.

⁴⁷ Emma Rees afirma que esta inclinación a lo dramático es una de las formas de subversión —o de exilio— que Cavendish practica en su producción, como reacción—especialmente en la década de los 50 del siglo XVII

persona literaria y se dirige a una dama imaginada, otra de las figuras a las que la autora hace merecedora de su amistad platónica.⁴⁸ Este intercambio epistolar es el reflejo más fidedigno de la estancia de Cavendish en los Países Bajos, un verdadero retrato de sus costumbres y entretenimientos, y también un repaso detallado de otros hitos cruciales en su biografía, como el recuerdo indeleble de la guerra. Se trata además de un compendio de sus opiniones políticas y morales, presentadas como una suerte de monólogos dramáticos, para los que, en ausencia de las respuestas de su interlocutora, no encuentra réplica.⁴⁹ En ellas incide la autora en la variedad temática, el gusto por la máxima y la reproducción de escenas cargadas de un incisivo realismo que aportan gran teatralidad y verosimilitud al relato.⁵⁰

El carácter fragmentario de las cartas es piedra de toque en la obra de Cavendish prácticamente desde sus inicios y viene marcado por la profusión de prefacios y epístolas dedicatorias que preceden a sus textos. Si antes señalábamos el papel crucial que tuvo este material a lo largo de su producción, los variados ejemplos que se incluyen en *Cartas sociables* no son una excepción en lo que a su derecho a reclamar la fama se refiere, especialmente el primero de todos ellos, la dedicatoria a la autora escrita por su esposo, en la que sitúa su epistolario por encima de los de autores clásicos, que deberían después de leer el suyo «quemar [...] sus libros, y arroj[ar] su tinta», al descubrirse incapaces de aspirar a sus «llamas de ingenio».⁵¹ Otra breve dedicatoria, «A todos los maestros del saber y del arte», responde igualmente al afán de la autora por ganarse un puesto entre los eruditos, fraguando con ello su autoridad literaria y científica, y anticipando la figura de la emperatriz de un mundo imaginario que después retratará en su fantasía utópica.⁵² En otro de los prefacios, «Sobre su excelencia, la autora», se alude igualmente a esta autoridad, que proporciona orden y armonía, evitando así caer en los mismos errores del pasado: «*Esta dama solo escribe para sí,/ Y todas sus cartas a sí misma dirige;/ Porque en ella a tantas criaturas rige/ Como a naciones, aunque todas en armonía.*»⁵³

a la censura puritana. Rees, Emma L. E., «Triply Bound: Genre and the Exilic Self», en Line Cottegnies y Nancy Weitz (eds.), *Authorial Conquests: Essays on Genre in the Writings of Margaret Cavendish*, Madison, Fairleigh Dickinson, 2003, p. 27.

⁴⁸ Algunas de las influencias de esta tradición recibidas por Cavendish durante su juventud y su estancia en la corte de la mano de la reina fueron la cuidada atención al vestido, el uso del disfraz, su interés por las representaciones teatrales y su fervor religioso. Battigelli, Anna, *Margaret Cavendish and the Exiles of the Mind*, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁹ Aunque *Cartas sociables* sigue el modelo de la carta familiar, y no el de la carta de amor o de queja, como en *Heroides*, el modelo ovidiano por excelencia, de gran repercusión en Inglaterra en los siglos XVI y XVII, Cavendish reproduce el patrón de las cartas «simples», que no incluye las cartas de respuesta de los destinatarios.

⁵⁰ Day, Robert Adams, *Told in Letters: Epistolary Fiction Before Richardson*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1966, p. 58. Day afirma que Cavendish despacha con agilidad los temas a los que se refiere en sus cartas para pasar de la narración a la reflexión.

⁵¹ Cavendish, Margaret, *Cartas sociables*, Madrid, Cátedra, 2024, p. 94.

⁵² «[P]orque sin duda, si yo fuera emperatriz del mundo, favorecería a aquellos que tienen más conocimientos e ingenio, gracias a los cuales creo que la Tierra sería realmente un paraíso», *ibid.*, p. 98.

⁵³ *Ibid.*, p. 105.

Ya en las cartas, la referencia a la fama se produce a tres niveles: como representación alegórica de la imaginación, como producto de la excelencia literaria o política, y, en defecto de las anteriores, como corrupción del honor o la virtud femenina. Así, recurre en el texto la asociación de la Fama con un palacio, que nos devuelve, por ejemplo, al poema de Geoffrey Chaucer, *The House of Fame* (ca. 1374-85), de tema alegórico, en el que el autor reproducía una visión del recorrido por las estancias de un templo de cristal, a la vez que reflexionaba sobre la fama.⁵⁴ Chaucer construía su alegoría en torno a un sueño poético, o una visión, de gran predicamento en la literatura inglesa medieval, y ese es también, al menos en parte, el referente de Cavendish en *Carta sociables*, aunque lejos de llevar a la revelación espiritual como en *The House of Fame*, conduce en su caso a una epifanía intelectual. Esto sucede en la carta XV, en la que Lord N.W. y Lady T.M.—alter egos de William y Margaret Newcastle—conversan en un contexto idealizado. Para él, Lady T.M. es «una dama digna de ser emperatriz de todo el mundo», porque «aunque la fortuna no haya coronado su cuerpo, la naturaleza ha coronado su alma con corona celestial, hecha de fulgor poético, en lugar del oro terrenal que corona el cuerpo»,⁵⁵ lo que hace a las Musas sus compañeras y que habite en la casa de la Fama. Esta visión se amplía posteriormente en la carta XXVIII, dedicada al discurso ingenioso y la elocuencia, antecelas de la fama, a la que de nuevo se la representa en términos materiales: «[E]l ingenio construye una escalera de palabras para subir a la alta torre de la Fama, y la lengua conduce a los hombres más lejos que sus pies y les construye un palacio más majestuoso y duradero que sus manos y su ingenio, que sus riquezas lo adornan». ⁵⁶ Su afán por la vida retirada, ensalzada en múltiples ocasiones en el epistolario, como en la carta LXXXII, tiene como objeto la consecución de la fama, muy alejada, no obstante, de la vana ostentación que ansían sus iguales, «porque mi ambición vuela más alto, hasta la valía y el mérito, no hasta el rango y la vanidad». ⁵⁷ Al igual que sucederá en el mundo incandescente creado en *The Blazing World*, su imaginación la lleva a construir «castillos de la mente», o el «palacio de la fama», que no se exponen a la ruina o al expolio, y que no suponen dispendio sino ganancia. Tampoco necesita de monumentos materiales que conmemoren y preserven el recuerdo del paso del tiempo, que son solo «castillos en el aire», sino de obras de ingenio, que «se adornan con imaginación, símiles, metáforas y otras parecidas, y se escriben y se imprimen con esmero». ⁵⁸

La fama literaria que Cavendish ambiciona la lleva a evocar la figura de aquellos que, por sus méritos como estadistas o poetas, han pasado a la historia, y a los que tiene

⁵⁴ Aunque Chaucer elabora su visión de la fama según preceptos medievales, fundamentalmente en consonancia con un concepto cristiano relacionado con la búsqueda de la salvación, Cavendish lo concibe como reconocimiento público y terrenal. Koonce, B.G., *Chaucer and the Tradition of Fame: Symbolism in The House of Fame*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1966, p. 4.

