

versants

REVISTA SUIZA DE LITERATURAS ROMÁNICAS

Revista publicada bajo el auspicio del Collegium Romanicum
(Asociación de los Romanistas Suizos)
con el apoyo de la Academia Suiza
de Ciencias Humanas y Sociales

NÚMERO 60:3 (FASCÍCULO ESPAÑOL)
2013

**HETERODOXIAS Y PERIFERIAS:
LA POESÍA HISPÁNICA EN EL BAJO BARROCO**

Editado por Itzíar LÓPEZ GUIL, Adrián J. SÁEZ,
Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ y Pedro RUIZ PÉREZ

SLATKINE
GINEBRA

Difusión en Francia:
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR,
París



Soutenu par l'Académie suisse
des sciences humaines et sociales
www.assh.ch

© 2013. Éditions Slatkine, Genève.

www.slatkine.com

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Tous droits réservés pour tous les pays.

ISBN 978-2-05-102591-1 ISBN 978-2-05-102593-5

ISSN 0256-9645

**HETERODOXIAS Y PERIFERIAS:
LA POESÍA HISPÁNICA EN EL BAJO BARROCO**
Número editado por Itziar LÓPEZ GUIL, Adrián J. SÁEZ,
Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ y Pedro RUIZ PÉREZ

1. Sección monográfica

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Heterodoxias y periferias:
la poesía hispánica en el Bajo Barroco 5-9

Pedro RUIZ PÉREZ

Periferias: la poesía del Bajo Barroco y el canon 11-25

Jean-Marc BUIGUÈS

El impreso poético posbarroco: centro y periferia,
impresores y formas materiales 27-42

Ignacio GARCÍA AGUILAR

La ‘poesía de hoy’ en los *Orígenes* (1754)
de Luis José Velázquez: periferia, heterodoxia y canon
en los albores de la historiografía literaria 43-55

Itziar LÓPEZ GUIL

La heterodoxia como disfraz: enunciación
y organización textual de la poesía religiosa
cómico-festiva del Bajo Barroco español 57-69

Adrián J. SÁEZ

La vuelta del camino o la máscara de Demócrito:
apostillas de poesía religiosa burlesca 71-82

Cristina MOYA GARCÍA

«Contra ingratos pérfidos herejes»:
poesía y heterodoxia religiosa en la Granada de 1723 83-94

Pablo VALDIVIA

La construcción del sentido en *La Raquel* de Ulloa y Pereira:
interpretación, recepción y poder en la órbita del Barroco 95-106

Almudena MARÍN COBOS

Poesía pública(da) en los márgenes 107-117

Ana Isabel MARTÍN PUYA

Periferias de un noble: el Conde de Rebolledo 119-129

Jaime GALBARRO GARCÍA

Manuel Fernández de Villarreal y Antonio Enríquez Gómez
en la propaganda de la «nação portuguesa» 131-142

Harm DEN BOER

Un elogio de Ámsterdam por Miguel (Daniel Leví)
de Barrios 143-153

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ

El converso y los bucaneros:
Miguel de Barrios y *Piratas de la América* (1681) 155-163

2. Sección de tema libre

Raúl DORRA y María Isabel FILINICH

Las transformaciones de la voz narrativa en *Balún Canán*,
de Rosario Castellanos 165-185

Grupo Z

La autorreflexión en el «Soneto 1» y el «Salmo XVIII»
de Quevedo (I) 187-199

Heterodoxias y periferias: la poesía hispánica en el Bajo Barroco

Pocas generaciones han sido tan periféricas en la historia de la poesía española como las que engloba el Bajo Barroco (1650–1750), es decir, el siglo que se extiende entre la publicación póstuma de la poesía de Francisco de Quevedo (*El Parnaso español*, 1648) y la eclosión de la poesía neoclásica –ya anacreóntica, ya moral– cien años después. Esta situación en la periferia del canon se debía tanto a motivos literarios como históricos, y es que, para comenzar con los juicios estéticos, la poesía del Bajo Barroco se encuentra a la sombra de los grandes poetas del Alto Barroco –los Góngora, Lope y Quevedo–, por una parte, y de los dieciochescos –Jovellanos, Meléndez Valdés, Cadalso– por otra. Además de por estos siempre subjetivos enjuiciamientos literarios, a la hora de relegar la producción poética del Bajo Barroco la crítica tradicional se movía por otros motivos que, esta vez, no solía pregonar y que, de hecho, se mantienen a menudo en un nivel subconsciente: los políticos. Se revelan estos al observar el contraste entre el orgullo nacionalista con que los estudiosos tratan la gloria del Siglo de Oro y el desdén o falta de interés con que describen los periodos comprendidos entre la paz de Westfalia y el acceso al trono de Carlos III. Es decir, la percepción de postración militar y económica se extiende al juicio estético de la poesía de la época: la producción poética del Bajo Barroco se lee con una óptica de herido orgullo nacional dominado por ideas sobre la supuesta decadencia política y económica que habría azotado la Monarquía Hispánica durante las últimas décadas del reinado de Felipe IV, el gobierno de Mariana de Austria y Carlos II –nada más lejos, por cierto, de la realidad histórica– y los todavía no del todo ilustrados intentos de los primeros Borbones. En suma, por motivos tanto estéticos –la sombra de los grandes poetas altobarrocos y neoclásicos– como externos –el paladeo de unas etapas gloriosas en la historia nacional–, la poesía del Bajo Barroco, que comprende la producción de poetas tan prolíficos e interesantes como Luis de Ulloa Pereira, el Conde de Rebolledo, el sefardí Miguel de Barrios o el Conde de Torrepalma, ha sufrido durante ya centurias un desesperante olvido.