⁵⁵ Cavendish, Margaret, *Cartas sociables*, op. cit., p. 134.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 161.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 259. Cfr. n. 34 en este capítulo.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 310.

en alta estima, comparándolos solo con su esposo. Enalzando su figura por comparación con modelos tan nobles, la autora reivindica el derecho a que su fama le sea restituida, corrigiendo con ello las injusticias sufridas a manos de sus rivales o a merced de una complicada coyuntura política. Julio César, Ovidio y Virgilio son las figuras a las que desearía imitar (cartas XXVII y CXLVI). Del primero destaca «el valor, la prudencia, el ingenio y la elocuencia, en gran perfección».⁵⁹ Entre los dos últimos actúa como juez y se inclina por Ovidio, muy probablemente porque tanto él como los Cavendish compartieron la experiencia del exilio. También como aquel, ambos fueron objeto de las envidias de favoritos y aduladores, y su legado no fue material, aunque perduró largamente:

[su] imaginación, ingenio y lenguaje son como su nacimiento, delicado, tierno y noble, racional, atento, comprensivo y juicioso, diligente, ingenioso y placentero, hermoso, gentil y arrebatador, o conmovedor, heroico, generoso y magnífico, elocuente, elegante y espontáneo, peculiar, afín, y que da forma, envuelve, compone, inventa y unifica, todo lo cual dejo a su poesía, y su fama a la vida eterna o a la memoria.⁶⁰

Frente a la gloria literaria, la acepción del heroísmo a la que Cavendish pretende aspirar, opone la destrucción de la fama, la difamación o el descrédito, que sufrió Ovidio, pero que, en experiencia de la autora, padecen especialmente las de su sexo.

En las cartas son ellas las que, por envidia, reprochan y difaman a otras mujeres por su aspecto, su atuendo o sus costumbres (carta CLXVI), o basan su fama en vanas prácticas, como el cortejo y la adulación, lo que pone en peligro su buen nombre y su reputación. La fama femenina, señala Cavendish en múltiples ocasiones, es frágil y se encuentra a menudo y sujeta al vaivén de la fortuna o al escarnio público (carta CLXVII). El ejemplo paradigmático de mujer virtuosa es el del personaje de Lucrecia,⁶¹ que Cavendish presenta en la carta LIV, a partir de la conversación entre Lady D.C. y Lady G.B. sobre las buenas esposas. Lucrecia es una de las heroínas que Le Moyne incluía en su galería de mujeres ilustres y que George Rivers representó en *The heroinae*. Su caso, de forma análoga a *Cartas sociables*, es defendido por su valor, aunque también criticado por su excesivo celo. Lucrecia debe morir para pasar a la historia, un extremo que le valdrá la censura de Cavendish en su epistolario. En palabras de Rivers, «her body conquer'd, her mind truely heroicall, not stooping to the lure of false pleasure; that remained as untainted, as unforced. Why dyed she being innocent? To be innocent.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 158.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 373-74.

⁶¹ La historia de la patricia Lucrecia y su violación a manos del rey Tarquino, reproducida por Tito Livio, representa el final de la monarquía y el inicio de la república en Roma. Livius, Titus, *The Romane historie written by Titus Livius of Padua, Also the Breviaries of L. Florus: with a chronologie to the whole historie: and the topographie of Rome in old time. Translated out of Latine into English, by Philemond Holland, Doctor in Physicke*, London, Printed by Adam Islip, 1600, pp. 39-ss. Muchos son los textos que evocan la figura de Lucrecia en el Renacimiento inglés, entre ellos el poema shakesperiano *The Rape of Lucrece* (1594).

Why received shee her death from her own hands? Haply to prevent it from another-s».⁶² Esta acepción de la heroína como víctima de un sentido exacerbado de la virtud, según el cual la vida es el pago que la conduce a la gloria, no es compartido por la autora y enfrenta a estas dos damas de su invención, una de las cuales afirma que Lucrecia acabó con su vida «más por prudencia y sabiduría que por virtud»,⁶³ eligiendo el único medio a su alcance para lograr la fama y evitar mancillar el honor de su esposo, o bien que se suicidó para preservar exclusivamente el honor propio. Ante estos retratos idealizados del pasado, cuya veracidad es muy difícil de comprobar, Cavendish les propone, en un tono conciliador característico de sus *Cartas sociables*, que apacigüen sus pasiones y procuren la paz entre ambas.

CONCLUSIÓN

La fama es probablemente el tema más recurrente en la producción de Margaret Cavendish, tanto en sus obras de naturaleza literaria como en aquellas que tienen una vocación filosófica o científica. Considerada un logro propio de la nobleza, Cavendish reclama en *Cartas sociables* el derecho de su esposo a recibir compensación por la fama perdida, una situación del todo injusta a sus ojos, dado que William Newcastle cumplía todos los requisitos para conservarla, como líder militar de prestigio, apoyo incondicional de la monarquía, hombre erudito y de instrucción científica. El revés que supuso la pérdida de la guerra y la adversidad económica del exilio continuó tras la restauración monárquica, frustrando las esperanzas de los Cavendish en varios sentidos. La publicación de *Cartas sociables* puso de manifiesto para la autora su reivindicación expresa de las oportunidades perdidas y, al tiempo, de las prerrogativas propias: la fama, la gloria literaria y la posteridad.

Cavendish era consciente de las restricciones impuestas a las mujeres para alcanzar la fama, pero no la solicita para las de su sexo, sino solo para sí misma, incluyéndose así entre las mujeres fuertes de su época, a las que toma como modelo, especialmente tras su experiencia en la corte de la reina Henrietta Maria. El contexto que proporciona el formato de la carta familiar es a la vez un medio inofensivo y eficaz, aunque poco habitual, de llevar a cabo su defensa, que, no obstante, huye de asociaciones de lo femenino con una virtud extrema—el único modo autorizado de conseguir la gloria—, como el ejemplo de Lucrecia pone de manifiesto. A pesar de utilizar el formato de la ficción epistolar, Cavendish es consciente de que ese exacerbado sentido del honor no tiene cabida en su mundo y solo lleva a la destrucción. Con ello intenta suturar viejas heridas—las abiertas por las facciones políticas que condujeron a la guerra civil—y sugerir

⁶² Rivers, George, *The heroinae: or, the Lives of Arria, Paulina, Lucrecia, Dido, Theutilla, Cypriana, Aretaphila*, London, 1639, p. 64.