Paliar esta situación, dando a conocer y examinando científicamente esta poesía ha sido la intención del proyecto de investigación y plataforma PHEBO (Poesía Hispánica del Bajo Barroco, <http://phebo.es/>), dirigido por Pedro Ruiz Pérez, en el que han trabajado varios de los colaboradores del volumen de *Versants* que presentamos. De hecho, la mayoría de los artículos que lo componen surgen de reescrituras de trabajos presentados en un seminario de PHEBO organizado en Ámsterdam en junio de 2012. La inspiración y temática de ese encuentro es también la de este volumen, y gira en torno a los conceptos relacionados de heterodoxia y periferia, entendidos en sus acepciones canónica (como reflexión sobre la posición secundaria de la poesía del Bajo Barroco en la historia de la literatura española), estética, temática (incluyendo la cuestión de la profesión religiosa de los poetas) y geográfica. Los artículos que componen este número de *Versants* exploran todas estas cuestiones, la mayor parte de las veces en su conjunto, aunque, por supuesto, los diferentes trabajos se centran en temas y autores diversos, lo que determina un recorrido que hemos tratado de reflejar con la disposición editorial de los artículos en el volumen.

El primer grupo de trabajos consta de tres artículos que examinan las cuestiones de heterodoxia y periferia en su conjunto, aunque centrándose en la problemática de la canonicidad desde ángulos complementarios. Así, el trabajo de Ruiz Pérez constituye la mejor introducción —y conclusión— posible del volumen, al ocuparse desde un punto de vista privilegiado de la idea de poesía del Bajo Barroco, examinando las posibilidades y retos que plantea, y proponiendo un método de trabajo que trate de determinar la peculiar estética de esta producción. Los patrones de este corpus se aprecian perfectamente gracias al estudio de Jean-Marc Buigues, el segundo del volumen por su importancia para entender el contexto en que se inscriben las obras estudiadas en este número. En su trabajo, Buigues examina las bases de datos del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español y de Nicanto, de la Universidad de Burdeos, y que ha contribuido a realizar, con el fin de examinar dónde y cuándo se imprimen las obras poéticas en español durante este periodo, datos que analiza con especial atención a la relación entre centro y periferia, tanto en la Península Ibérica como fuera de ella, observando la disminución del peso del impreso poético en la producción total, y proponiendo varias razones para explicar la por otra parte

escasa impresión poética fuera de España en la época. Este trabajo de sólida base empírica e iluminador análisis se ve seguido en el volumen por otro igualmente fundacional y de particular relevancia para todos los textos estudiados por el resto de los colaboradores: el artículo de Ignacio García Aguilar acerca del papel que desempeñó la primera historia literaria de la época, los *Orígenes de la poesía castellana* (1754), de José Luis Velázquez, en la relegación de esta producción del Bajo Barroco al silencio, así como en otros aspectos igualmente importantes para la historia de nuestra poesía, como la crítica al gongorismo y la acuñación del término «Edad de Oro» para referirse a la producción altobarroca.

Siguiendo estos artículos que conforman una introducción conceptual y metodológica al volumen, hemos situado tres trabajos que examinan la abundante producción religiosa del Bajo Barroco, igualmente reflexionando sobre algunos de los temas generales del número, como son la heterodoxia (temática y genérica) y la periferia. El primero de ellos, el de Itz'ar López Guil, examina la incursión de Moreto en el subgénero de la poesía religiosa cómico-festiva, observando cómo en él se yuxtapone la ortodoxia con un sujeto enunciador ficticio de carácter bajo (cojo, ciego, poeta pobre), y analizando la comicidad resultante, que se revela más dependiente de la agudeza de correspondencia que de la originalidad temática. En diálogo con este trabajo se encuentra el siguiente, de Adrián J. Sáez, que propone unos escolios a la poesía religiosa burlesca situándola genéricamente entre el polo dominante de lo religioso y el género burlesco, de donde esta producción importa algunos mecanismos. Resaltando el carácter ideológicamente neutral de esta burla, cuya ortodoxia asegura la complicidad corporativa de las ocasiones para las que se producía la poesía, Sáez reflexiona sobre la idoneidad del término «burlesco», que iguala a «cómico» y que propone como apropiado por reflejar el uso de la época. Más que sobre estilos y marbetes en general, como los dos anteriores, el artículo que les sigue, el de Cristina Moya García examina un caso particular, el de dos textos publicados en la Granada dieciochesca para celebrar un auto de fe que tuvo lugar en 1723. En ellos Moya García analiza cómo la Inquisición usó la poesía impresa para fustigar la heterodoxia religiosa, adoctrinando a los ciudadanos, publicitando los autos de fe y perpetuando la memoria de los condenados en una especie de sambenito poético de sumo interés,

fenómeno que la autora localiza en otra serie de textos esta vez procedentes del reinado de Felipe IV.

La siguiente tríada de artículos estudia, como el de Moya García, casos concretos de heterodoxia y periferia en diversos poemas y autores del Bajo Barroco, que hemos colocado en orden cronológico. Por tanto, el primero corresponde al trabajo de Pablo Valdivia sobre un poema de Luis Ulloa Pereira, *La Raquel*, publicado por primera vez en 1643 pero que experimentó la mayor parte de su difusión (1650, 1659 y 1674) ya en el periodo del Bajo Barroco. En este trabajo, Valdivia examina la cuestión de la heterodoxia política del poema analizando el texto para evaluar las respectivas lecturas que ha recibido en los últimos años, singularmente la de José Lara Garrido —que entiende la obra como una criptosátira del régimen del conde-duque de Olivares— y Antonio Sánchez Jiménez —que la percibe más bien como un epilio amoroso que recibió una lectura satírica que probablemente no era la que pretendía el autor—, para proponer una novedosa interpretación de la obra en la tradición de la paradoja, al tiempo que presta particular atención a la cuestión de la autopresentación del poeta. Es precisamente el tema del siguiente trabajo, el de Almudena Marín Cobos, que se ocupa de otro caso particular, esta vez el de la poesía de Francisco de Trillo y Figueroa, para examinar cómo se representa el autor trabajando como corpus con un notable descubrimiento de la autora del artículo: ejemplares de impresos poéticos de Trillo y Figueroa anotados en las márgenes de eruditas apostillas que parecen deberse a la mano del propio autor. Analizando este apasionante caso y corpus, Marín Cobos reflexiona sobre cuestiones de periferia metafórica (la relación entre texto y márgenes, entre impreso y manuscrito) centrándose especialmente en explicar los escolios autógrafos como una estrategia de autopresentación de Trillo y Figueroa como poeta canónico gracias al autocomentario. Por último, Ana Isabel Martín Puya se centra en el caso de uno de los poetas más singulares del momento, el conde de Rebolledo, analizando cómo su situación geográfica periférica con respecto a la Península —en Italia, Flandes, el Imperio y Dinamarca— permitió a este noble incorporar a su poesía —aunque fuera para refutarlas— las ideas de la revolución científica del siglo XVII, caso que sitúa su producción poética en una posición singular con respecto a la de su época, y que ciertamente invita a buscar más trazas de las ideas de la nueva ciencia en la poesía bajo barroca.

El último de los grupos de artículos se centra en la especialísima situación, doblemente heterodoxa y periférica, de los poetas sefardíes españoles, tanto franceses como amstelodamos. En esta línea, Jaime Galbarro examina la curiosa colaboración entre dos ingenios bajobarrocos, el portugués Manuel Fernández de Villarreal y el poeta conyuense Antonio Enríquez Gómez. Aunque en general ambiguos en su actitud hacia la patria hispana, estos ingenios participaron con pocos reparos en la propaganda probragancista en la guerra de independencia de Portugal desde el exilio francés, como explora Galbarro centrándose en las declaraciones de Fernández de Villarreal ante el tribunal de la Inquisición lisboeta a raíz de su captura en 1649. Asimismo ambigua fue la actitud del gran poeta sefardí Miguel de Barrios hacia la ciudad que le acogió durante la mayor parte de su vida, la populosa Ámsterdam, a la que dedicó un soneto epidíctico que examina Harm den Boer centrándose en el análisis de la imaginaria –entre topográfica y gongorina– del poema y, sobre todo, en la polivalente referencia a la ciudad de Babel. También sobre Barrios y sobre su estro geográfico versa el último artículo de la colección, en que Antonio Sánchez Jiménez examina la «Descripción de las islas del mar Atlántico y de América» que Barrios incluyó en la versión española de *Piratas de la América*, estilo que Sánchez Jiménez percibe como una estrategia de emulación del poeta sefardí.

En suma, el presente volumen propone varias líneas de investigación complementarias sobre la poesía del Bajo Barroco que ciertamente deberán explorarse en futuras tentativas: la creación de herramientas de trabajo adecuadas al corpus, la atención a los datos, la reflexión canónica y terminológica, el papel de la censura y la política en las obras, y la interacción entre estética poética y los adelantos científicos del momento.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
CEA-Université de Neuchâtel
antonio.sanchez@unine.ch