⁶³ Cavendish, Margaret, *Cartas sociables*, *op. cit.*, p. 208.

que es precisamente el modelo de sociabilidad que supone su epistolario —la relación con la dama al que lo dirige y su acceso a la publicación— la propuesta válida de una fama en femenino. En obras posteriores, como *The Blazing World*, que ya hemos anticipado, Cavendish propone una vuelta de tuerca, pasando de la corona literaria a una corona material, aunque en un mundo alternativo e imaginario, aún alejado del real.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANON. (1671): *Memoires of the Life and Death of the matchless Mirror of Magnanimity and Heroick Virtues Henrietta Maria de Bourbon, Queen to that Blessed King & Martyr, Charles I*, London, Printed and are to be sold at the Booksellers' Shops.
- (1641): *The True Effigies of our Most Illustrious Sovereigne Lord, King Charles, Queene Mary with the rest of the Royall Progenie*, Printed at London, for John Sweeting, at the Sign of the Angell in Popes-Head Alley.
- BALMACEDA, Catalina (2017): *Virtus Romana: Politics and Morality in the Roman Historians*, Chapel Hill, The University of Carolina Press.
- BATTIGELLI, Anna (1998): *Margaret Cavendish and the Exiles of the Mind*, Kentucky, The University Press of Kentucky.
- BEHN, Aphra (1687): *The Lucky Chance, or an Alderman's Bargain, a Comedy*, London, Printed by R. H. for W. Canning, at his shop in Vine-Court, Middle Temple.
- BOWERBANK, Sylvia (1984): «The Spider's Delight: Margaret Cavendish and the "Female" Imagination», *English Literary Renaissance* 14.3, pp. 392-408.
- BOYLE, Deborah (2006): «Fame, Virtue, and Government: Margaret Cavendish on Ethics and Politics», *Journal of the History of Ideas* 67-2, pp. 251-90.
- CAVENDISH, Margaret (1662): *Bell in Campo*, en *Playes*, London, Printed by A. Warren, for John Martyn, James Allestrye, and Tho. Diccas, at the Bell in St. Pauls Church Yard.
- (1992): *The Blazing World & Other Writings*, ed. Katie Lilley, London, Penguin.
- (2024): *Cartas sociables*, ed. Sonia Villegas López, Madrid, Cátedra.
- (1675): *The Life of the Thrice Noble, High, and Puissant Prince William Cavendish*, London, Printed by A. Maxwell.
- (1671): *Natures Pictures Drawn by Fancies Pencil to the Life*, London, Printed by A. Maxwell.
- (1653): *Philosophical Fancies*, London, Printed by Tho: Roycroft for J. Martin and J. Allestrye, at the Bell in St Pauls-Churchyard.
- (1655): *Philosophical and Physical Opinions*, London, J. Martin & J. Allestrye.
- (2000): *A True Relation of My Birth, Breeding, and Life*, en *Paper Bodies: A Margaret Cavendish Reader*, ed. Sylvia Bowerbank & Sara Mendelson, Peterborough, Broadview, pp. 41-63.
- (1655): *The Worlds Olio*, London, Printed for J. Martin and J. Allestrye, at the Bell in St Pauls-Churchyard.
- CHALMERS, Hero (1997): «Dismantling the Myth of "Mad Madge": The Cultural Context of Margaret Cavendish Authorial Self-Presentation», *Women's Writing*, 4.3, pp. 323-40.
- CICERÓN, Marco Tulio (2005): *Disputaciones tusculanas*, trad. y notas Alberto Medina González, Madrid, Gredos.
- CONROY, Derval (2011): «Description or Prescription? Verbal Painting in Pierre Le Moynes "Gallerie des femmes fortes" (1647)», *French Forum* 36.2-3, pp. 11-17.
- DAY, Robert Adams (1966): *Told in Letters: Epistolary Fiction Before Richardson*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- DEJEAN, Joan (2003): «Violent Women and Violence Against Women: Representing the "Strong" Woman in Early Modern France», *Signs* 29.1, pp. 117-47.
- DU BOSQ, Jacques (1645): *La femme heroique, ou les heroines compare'es avec les heros en toute forte*

- de vertu*. A Paris, Antoine de Sommaville, en la Salle des Merciers, à l' Escu de France et Augustin Courbe', libraire & Imprimeur de Monseigneur le Duc d'Orleans, en la mesme Salle, à la Palme.
- EVELYN, John (2006): *The Diary of John Evelyn*, London, Everyman.
- GAGEN, Jean (1959): «Honor and Fame in the Works of the Duchess of Newcastle», *Studies in Philology* 56.3, pp. 519-38.
- HOBBS, Elaine (1988): *Virtue of Necessity: English Women's Writing 1646-1688*, London, Virago.
- HUGHES, Derek, ed. (2001): *The Theatre of Aphra Behn*, New York, Palgrave.
- JONES, Kathleen (1988): *A Glorious Fame: The Life of Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle, 1623-1673*, London, Bloomsbury.
- KOONCE, B. G. (1966): *Chaucer and the Tradition of Fame: Symbolism in The House of Fame*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- LE MOYNE, Peter (1652): *The Gallery of Heroick Women*, London, Printed by R. Norton for Henry Seile, over-against St Dunstons Church, in Fleet Street.
- LIVIOUS, Titus (1600): *The Romane historie written by Titus Livius of Padua. Also the Breviaries of L. Florus: with a chronologie to the whole historie: and the topographie of Rome in old time. Translated out of Latine into English, by Philemond Holland, Doctor in Physicke*, London, Printed by Adam Islip.
- MENDELSON, Sara (2003): «Playing Games with Gender and Genre: The Dramatic Self-Fashioning of Margaret Cavendish», en *Authorial Conquests: Essays on Genre in the Writings of Margaret Cavendish*, ed. Line Cottegnies y Nancy Weitz, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, pp. 195-212.
- NARAIN, Mona (2009): «Notorious Celebrity: Margaret Cavendish and the Spectacle of Fame», *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 42.2, pp. 69-95.
- NORBROOK, David (2004): «Women, the Republic of Letters, and the Public Sphere in the Mid-Seventeenth Century», *Criticism* 46.2, pp. 223-40.
- OSBORNE, Dorothy (1928): *Letters from Dorothy Osborne to Sir William Temple, 1652-54*, ed. G. Moore Smith, Oxford, Oxford University Press.
- OVIDIO, Publio Nasón. (2010): *Heroides*, ed. Antonio Ramírez de Verger Jaén, Madrid, Akal.
- PEPYS, Samuel (2018): *The Diaries*, London, Everyman.
- REES, Emma L. E. (2003): «Triply Bound: Genre and the Exilic Self», en *Authorial Conquests: Essays on Genre in the Writings of Margaret Cavendish*, ed. Line Cottegnies y Nancy Weitz, Madison, Fairleigh Dickinson, pp. 23-39.
- RIVERS, George (1639): *The heroinae: or, the Lives of Arria, Paulina, Lucrecia, Dido, Theutilla, Cypriana, Aretaphila*, London, Printed by R. Bishop, for John Colby, and are to be sold at his shop under the Kings head Tavern, at the Chancery-Lane end in Fleet Street.
- SCHNEIDER, Gary (2005): *The Culture of Epistolarity: Vernacular Letters and Letter Writing in Early Modern England, 1500-1700*, Newark, University of Delaware Press.
- WALTHAUS, Rina (2001): «"Femme forte" y emblema dramático: la Jezabel de Tirso y la Semíramis de Calderón», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, ed. Christoph Strosetzki, Münster, Iberoamericana Vervuert, pp. 1361-70.

EL GIRO POSTEÓRICO: CONSECUENCIAS ACADÉMICAS E INVESTIGADORAS EN EL HISPANISMO (PRIMERA PARTE)¹

JULIO VÉLEZ-SAINZ
ITEM y UCM

Una de las principales aportaciones de Josune García al frente de la editorial Cátedra ha sido la de darle cabida a filólogos de un lado y otro del Atlántico. Prueba de ello son las múltiples ediciones en la colección Letras hispánicas (demasiadas para poder citarlas aquí). Es, pues, uno de los principales sitios de encuentro del hispanismo, ágora de múltiples conversaciones entre las que podemos encontrar lo que he dado en denominar el «giro posteórico», es decir, la tendencia actual de encuentro entre la crítica literaria dominada por las teorías hermenéuticas contemporáneas y la tradición filológica de cuño alemán que domina una importante parte de la academia española. En este artículo metateórico, que pretendo continuar posteriormente, planto las bases del análisis del mismo.