Periferias: la poesía del Bajo Barroco y el canon¹

Plantear el problema de centro y periferia en el caso de la poesía hispánica desarrollada entre la publicación del *Parnaso español* de Quevedo (1648) y los años en que, tras la muerte de Eugenio Gerardo Lobo (1750), cuando, con los *Orígenes de la poesía española* (1754) de Velázquez, comienzan a asentarse las bases de la poética neoclásica e ilustrada, es una tarea crítica que puede parecer redundante, si no paradójica, ya que la lírica de este centenar de años representa en sí misma una forma de marginalidad y, en cierta relación con esta misma circunstancia, carece, al menos desde el punto de vista de la crítica y la historiografía vigentes, de un punto central, en torno al cual puedan determinarse con claridad áreas periféricas. El recorrido concreto que, sin ir más lejos, trazan los autores y prácticas poéticas objeto de los trabajos recogidos en el presente volumen resulta bastante representativo de una diversidad (de posiciones de campo y aún de dislocamientos geográficos y sociales, de relaciones con la imprenta y la materia poética, de actitudes y de tonos, entre otros rasgos), y habla de una poesía en movimiento, desplazada de la centralidad ocupada por los grandes poetas altobarrocos y sus paradigmas y alejada de lo que se convertirá en norma académica en las décadas posteriores. La reflexión sobre centro y margen debe partir, pues, de unas consideraciones previas, que sitúen estos conceptos en la perspectiva propia de esta poesía y su específica historicidad, desbrozando las marcas de periferia depositadas sobre estos versos.

Primera periferia: la crítica

Basta repasar el índice los manuales de historia literaria para percibir la representación de un vacío, la elipsis que se tiende entre las fechas que hemos señalado. Este silencio tiene su correlato en los estudios específicos sobre la poesía barroca y sobre la lírica dieciochesca; los primeros apenas

¹ Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto FFI2011-24102, del MINECO, *Poesía hispánica del bajo barroco (1650-1750): repertorio, edición, historia*.

avanzan hasta algunos de los nombres de la generación posterior a la de Quevedo (Esquilache, Rebolledo, Polo de Medina...), mientras que los últimos arrancan prácticamente de mediados de la centuria, todo lo más, como en la clásica monografía de Joaquín Arce², apuntando a un «barroquismo» como pervivencia anacrónica y un tanto degenerada de la estética anterior. Lo mismo se apunta desde la otra perspectiva cuando se reduce el perfil de los autores de la segunda mitad del siglo XVII a la condición de epígonos o prolongaciones no muy afortunadas de los modelos precedentes. La única obra a la que se concede valor sustantivo en el período, la de sor Juana Inés de la Cruz, se presenta como una excepción o, cuando no se aborda desde los *cultural studies* (postcolonialismo, feminismo, *queer*, etc.), se aísla en el escenario novohispano, como parte de la peculiaridad de los territorios virreinales, como sucede con obras como las de Valle y Caviedes o Sigüenza y Góngora, lo que los aísla (otra periferia) de la que pudiera considerarse corriente general de la lírica, como argumento para su excepcionalidad. Otros serían los argumentos y otras las condiciones de singularidad que generaron un similar resultado, pero desde un llamativo silencio crítico, para la torrencial obra de Miguel de Barrios, la muy apreciada en su momento poesía de Solís, la variada obra de Salazar y Torres, la renovada lírica de Porcel y sus compañeros de la Academia del Trípode, la dilatada obra de Lobo o el verso de Villarroel, más sorprendente aún por la atención concedida al resto de su obra. El velo de silencio se ha extendido a todos los planos de la labor filológica y crítica: ni ediciones, ni estudios específicos ni reflejos en las historias literarias. El territorio de esta poesía es el de la periferia, cuando no el de la franca marginalidad.

Las diferentes estéticas y actitudes críticas que siguieron tras 1750 sancionaron insistentemente la postergación de esta lírica. Fue sucesivamente desdeñada por la raíz ilustrada de la incipiente historiografía, desatendida por la crítica romántica y rechazada por los criterios decimonónicos y regeneracionistas de la historia literaria más consolidada; tampoco despertó el interés de la crítica del siglo XX, ya fuese de base

² *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981.

idealista y formalista, con sus valores de expresividad y calidad estética, ya fuese estructuralista o postestructuralista, que no alteró en lo sustancial el contenido del canon, salvo para cuestionar su esencia misma, en debates teóricos que apenas tuvieron traslado a la historiografía literaria. Sancionada su carencia de valor, una considerable producción poética se vio abocada a una caracterización que siempre la situaba en relación con el período anterior, como una condición epigonal y una deriva degradada del barroco. Lo primero se presentaba ya con una connotación negativa, más bien negadora, pero la sentencia última venía dictada por la referencia al barroco, sobre todo cuando este concepto se aplicaba con las específicas marcas con que se ha revestido en el hispanismo de las últimas décadas, impermeable a las más actuales revisiones de esta noción. La visión hegemónica del consagrado libro de Maravall vino a actualizar la vieja consideración del barroco como manifestación netamente hispana de la contrarreforma y el absolutismo de los Austrias; revisiones más recientes, como las de Fernando Rodríguez de la Flor³, han contribuido a la erosión de esta mirada un tanto reductiva, pero sin alterar en lo sustancial los rasgos de la construcción metafísica, entre fideísta y desengañada, de una espiritualidad marcada por el sentido de la trascendencia y las tensiones derivadas de pulsiones agónicas o agonistas. España y en particular el barroco hispano quedaban así apartados de la dimensión europea de este fenómeno, pero también de lo que en él se ha venido percibiendo como inicio de la senda de la modernidad, en un siglo que conoció la gran revolución del racionalismo cartesiano, la crítica teñida de escepticismo y la instauración del paradigma científico. Las recientes aproximaciones a la participación española en estos procesos han quedado circunscritas al ámbito del pensamiento y de la ciencia, pero apenas han trascendido al espacio de lo literario y, más en concreto, de la poesía.

Más allá de las apelaciones a un «eón barroco», como temporalidad que traspasa los límites tradicionales establecidos para el barroco y desborda sus rasgos más evidentes, se ha desarrollado un discurso teórico

³ *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la época de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999; y, entre otras, *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, donde plantea sus diferencias con las tesis de Maravall.

que tiene una base sustancial en Walter Benjamin y se extiende hasta la reivindicación del neobarroco en el pensamiento estético y cultural latinoamericano, que ha profundizado en esa extensión del fenómeno y en su relación con la modernidad. Una obra como la de Paul Hazard⁴, con su idea de una «crisis de conciencia» en la Europa del siglo XVII, ha situado en su estricta cronología y de una manera analítica la concentración hacia el ecuador de la centuria de algunas de las líneas de pensamiento que, a través de su desarrollo ilustrado, han asentado la filosofía y la ciencia modernas. Desde uno y otro planteamiento se desborda la lectura restrictiva y tradicional del barroco y se abre una línea de reflexión sobre los procesos relacionados con el núcleo de la estética y la cultura que responden a esa apelación, una reflexión que ha de situarlos, desde su mismo carácter procesual, en un sentido dinámico y cambiante de las ideas y las formas vinculadas a dicho núcleo y su orientación hacia las formas que se consolidan en el siglo siguiente. Sin incurrir en nociones subsidiarias como la de «época de transición», sí se puede postular la entidad de una franja cronológica que, sin romper del todo con sus raíces en lo barroco, apunta justamente a su salida y superación, unos años en que la ilustración que los seguirá encontrará elementos para su sustento y consolidación. Una de las líneas apuntadas en este sentido es la progresiva reivindicación de la obra de los novatores, con su papel de puente con la renovación científica y de pensamiento más allá de los Pirineos y con sus propuestas alternativas al aristotelismo dominante en las décadas precedentes. La entidad de las aportaciones de este grupo, disperso por la geografía peninsular y dedicado a las más diversas disciplinas, de la medicina a la filología, de la física a la religión, pero estrechamente vinculado por una actitud compartida y unas redes de sociabilidad cada vez más evidentes, se ha reflejado en la acuñación de un fecundo concepto periodológico e histórico, el de la «época de los novatores»⁵, que señala justamente esa reorientación de los planteamientos de base barroca, pero sin una ruptura radical con los mismos. Ni siquiera

⁴ *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Madrid, Alianza, 1988.

⁵ Tras los trabajos fundacionales de François López, puede encontrarse una buena síntesis panorámica en Jesús Pérez-Magallón, *Construyendo la modernidad. La cultura española en el «tiempo de los novatores» (1675-1725)*, Madrid, CSIC, 2002.

la tradicionalmente considerada decisiva importancia del cambio de dinastía significa en este plano de la historia de la ciencia española una frontera, sino que se dibuja un período que abarca las últimas décadas del siglo XVII y principios del XVIII, un período atravesado por la actividad de un grupo con identidad propia a la vez que firmemente conectado con los cambios que se estaban dando en el escenario europeo. Queda por aplicar esta perspectiva crítica al ámbito concreto de la lírica.

La valoración crítica de la poesía posterior a la muerte de Quevedo se apoya en la consideración de un modelo único para la lírica barroca, que, aunque constituido inicialmente por la tríada Lope-Góngora-Quevedo, acaba limitándose a la figura del cordobés y el halo de culteranismo con que se la envolvió ya desde los inicios de la polémica y persistente casi hasta la actualidad. De ella partió la fácil y equivocada lectura de la poesía posterior como un mero proceso de hipertrofia de los rasgos considerados como más escandalosos y degradados de esta poesía, prejuicio en el que se sustenta la noción de «barroquismo» y que dista mucho de corresponderse con la realidad de unos versos en los que, si bien no faltaron ejemplos de esa mal entendida devoción por el poeta de las *Soledades*, se impuso una vía muy diferente o, por mejor decir, más ligada a la propuesta del Góngora de las letrillas y los romances, el transgresor de los cánones petrarquistas e impulsor de la elevación de lo burlesco a categoría estética⁶. Esta línea, que tiene sus innegables repercusiones en el registro estilístico, se proyecta sobre todo en el plano de la actitud y el tono con que los poetas abordan su práctica y la propia materia poética, alejada de la trascendencia característica del momento de plenitud de la contrarreforma, si bien mantiene de su lenguaje específico el gusto por el concepto, eso sí, carente de la densidad filosófica y epistemológica codificada por Gracián y reducido a soporte para el ingenio verbal, materia privilegiada del chiste y la agudeza que sí seguirán siendo una de las señas de identidad de esta poesía entre dos siglos, desde López de Gurrea a

⁶ Antonio Pérez Lasheras, en *Ni amor ni constante (Góngora en su «Fábula de Píramo y Tisbe»)*, Universidad de Valladolid, 2011, culmina y completa lo avanzado en trabajos anteriores. Véase también Itziar López Guil, *Poesía religiosa cómico-festiva del bajo barroco español. Estudio y antología*, Bern, Peter Lang, 2011.