Permítaseme comenzar con una anécdota, siendo un joven doctor en Estados Unidos y tras haber pasado por el rito iniciático de la convención anual de la Modern Language Association (ahora sustituido por videoconferencias), me vi gratificado con varias entrevistas de campus. Como sabe toda la profesión, estas son unas sesiones, un tanto agotadoras, en las que tres (o más) candidatos finalistas (*shortlist*) a un puesto laboral tienen una serie de entrevistas con el Decano, el comité de búsqueda, el bibliotecario, los distintos profesores del departamento, los estudiantes de doctorado y un largo etcétera en las que bien has de dictar una conferencia, bien has de dar una clase. Por mi parte di siempre la misma conferencia «The Self-Constructing Monument: Word,

¹ Este artículo forma parte de los resultados de los proyectos «Catalogación, edición crítica y reconstrucción escénica del patrimonio teatral español de mediados del siglo XVI (TEAXVI) (PID2021-124900NB-I00)» y «CONSTEMAD-CM: Constelaciones y redes digitales como herramientas para la documentación y análisis del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo» (PHS-2024/PH-HUM-437), alojados en el Instituto del Teatro de Madrid y el Seminario de Estudios Teatrales de la Universidad Complutense (930128).

Image, Power and Eternity in Góngora and Quevedo» en las que trataba los elementos de mecenazgo en dos obras póstumas de Quevedo (*El Parnasso español*, 1648) y Góngora (*Manuscrito Chacón*, 1628). En realidad, esta conferencia es la única referencia que muchos miembros del Departamento y de la Facultad van a tener del candidato, por lo que resulta especialmente importante que resulte interesante para un público amplio, que, aunque instruido, no es especialista. En todas las conferencias hay, por lo menos, una pregunta de carácter metodológico docente y una de carácter teórico investigador. Recuerdo con viveza dos de estas últimas. A tenor de que yo había mencionado la oliva y a la diosa Minerva como símbolos del Conde Duque de Olivares, una profesora del College of William and Mary me preguntó que qué opinaba yo del libro del economista Thomas Friedman, *El lexis y el olivo: entendiendo la globalización*. Ante mi cara de perplejidad, me explicó que el Departamento tenía interés en iniciar una senda en estudios culturales de amplio calado. Algo pude al final pergeñar sobre cómo los olivos de Olivares eran famosos en la España del momento y de cómo el olivo andaluz había sido utilizado como símbolo del pueblo posteriormente por Miguel Hernández, pero no pareció muy convencida de mi afecto al modelo propuesto. A las dos semanas, ante la misma conferencia, una profesora de la Universidad de Massachusetts en Amherst, me preguntó si, puesto que los escritos se habían compuesto después de la muerte de sus autores, no se podrían aplicar algunas de las doctrinas expuestas por Roland Barthes en «le mort de l'auteur». En este caso le respondí que, aunque me parecía muy interesante la doctrina de Barthes para los autores post-Balzac, prefería aplicar el estudio de Michel Foucault «Qu'est-ce un auteur?», puesto que no hacía distinciones de carácter historicista. Aunque uno puede pensar cualquier cosa sobre la pertinencia de estas preguntas en un momento tan complicado e importante como es una entrevista de trabajo, ambas respondían a una misma motivación de carácter iniciático, puesto que en un departamento tan amplio íbamos a convivir un especialista en literatura áurea española y otro en la China imperial Ming, debían asegurarse de que, si bien, no hablábamos todos de las mismas cosas, sí que lo hacíamos con las mismas convenciones críticas, el mismo vocabulario (con variantes) y que conocíamos, más o menos, a los mismos autores, los «teóricos» correspondientes. De haberse producido esas entrevistas en el entorno profesional europeo, el vocabulario profesional del especialista en literatura sería muy distinto: en lugar de hablar de Foucault, estaríamos hablando de Lachmann y de Bedier en un proceso iniciático similar. Pero «no son todos los tiempos uno», creo firmemente (y he aquí la hipótesis de partida de este artículo) que, dentro de poco, si no ya mismo, las jergas profesionales se acercan. A continuación, esbozo de manera general algunos rasgos esenciales del enfoque de investigación anglosajón para poder explicar sus implicaciones académicas, profesionales y laborales con la vista puesta en los estudiantes de esta sala, en sus expectativas y esperanzas laborales.

Resumiendo de manera sucinta y, por lo tanto, generalizante, podríamos decir, que si el sistema académico europeo ha entendido tradicionalmente la educación (en lo que respecta a las humanidades) como conocimiento, la academia anglosajona ha enfatiza-

do también la comunicación, el aspecto público del tema a tratar, algo que parece que está en proceso de cambio. Según esta conceptualización la Universidad sale (como es lógico que haga) de su Torre de Marfil (*ivory tower*) y convertirse en la avanzadilla de algunas discusiones sociales. Esto llevó a lo que los medios de comunicación masivos dieron en llamar las guerras culturales o *cultural (o culture) wars*. Según esta conceptualización del país, el sistema académico representa la vanguardia de unas batallas culturales en las que la sociedad toda está inmersa². En la academia se dirimen asuntos de representación de minorías y de mujeres en la universidad a todos los niveles (paridad entre sexos y entre etnias en el alumnado y profesorado, visibilidad curricular de dicha paridad, etc.).

Este movimiento de carácter social dentro de la profesión tuvo dos correlatos de carácter filosófico fundamentales que resumo de manera sucinta, pues son muy conocidos. El primero de los cambios significativos tras este proceso de comercialización del conocimiento tuvo lugar con la adaptación de una teoría en boga dentro de la praxis filosófica: el *linguistic turn*, traducción del francés *la tournant linguistique* a partir del cual, en los años 1970 las humanidades reconocieron la importancia del lenguaje como agente estructurante. A partir de una famosa conferencia dada por el filósofo francés Jacques Derrida en la Universidad de Cornell se difundieron ampliamente las nociones del giro lingüístico en las humanidades (Derrida y Bennington 331), en particular el estructuralismo de Ferdinand de Saussure y el movimiento post-estructuralista consiguiente. Entre los teóricos con más influencia se encuentran Judith Butler, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Michel Foucault y el propio Derrida³. El segundo gran impulso corresponde a la difusión en los años ochenta y noventa del *cultural turn*. Partiendo de algunos de los autores ya en boga por el *linguistic turn*, se produjo un movimiento incluso mayor de desprendimiento de la epistemología positivista⁴. Haciendo un resumen amplio, el *cultural turn* indica que la cultura se concibe como el proceso social por que se comunican significados, se construye una visión del mundo y de la identidad dentro de la sociedad, definen los valores y creencias (Best). Como indica Fredric Jameson en su definición del *cultural turn*:

² Se han originado una serie de estudios analíticos interesantes sobre la situación de la universidad post-moderna. Para el concepto de las culture wars en el sistema de enseñanza superior estadounidense se pueden consultar, entre otros, Fogel.

³ El hecho de que el lenguaje *no* es un medio transparente del pensamiento fue enfatizado por una forma muy distinta de filosofía del lenguaje que nació con los trabajos de Johann Georg Hamann y Wilhelm von Humboldt y fueron popularizados por Ludwig Wittgenstein. Estos movimientos llevan comúnmente a la noción de que el lenguaje «constituye» la realidad, una posición contraria a la intuición y a gran parte de la tradición filosófica occidental. La perspectiva tradicional (que Derrida llamó el núcleo «metafísico» del pensamiento occidental) veía a las palabras como etiquetas ligadas a conceptos. La literatura, pues, tenía una segunda lectura propia que se podía traslucir a partir de sus contradicciones, o, dicho en su jerga, se podía desconstruir un texto para llegar a su estructura profunda e ideal

⁴ Me refiero a la época de un Hayden White: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973), de Clifford Geertz *The Interpretation of Cultures: Selected Essays* (1973), de Michel Foucault *Surveiller et punir: Naissance de la Prison* (1977), o de un de Pierre Bourdieu *Equisse D'une Théorie de la Pratique* (1977). Se pueden encontrar buenos resúmenes en Steinmetz, o en Bonnell y Hunt.

The very sphere of culture itself has expanded, becoming coterminous with market society in such a way that the cultural is no longer limited to its earlier, traditional or experimental forms, but it is consumed throughout daily life itself, in shopping, in professional activities, in the various often televisual forms of leisure, in production for the market and in the consumption of those market products, indeed in the most secret folds and corners of the quotidian. Social space is now completely saturated with the image of culture. (111)

Su principal *casus belli* reside en la relación entre el individuo y la sociedad, la construcción del yo y la representación del sujeto, entre otros, en términos sexuales (*gender studies*), de sexualidad (*queer studies*), de clase (post-marxismo). Tras la difusión de estas teorías nacerían dos acercamientos de desigual fortuna en el estudio del hecho literario: el *new historicism*, que procuraba la reconceptualización de los textos en sus prácticas culturales desde una perspectiva cercana a lo histórico-marxista y que encuentra en *Renaissance Self-Fashioning* de Stephen Greenblatt su principal libro exponente y el acercamiento post-colonial que parte del estudio del desarrollo de la identidad en situaciones de subyugación y alteridad, perfectamente instituidas alrededor de regímenes coloniales. Homi bhabha y su denominación del hombre mímico serían buenos ejemplos de este acercamiento. En terrenos del hispanismo estas dos corrientes tienen una especial importancia. La última está presente con gran fuerza desde hace mucho tiempo en el estudio de la literatura hispanoamericana (allí denominada latinoamericana) en obras de críticos como Jean Franco (una reconocida vallejista), del propio César Vallejo o de prácticamente todos los escritores fundacionales del XIX y XX desde Martí a Neruda o Isaacs. Recordemos que uno de los términos claves de lo poscolonial, la transculturación, sale del precioso texto de Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. En el segundo terreno el *new historicism* se ha visto entremezclado con una corriente propia del hispanismo en EEUU, el americocastrismo que tiene vástagos dentro de autores americanos como Stephen Gilman, Carroll Jhonson, Luce López-Baralt, María Rosa Menocal así como de la escuela marxista (Carlos Blanco Aquinaga, Julio Rodríguez Puértolas, e Iris Zavala).

A la par que la diseminación de estos paradigmas hermenéuticos, se han producido unos debates en torno al presente y futuro de las humanidades, que han animado la escena universitaria de las últimas décadas, especialmente desde la implementación del *GI Bill* (1944) y del *Higher Education Act* de 1965, que aumentaron de forma exponencial el cuerpo estudiantil en los campus norteamericanos. Sin embargo, y a pesar del trabajo de instituciones como *The American Council of Learned Societies*, *The American Academy of Religion*, *The American Historical Association*, *The American Political Science Association*, *The College Art Association*, *The Linguistic Society of America* o *The Modern Language Association of America*, el número de estudiantes dedicados a las humanidades ha sido, por lo general, relativamente bajo.

El porcentaje de las titulaciones en humanidades constituye hoy menos de la mitad de lo que fue en los años sesenta, según indica el *Humanities Indicators Prototype*, base de datos creada en 1998 por la American Academy of Arts and Sciences en su proyecto *Humanities Resource Center Online*—proyecto que cuenta con información recabada de más de 1.500 departamentos de humanidades en Estados Unidos. En 2020, el número de licenciaturas de humanidades otorgadas (para toda la gama de disciplinas) cayó por primera vez desde 2002 por debajo de 200.000 y luego cayó nuevamente tanto en 2021 como en 2022 (Indicador II-03a). Los 179.272 grados conferidos en 2022 fueron un 24% inferiores a la reciente marca de aguas altas de 236.826 grados conferidos en 2012. Esa disminución incluye una caída particularmente fuerte del 7,3% de 2021 a 2022. El número total de licenciaturas (en todos los campos) también disminuyó entre 2021 y 2022 por primera vez desde 1994, aunque en un 2,5% relativamente modesto. La causa de este descenso sigue sin estar clara. Esto se ve claro en el siguiente gráfico:

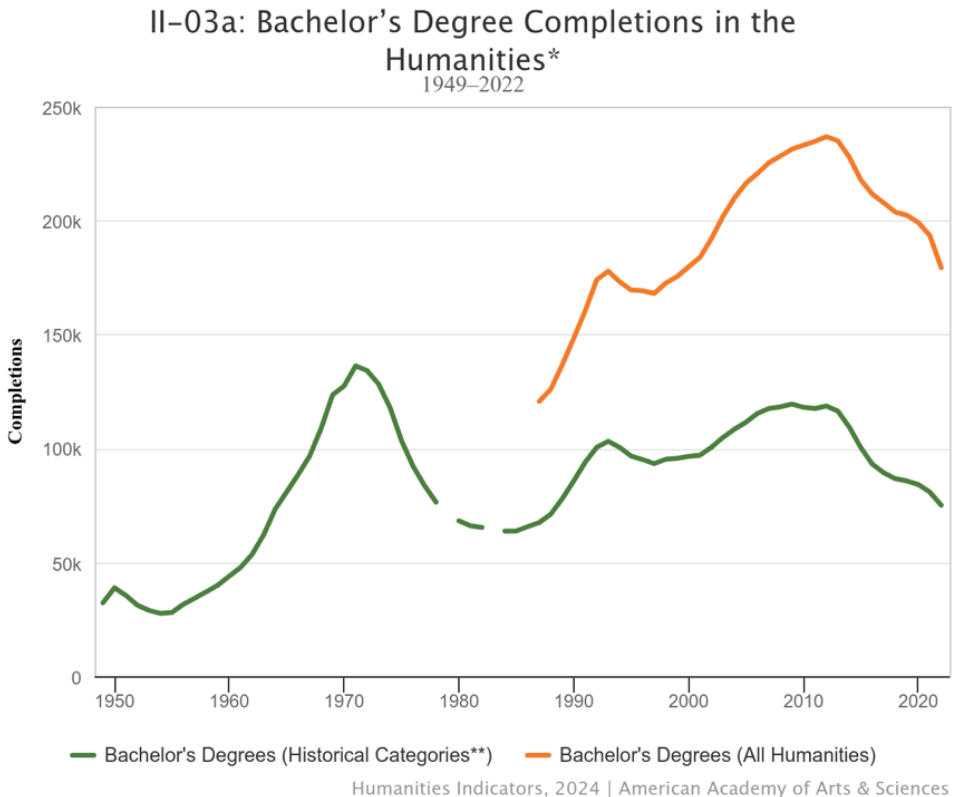


Fig. 1. Evolución del estudiantado en bachelor's degrees de 1949 a 2022
Fuente: Humanities indicators. American Academy of Arts and Science