Eugenio Gerardo Lobo. Esta pervivencia del concepto como recurso, la agudeza verbal, y su cambio de valor en el plano de las analogías puede servir de ilustración de esa naturaleza dual del período, con las semejanzas y diferencias con sus raíces barrocas. Para la conceptualización de esta naturaleza es para la que proponemos acudir a un molde de demostrada validez en el análisis de otros períodos, como vemos en la articulación entre alta y baja edad media o alto y bajo romanticismo; de manera similar proponemos hablar de alto y bajo barroco, en una secuencia que ya no supone paradigma (centro) y decadencia (periferia), sino que habla de un sentido de la continuidad hecha de continuidades y cambios⁷. En esta dialéctica será posible encontrar una vía para superar la periferia crítica en la que estos versos se han visto confinados.

Segunda periferia: la estética

El *Parnaso* de Quevedo se convirtió a mediados de siglo en una luminaria que, respondiendo al designio de su autor, lo canonizó y dejó en sombra la práctica totalidad de la escritura inmediatamente posterior. Su diseño editorial, con la distribución en musas, llevaba a la culminación el principio clásico del *aptum*, al vincular temas y tratamientos siguiendo una evidente jerarquía, la misma que había regido la conciencia estética del autor hasta postergar la edición de su lírica a los últimos años de su vida. Al otro extremo del período delimitado, con el primer envite de Luzán y la noción de «siglo de oro» en el tratado de Velázquez, se apuntala el sentido neoclásico de decoro, que encontrará un respaldo actualizado en la idea ilustrada de la utilidad de la poesía, la misma por la que Jovellanos recomendaba un cambio de principios a sus amigos salmantinos, invitándoles a postergar una poesía marcada por una cierta futilidad, que tenía en el anacreontismo una de sus manifestaciones más apreciables. Entre ambos extremos cronológicos y enmarcado por una poética de raíz compartida, una parte sustancial de la poesía del bajo

⁷ Véase Ignacio García Aguilar (ed.), *Tras el canon. La poesía del barroco tardío*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009.

barroco se caracteriza por situarse al margen de esos principios del *decorum*, tan alejada de la trascendencia altobarroca como del sentido ilustrado de la utilidad, con mucho del juego que caracterizará las anacreónticas de Meléndez Valdés, aunque con una realización estilística, como queda dicho, aún asentada en los juegos de conceptos. Es justamente en lo que en ellos hay de chiste, de gesto de entretenimiento social, donde cabe vislumbrar un paralelo con el decorativismo rococó, si no es que éste arraiga en el terreno fertilizado por la intrascendencia extendida por la lírica bajo barroca. La frecuente apelación a lo jocosero⁸, como reiterada mención en títulos de obras y rótulos de poemas, es el síntoma en su extensión de una nueva actitud, la que arraiga en los juegos académicos y culmina en la vida galante del salón. Sus diferencias con el compromiso ilustrado son evidentes, pero no deja de ser cierto que esa renuncia a la trascendencia se presenta como un correlato de la «crisis de conciencia» desplegada en su contemporaneidad para sentar las bases de la modernidad ilustrada. Se trata del mismo descreimiento, de la renuncia lúdica a la trascendencia, la que sustituye, por poner un claro ejemplo, la espiritualización idealista de la dama por la institución del chichisbeo característica de los usos amorosos del dieciocho y puesta en primer plano de la discusión poética en los versos de Lobo⁹.

Los novatores habían abierto en la península una castiza versión de la *querelle*, una batalla por el centro en que la novedad se oponía a las formas antiguas, las del alto barroco, con su sentido de la trascendencia y su paradigma metafísico. Apoyados en la física, sobre todo la de base experimental, los novatores asientan con su pensamiento científico un sentido de la inmanencia que anula la dicotomía apariencia / realidad y despoja a las cosas de su aura o la trascendencia que pretendía revelar el concepto graciano; aunque ajenos al sentido de la jocosidad, su mirada desmitificadora, de censura de historias fabulosas, se acercaba al prosaísmo que tanto se le ha reprochado al verso contemporáneo, cuya mirada a ras de suelo

⁸ Es esencial en este aspecto el trabajo de Jean-Pierre Étienne, «Primores de lo jocosero», *Bulletin Hispanique*, 106.1, 2004, pp. 235-252.

⁹ Sigue siendo imprescindible el estudio de Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI, 1972.

debe sin duda mucho, por más que no lo refleje directamente, al nuevo paradigma científico e intelectual. Si en Europa éste representó una crisis de la conciencia, las dificultades para su arraigo en España se tradujeron también en una conciencia de crisis, que sí supo reflejar con claridad la poesía, con su renuncia más o menos consciente a una base estable y sólida, a unos principios equiparables al sentido del *aptum* clásico o al centro de un canon. Su estética responde a unas claves muy específicas, con los elementos del barroco que más se apartan de la poética clásica y con un extendido componente de desenfado que lo distancia de su raíz barroca, una estética, en suma, descentrada, sin más centro que su propio discurso.

La estética y los cambios a que va aparejada es inseparable también de un nuevo modelo en la configuración pragmática de la poesía, apreciable en la formalización de unos nuevos canales y moldes para la difusión de los poemas, unos poemas que se configuran, también estéticamente, en función de los cauces en que se conforman. Las relaciones dialécticas entre oralidad y escritura, manuscrito e imprenta, poesía pública y poesía publicada propias de las décadas precedentes adquieren un sesgo distinto, con importantes variaciones, en general orientadas hacia el horizonte moderno de la difusión de la poesía. De un lado, la evolución de las academias literarias de base humanista hacia las prácticas protoburguesas del salón, sobre todo en el siglo XVIII, introduce una nueva tonalidad en la poesía, rebajando su tono declamatorio al compás de la sustitución del marco estrictamente público, el de la oficialidad de la academia o el *coram populo* del certamen, pero sin asentarse en el espacio de la intimidad, donde la poesía puede vincularse a la expresión de una sentimentalidad individual; de ello procede la extensión de un cierto aire de frivolidad, que es la forma culta y refinada de lo jocosero, para dar en las formas específicas del rococó; como alternativa a la confesionalidad petrarquesca y a la artificiosa elaboración cultista, la lírica de salón fija algunos de los rasgos más tópicos de esta poética, pero también abre sus puntos de contacto con la modernidad. Hasta la generalización de esta modalidad en la España borbónica, el paso de la poesía pública a la publicada tiene una buena representación en la extendida práctica de lo que podemos denominar «pliegos cultos»; en ellos el formato popular se acomoda al decisivo proceso de fijación impresa de lo que venía siendo materia de la

realización pública: panegíricos, epitalamios, cantos de toma de hábitos, epicedios... toda una galería de poesía epidíctica que abandona las formas de la oralidad, aunque, muy posiblemente, manteniéndose circunscrita a una difusión restringida entre los círculos más cercanos al acto originario; sin embargo, la naturaleza impresa y su consiguiente difusión recuperan para estos pliegos la dimensión pragmática del género matriz, con su carácter noticioso, teñido de celebrativo, y una reconocida agilidad para la intervención en el contexto social, un contexto en el que los destinatarios pasaban de la condición de oyentes a la de lectores. El proceso se acentúa en la primera mitad del siglo XVIII con la consolidación de una práctica novedosa: la incorporación de los versos a las páginas de la incipiente prensa periódica, con los cambios aparejados no sólo en el número y naturaleza de los receptores, sino aun en la misma recepción, proporcionando al poema un contexto y unas pautas de consumo completamente nuevas. La aparición en los volúmenes de Villarreal, Benegasi o Lobo de poemas surgidos originariamente en el salón, difundidos en pliegos o publicados en periódicos supone la sanción de estas prácticas y, en particular, una concepción, un diseño y unas pautas de lecturas del libro de poesía en progresiva separación con las relativamente escasas muestras del formato en el período altobarroco, donde la transmisión manuscrita y los volúmenes póstumos mantienen un peso sustancial.

Precisamente, la extensión y reformulación del libro de poesía desde el ecuador del siglo XVII es uno de los fenómenos más sintomáticos y que mejor establecen la línea de continuidad con las primeras décadas del siglo siguiente. Amateurs o profesionales, académicos o de actuación individual, los poetas asumen de manera progresiva la forma del libro de poesía como cauce regular de sus versos. En el volumen o, mejor dicho, en los sucesivos volúmenes confluyen, se reordenan y ajustan su sentido las composiciones que, como al paso, han ido desgranándose en ocasiones diversas, aunque con una creciente conciencia de su destino final, como se manifiesta en los autores más tardíos, hasta llegar a una compleja reelaboración como la que muestra la historia textual de los versos de Lobo. Un caso singular, como el de Salazar y Hontiveros, con su estrategia de diferenciadas combinaciones de prosa y verso en sus volúmenes, asienta en las primeras décadas del XVIII la ya casi inseparable relación de poema y libro y de esta práctica y la conciencia autorial ligada a una