Si, por una parte, la incorporación a las aulas de los hoy llamados *baby boomers* multiplicó plantillas docentes, permitió la fundación de revistas y la creación de iniciativas editoriales, congresos y simposia, por otra parte hizo que los profesores de humanidades—y en particular aquellos dedicados al estudio de lenguas clásicas y modernas—trabajaran frecuentemente bajo una sospecha espectral, buscando legitimar una tarea casi siempre orientada hacia el pasado y frecuentemente acompañada de un aire de rareza y excentricidad. Por el contrario, el ‘nuevo conocimiento’ del futuro, propio de las ciencias, gozaba y ha gozado siempre de la seguridad y el prestigio externo, siendo frecuente noticia más allá del reducido mundo académico y atrayendo generosa financiación pública y privada; siendo, en otras palabras, el capital social y económico de las universidades, ojo derecho de muchos rectores o decanos. Y si los profesores de literatura, historia del arte o cine, por dar tan sólo tres casos, han enseñado a generaciones de estudiantes a cómo pensar en un texto de forma crítica e imaginativa, la amenaza de recortes presupuestarios o las asperezas producidas por lealtades ciegas a tal o cual escuela de pensamiento han viciado el ambiente en muchos departamentos hasta fragmentarlos por completo. La brasa incandescente de estas luchas tan dañinas suele ser periódicamente azuzada por intervenciones externas de líderes y opinantes—políticos, administradores, filántropos...—de indudable talante crítico, cuando no sarcástico. Recuérdese, por ejemplo, la célebre frase atribuida a Henry Kissinger («academic politics are so vicious because the stakes are so small») o el artículo de Stanley Fish titulado «The Unbearable Ugliness of Volvos», en donde el conocido profesor de literatura inglesa denunciaba el perpetuo e insaciable resentimiento del profesorado universitario en Norteamérica. En este contexto, no obstante, hay que sumar un imparable ascenso del número de matriculaciones, doctorados, graduados e importancia relativa del español en EEUU y, en menor medida, en otros países durante esos mismos años.

Este mundo era al que respondían tanto el *cultural* como el *linguistic turn* introducían el texto literario en un contexto superior bien epistemológico bien social de modo que explicaban sus intencionalidades últimas con respecto al mantenimiento de un paradigma epistemológico y social o al cambio del mismo. De este modo, tenían una consecuencia de carácter profesional pues servían para justificar la presencia de las humanidades en los campus. Ambos movimientos tuvieron consecuencias académicas, profesionales y laborales de importancia. En terrenos académicos se produjo una justificación del estudio de la literatura a partir de su relevancia social o filosófica de modo que, ya en terrenos profesionales, profesores que tenían conocimientos de un *corpus* de conocimiento concreto, el literario, pasaron a adentrarse en otros *corpora* de conocimiento pertenecientes al ámbito de las humanidades (filosofía, lingüística) o de las ciencias sociales (antropología, sociología). Las consecuencias laborales de ambos giros siguen vigentes en muchos casos: la preeminencia de puestos de trabajo en los que se piden (1) conocimiento de teoría literaria, (2) la reestructuración de algunos campos específicos como *early modern*, que pasa a sustituir al Siglo de Oro, (3) la reorganización de segmentos de conocimiento: como la aparición de puestos de «post-colonial stu-

dies», «trans-atlantic studies», etc. En realidad, tanto una como otra corriente pretende replantear, en realidad, la pertenencia o impertinencia de una obra en el canon, es decir, llegan a rehacer lo que se considera canónico. En *Professing Literature: An Institutional History*, Gerald Graff hace un buen resumen de la cuestión:

That there is no agreement over how the cultural text should be understood, or whether it should come into play at all in the teaching of literature, seems to me an argument for rather than against a more explicitly historicized and cultural kind of literary study that would make such disagreements part of what is studied. The important thing, in any case, is to shift the question from «Whose overview gets to be the big umbrella?» in which form it becomes unanswerable, to »How do we institutionalize the conflict of interpretations and overviews itself?» (258)

John Guillory en *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* realiza un punzante análisis de los diversos intereses que conforman los grupos de poder que se esconden tras las diversas facciones de las *culture wars*: feminismo, deconstrucción, filología, para indicar que, al final, todo queda en una guerra abierta entre grupúsculos de poder dentro de las universidades que buscan la distribución del capital cultural (el prestigio) entre unas listas y otras denunciando entre otros, el uso de raza, clase y género (sexo) como constitutivos de un canon alternativo (políticas identitarias) (11-14) a partir de razones que, al final, nunca escapaban de lo estético (17)⁵.

En realidad, la difusión de estos paradigmas críticos coincide con una clara comercialización de la función docente. Es decir, si bien se puede alabar la apertura epistemológica que representaban en terrenos intelectuales, no cabe duda que la implantación del *linguistic* y del *cultural turn* tuvo una clara consecuencia en términos laborales. Michael Katz en *Reconstructing American Education* denuncia la asimilación de la universidad al mercado laboral y al estado basada en cuatro fundamentos. «The increasing similarity in the principles that underlie the organization and operation of universities and corporations, especially the application of the law of supply and demand to internal decisions» que llevaría a la transformación de «faculty scholarship into a commodity» (177). Segunda, la determinación de prioridades internas y líneas de desarrollo por los requisitos de las corporaciones y el estado: «the activities of faculty members increasingly resemble those of entrepreneurs or bureaucrats. Faculty reap their greatest rewards outside the university. Their primary loyalties are to their professional peers around the world and to their clients and sponsors» (177). Como en toda batalla de

⁵ Destaca tres propuestas importantes: (1) los textos canónicos son los repositorios de valores sociales, (2) la selección de los textos promociona unos valores sobre otros, (3) el valor de una obra es bien intrínseco, bien extrínseco (22-28). Personalmente dudo mucho de la viabilidad de (1) y (2) con respecto a una literatura como la española en la que tres de sus grandes obras indiscutiblemente canónicas (el *Libro de buen amor*, la *Celestina*, el *Lazarillo*) presentan valores que difícilmente se pueden considerar representativos de la sociedad en general que los produce sino del entorno más directo.

carácter ideal, tras la discusión sobre la apertura epistemológica había una incipiente comercialización de la cultura y de la propia universidad. De este modo, el triunfo de los giros lingüístico y cultural tuvo una serie de consecuencias profesionales y académicas de primer orden.

Con respecto a las consecuencias profesionales. En primer lugar, creó una jerga específica, nueva y distinta a la que se había venido dando en la Historia de la Literatura: deconstrucción, logocentrismo, panóptico, estructura profunda (linguistic turn); transculturación, resistencia, negociación de poder, articulaciones sociales (cultural turn), distintos a los de la estilística (*topoi*, tropos), a la narratología (narrador, narratorio, emisor), o, incluso, a los del formalismo (palimpsesto) que eran, sobre todo, particularmente sajones. Esta jerga tenía (y tiene) una función casi de *pidgin*, un metalenguaje que ayuda a la comunicación en departamentos como «world literatures and cultures», o «lenguajes, literaturas y culturas») donde un especialista en la escritura alemana del XVIII puede tener su despacho entre un sinoista de la dinastía Ming o un especialista en el ladino. En segundo lugar, creo un volumen considerable de puestos de trabajos que dependían directamente de su afición a este sistema, por ejemplo, el especialista en Teoría de cada departamento. En tercer lugar, creó una red de influencia muy importante sobre otros puestos de trabajo, por ejemplo, se entiende que un especialista en literatura colonial latinoamericana, americana, o India tiene que tener conocimiento de teoría poscolonial; se considera un plus que un especialista en literatura medieval hispánica tenga conocimientos de literatura árabe o hebrea medieval. Finalmente, llevaba a una pregunta de carácter «teórico» en todas las entrevistas en la que el candidato debía presentar algún tipo de conocimiento de esta jerga y sus autores. Esta pregunta, en mi opinión, tenía una función casi iniciática, en la que se buscaba que el nuevo miembro pudiera hablar el mismo metalenguaje que el resto de los miembros del departamento.

Con respecto a los estudios literarios, la consecuencia más directa es que el canon se entiende de una manera flexible, negociable y cambiante. En muchos casos, el estatus de clásico no exime a la obra de un determinado autor de crítica si no cumple con ciertas mínimas reglas de sociabilidad y democracia. Asimismo, la estructura tremendamente descentralizada y pragmática de las universidades sajones favorece que los cursos que no tengan un número de estudiantes desaparezcan. A esto hay que sumar un profundo sentimiento de «presentismo» por el que se espera que el estudiante tenga más interés en asuntos contemporáneos y cercanos que en el pasado. Stephen Greenblatt, presidente de la *Modern Language Association* (MLA) añadiría, además, la noción de la memoria racial pues se espera (y en algunos casos hasta se favorece) que las distintas minorías demuestren más interés en estudiar su propia cultura que otra (48-63). Esto tiene una serie de consecuencias en la manera de enseñar (e incluso de investigar) el pasado. Por ejemplo, resulta relativamente común encontrar en estudios históricos encontrar justificaciones del propósito del libro y de su «actualidad» con respecto al presente. Se pueden poner ejemplos recientes de cursos que examinan la

representación de la violencia machista en documentos que van de los *Desengaños amorosos* de María de Zayas hasta canciones contemporáneas como *Malo* de Bebe, películas como *Te doy mis ojos* de Iciar Bollaín o la *Ley orgánica contra la violencia de género* (2004), o, últimamente, la problemática sentencia de «La manada» o el conflicto #metoo español. En la asignatura el pasado sirve, pues, como punto de origen para problemáticas del presente. Este fenómeno contamina también la investigación. Por ejemplo, el libro *Male Delivery* de Sherry Velasco que tiene un análisis del entremés de Lanini Sagredo, *El Parto de Juan Rana*, donde combina análisis del entremés con el de elementos de cultura popular contemporánea (películas sobre hombres embarazados como *Junior* de Arnold Schwarzenegger o incluso un episodio de la serie de televisión *Scrubs*), lo que le permite establecer un aparato teórico para analizar las instancias en las que aparece la metáfora del hombre embarazado. Si bien el estudio es un análisis, siguiendo las teorías *queer*, de un entremés donde la problemática sexual está presente (el entremés trata de manera ciertamente jocosa el caso de Juan Rana a quien se le atribuye la capacidad de quedarse embarazado de un Juan Ranita, con parto en escena incluido), los autores de la chaquetilla (los editores de Vandebilt University Press) recalcan el análisis de Velasco de la problemática presente a partir del pasado. Es decir, se tiende a justificar el estudio de la España del XVII no como un valor en sí mismo sino como herramienta para analizar el presente de Estados Unidos.

Académicamente, la justificación social del texto llevada a sus extremos puede resultar peligrosa en cuanto favorece el «presentismo», por el que se supedita el estudio del pasado siempre dependiendo de la repercusión que pudiera tener en el presente. En situaciones extremas esta tendencia puede llevar a la devaluación y a la falta de estudio de los elementos más reaccionarios de la cultura del XVII como los estereotipos raciales presentes en poemas, bailes, y piezas teatrales breves⁶. Puede también conllevar el edulcoramiento de los elementos «recuperables» de autores canónicos⁷, o, incluso, el ninguneamiento y descanonización de autores como Francisco de Quevedo o Juan del Valle Caviedes, cuyos múltiples rasgos antisemitas, racistas, homófobos y misóginos los hacen irredimibles. De hecho, la negociación del canon casi siempre trae como consecuencia la reducción de la necesidad de especialistas en literatura española, considerada la más canónica y, a la par, desprotegida del prestigio de tener una comunidad de intereses que la reconozca como suya. En el caso anteriormente mencionado de la Universidad de Pittsburgh, John Beverley (autor de, entre otras, una edición de las *Soledades* de Góngora), llega a declarar en un libro que escribe Teoría «anti-literaria». En *Against Literature* explica:

⁶ En el teatro y la literatura de los siglos XVI, XVII y XVIII abundan los personajes negros caracterizados como tipos cómicos y grotescos, casi siempre víctimas de feroces parodias: «El negrito hablador y sin color anda la niña», «Negro del mejor amo», «Del negro hablador», «Sainete y baile de los negros», «El Entremés de los negros», «Negra por amor», «Negro más prodigioso», «Baile entremesado de los Negros», «Los negros de Santo Tomás», etc.

⁷ Por ejemplo, véase el trabajo de George Mariscal.

The animus against literature that these essays carry is due above all to literature's connection with the formation of the modern state and the conditions of maintaining and redefining capitalist hegemony, particularly in situations of colonial or neocolonial domination. (xiii)

En el primer capítulo indica que se refiere, claro, a la literatura colonial latinoamericana (2). No me parece infundado conectar esta animadversión declarada al estudio de lo literario con la desaparición de la Literatura Española en esta Universidad que, directamente, desaparece el currículo. Este es un caso especialmente notable puesto que anteriormente había tenido un papel fundamental en su departamento siglodoristas como A.A. Parker, Javier Herrero, Gonzalo Sobejano, y Edmond Cros con la Cátedra Mellon. Como poco a la reducción de la presencia del Siglo de Oro en el currículo educativo de modo que de tres profesores de literatura del Siglo de Oro, número usual en los cincuenta en universidades grandes, pasamos a dos o incluso uno en los ochenta y noventa. Las universidades de Wisconsin, Minnesota y Ohio State han pasado de tres a dos. El estado de California ha sido el sitio preferido del activismo Chicano y, por ende, uno de los ámbitos de enfrentamiento entre la teoría y la filología, lo que se observa en el enfrentamiento entre los peninsularistas y los latinoamericanistas. En el macro sistema de la University of California el campus de Irvine solo tiene un especialista en Siglo de Oro desde 1965 y tres en estudios chicanos; la de San Diego no ha tenido en mucho tiempo a nadie activo en Siglo de Oro o medieval. Stanford se ha destacado como un *milieu* de especial controversia alrededor de la función de la literatura en español. Lleva sin siglodorista desde 1996 y sin medievalista desde los setenta a la par que mantiene un fuerte enfrentamiento con la filología tradicional. Su director de departamento, Joan Ramón Resina, tiene varios textos en los que denuncia la ideologización de lo filológico. Por ejemplo:

It is also the problem as philology's tradition, whose «transnational» sounding board (to use the catchphrase now in vogue) is the phonetic space of Castilian stretching seamlessly from Buenos Aires to Barcelona, and always passing through the old imperial centre of Madrid. (35)

Es decir, los enfrentamientos profesionales traslucen los académicos. Siguiendo esta crítica, hay que señalar el reciente uso de «castellano» como calificativo de cierta crítica que se supone censurable: «Castilian textual criticism», «Spanish-Castilian philology», «Spanish-Castilian editorial world» (Altschul y Nelson 58). En gran parte el ataque institucional a lo castellano partió en la crítica norteamericana del mundo colonial, luego recalificado como virreinal o novohispano, donde el sujeto colonial dio paso al análisis del otro/exótico, desde el cual ha comenzado recientemente a proliferar incluso por los análisis del Siglo de Oro peninsular (Época Moderna Temprana o *Early Modern*) y hasta por Cervantes.

Denomino giro posteórico a esta incertidumbre porque lo que verdaderamente noto en el trabajo de mis colegas americanos y en la investigación de los jóvenes doctoran-

dos es una cierta democratización en la búsqueda de temas, en la medida en que ya no se percibe con tanta intensidad la obligación de antaño de pasar tal o cual tema de tesis por el tamiz de «lo teórico», y por lo tanto se siente menos la presencia de ciertas figuras obligadas en los trabajos que uno lee hoy en día. En este sentido, diría que el trabajo presente es más plural y abierto, y que uno ya no tiene que someterse a ningún canon para poder optar a un puesto académico tanto como ocurría hace unos años. Quien haga un repaso por el centenar de cátedras más importantes en Siglo de Oro, comprobará que se siguen haciendo ediciones críticas, monografías sobre un solo autor o autora, antologías de textos canónicos tanto como de voces emergentes en cánones alternativos, estudios de literatura comparada, de historia intelectual, biografías, aproximaciones filosóficas a la literatura y un sinfín más de asuntos y metodologías. Sigue además existiendo, al contrario que en España, un afán constante de innovar más que de preservar modelos de lectura, y por tanto continúa perpetuándose un cisma muy desolador que separa al crítico europeo del norteamericano; un cisma, por cierto, que conduce a la incomunicación y en ocasiones al desprecio ajeno: unos acusan a los otros de superficiales; los otros tachan a estos de escleróticos, y en ello tiene tanto que ver la ocasional superficialidad de aquellos que, por ejemplo, ignoran como funciona el trabajo de archivo, tanto como la resistencia que existe todavía en España a leer lo que se hace en otros países, por leer en otro idioma y por abrirse a ideas ajenas, a ideas de colegas que, aunque no hablen un castellano perfecto, sí ofrecen en ocasiones una perspectiva certera e iluminadora de los textos; creo que por desgracia en un país como España se sigue pensando que nada mejor que un español para entender su propia literatura. Esto, obviamente, es una impresión falaz y una maniobra perversa cuando se trata de carreras académicas.

Este momento posteórico puede tener una serie de consecuencias académicas, profesionales y laborales. En cuanto a lo académico, puede favorecer, por fin, que las academias sajona y europea (entendiendo europea como filológico) comiencen a hablar la misma jerga, produciéndose la necesaria unión. En terrenos profesionales, es posible que la colaboración entre proyectos de investigación de un lado y otro del Atlántico aumente cuantitativa y cualitativamente. No sería de extrañar ver, en un futuro, que un macro proyecto del *National Endowment for the Humanities* se combine con uno del *European Research Council* en el que la capacidad interdisciplinar de aquellos con el rigor metodológico de estos. La búsqueda de lo iluminador y original de la Academia sajona no tiene porqué estar reñida con la necesidad del rigor que propugna la escuela filológica española.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALTSCHUL, Nadia R. y Bardley J. Nelson (2007): «Transatlantic Discordances: The Problem of Philology», *Hispanic Issues Online*, 2, pp. 55-64.
- BARTHES, Roland (1970): *Mitologías*, México, Siglo XXI.
- BEVERLEY, John (1993): *Against Literature*, Minneapolis, University of Minneapolis Press.
- BONNELL, V.E. y L. Hunt (1999): *Beyond the Cultural Turn*, Berkeley, University of California Press.
- BOURDIEU, Pierre (1977): *Equisse D'une Théorie de la Pratique*. Ginebra-Paris: Droz.
- BUTLER, Judith, John GUILLORY y Kendall THOMAS (2000): *What's Left of Theory? New work on the Politics of Literary Theory*, London, Routledge.
- DERRIDA, Jacques y Geoffrey BENNINGTON (1994): *Jacques Derrida*, Chicago, University of Chicago Press.
- FISH, Stanley (2008): «Will the Humanities Save Us?», *New York Times*, 1.6.
- FOGEL, Stanley (1988): *The Postmodern University: Essays on the Deconstruction of the Humanities*, Ontario, ECW Press.
- FOUCAULT, Michel (1969): «Qu'est-que ce un auteur?», *Bulletin de la Société française de Philosophie* 63.3, pp. 73-95.
- (1977): *Surveiller et punir: Naissance de la Prison*, Paris, Gallimard.
- FRIEDMAN, Thomas (2000) *The Lexus and the Olive-Tree: Understanding globalization*, Nueva York, Farrar.
- GEERTZ, Clifford (1973): *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Nueva York, Basic Books.
- GRAFF, Gerald, (1987) *Professing Literature: An Institutional History*, Chicago, University of Chicago Press.
- GREENBLATT, Stephen (1980): *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago, University of Chicago Press.
- (2001): «Racial Memory and Literary History», *PMLA* 116, pp. 48-63.
- GUILLORY, John (1993): *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago, University of Chicago Press.
- JAMESON, Frederic (1998): *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, Brooklyn, Verso.
- KATZ, Michael B. (1987): *Reconstructing American Education*, Cambridge, Harvard University Press.
- KRISTEVA, Julia (1969): *Semiótica 1 y 2*, Madrid, Fundamentos.
- ORTIZ, Fernando (2007): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, ed. Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra.
- RESINA, Joan Ramon (2004): «Post-Hispanism or the Long Goodbye of National Philology», URL: http://www.llull.cat/rec_transfer/webt4/transfer04_essa02.pdf.
- STEINMETZ, (1999): *State/Culture: State-Formation after the Cultural Turn*, Ithaca, Cornell University Press, pp. 1-2.
- VELASCO, Sherry (2006): *Male Delivery: Reproduction, Effeminacy and Pregnant Men in Early Modern Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- WHITE, Hayden (1973): *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, John Hopkins University Press.

Una mujer al timón, anejo número 15 de
Etiópicas. Revista de letras renacentistas,
compuesto con Palatino y Minion
Pro, terminó de maquetarse el
día 14 de enero de 2025,
festividad de san
Potito. *Ubi amici,*
ibi opes.



LUIS GÓMEZ CANSECO · AN-
TONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *Una
mujer al timón: Josune Gar-
cía.* ■ Anejo número XX de
*Etiópicas: Revista de Letras
Renacentistas* 📖. Huelva, 2025.