creciente profesionalización, sobre todo, si entendemos por ella no sólo un *modus vivendi stricto sensu* (con una dependencia económica como la que bien puede reconocerse en los Benegasi y, en un sentido más amplio, Torres Villarroel), sino también en una continua relación con el ejercicio de la escritura y su publicación, como muestra el militar Lobo. El resultado es una producción lírica articulada en sucesivas entregas editoriales en formato libro y organizadas bajo modelos estructurales diferenciados de los tradicionales: el cancionero petrarquista, el volumen completo de carácter compilatorio y aun la modalidad de «varias rimas», con su organización interna y jerarquizada. El medio connota y acaba alterando el sentido y aun la naturaleza del mensaje, pero también lo hace con los hábitos del escritor y los de sus lectores. Con la singular excepción de Lope, se consagra un modelo carente de precedentes, sin referencias entre los grandes autores anteriores, lo que se encuentra en la base de la alteración de los estilemas heredados de Góngora o Quevedo y de cambios de mayor trascendencia. La posición pública del poeta, en relación a su texto y a sus lectores, ya nada tiene que ver con las propias del alto barroco, introduciendo decisivas transformaciones en el sentido de la poesía, en su materia y en su forma, aun cuando éstas aparezcan con una cierta continuidad respecto a las de décadas atrás. Sin embargo, los referentes ya no están allí, y de forma más o menos explícita se percibe su inoperancia, la salida de una órbita agotada. Más allá de las formas de la *querelle*, los poetas se sienten desplazados de un canon agotado y se lanzan a la búsqueda de referentes más cercanos, a lo que reclaman como antecedentes inmediatos; la multiplicación de nóminas donde desaparecen los «clásicos» (tanto del siglo XVI como del XVII) y son sustituidos por los «modernos», así lo demuestra. Son las manifestaciones de una nueva estética, surgida en la periferia (cronológica y pragmática) del canon tradicional, pero orientada hacia la constitución de una nueva centralidad, por más que la poética ilustrada y el giro romántico vuelvan a dejarla en posición de marginalidad, ignorando lo que en ella hay de sus propias raíces¹⁰.

¹⁰ Véase ahora *Tantos vuelos del Fénix. La poesía del bajo barroco*, coord. Pedro Ruiz Pérez, monográfico de *Calliope*, 187.2, 2011.

Heterodoxias y ortodoxias

La actividad de los novatores, uno de los más claros indicios del cambio, se inscribe de lleno en el proceso de superación de una ortodoxia periclitada. Como otra forma de la *querelle*, la caracterización del movimiento tiene mucho que ver con una actitud de rechazo, la del aristotelismo imperante en las escuelas y el pensamiento «científico» y la de todas las inercias intelectuales y espirituales ligadas a esta esclerosis por la que España se estaba quedando desfasada respecto a Europa. El objetivo es tratar de asentar una conciencia y unas prácticas verdaderamente científicas, ligadas a un carácter experimental reivindicado desde Bacon y reconocido como base de todo conocimiento. El empirismo y la observación devuelven al mundo todo su peso, despertando la conciencia del sueño calderoniano, como más tarde Kant disolverá el sueño dogmático. Lejos de abstracciones metafísicas y apelaciones al ultramundo, es la realidad inmediata la que cobra presencia, anclando la epistemología en el sentido moderno de la inmanencia, de la inmediatez de lo real. La armonía de la naturaleza y de sus leyes se convierte en nueva forma de belleza, en tanto lo jocoserio y el denostado «prosaísmo» se convierten en expresión privilegiada de la nueva mentalidad. También en el plano estilístico y aun estético, la época de los novatores incorpora un desplazamiento de la centralidad altobarroca entendida en términos de ortodoxia, y no sólo por su vinculación al dogma tridentino y el modelo universalizador del catolicismo militante, con Quevedo como paradigma. Parafraseando a Paul Hazard, la crisis de conciencia se transforma en una conciencia de crisis, de cambio, que afecta a los autores y los sumerge en el vértigo del cambio, en el que buscan con más o menos fortuna unas vías de asentamiento y de estabilidad, unas fórmulas de reconocimiento en una alteridad respecto a los modelos conocidos.

En el caso concreto de las letras y, más específicamente, de la poesía, el proceso adquiere tintes particulares, ligados a los cambios en la posición social de los autores. Como en los dos siglos precedentes, los cultivadores del verso se localizan en los ámbitos del clero, de la forma moderna de las armas que es el ejército profesional y, de manera creciente, en el entorno de la institución universitaria, desplazando los viejos marcos académicos. Sin embargo, estas raíces compartidas mantienen una relación conflictiva

con una creciente profesionalidad, siquiera sea como conciencia autorial y definición en el marco social, por más que haya que esperar al siglo XIX para asistir a la generalización de un sostén económico más o menos digno gracias a la pluma. Los precedentes más inmediatos se hallan en la práctica del periodismo, que, siguiendo los patrones europeos, se presenta inicialmente como *journaux des savants* o «diarios de los literatos», esto es, como expresión directa de una «república literaria» que ya nada tiene que ver con la dibujada (y criticada) por Saavedra Fajardo. Entre conflictos y afirmaciones, como manifestaciones de un incipiente campo literario, van consolidándose auténticas redes de sociabilidad letrada, incluso más allá de las fronteras nacionales. Son la muestra más expresiva de un campo en construcción, en el que formas cada vez más institucionalizadas (la Real Academia, la prensa, las propias prácticas sociales) van a definir una nueva centralidad, que en las décadas siguientes encarnarán figuras como Cadalso, Meléndez Valdés o, más tarde, Leandro Fernández de Moratín. Estamos con ellos ante una nueva forma de canonización, una renovada ortodoxia literaria que en gran medida se asienta sobre el rechazo directo y expreso de las formas y maneras barrocas, o más bien habría que decir altobarrocas, pues es la heterodoxia que respecto a ellas empiezan ya a representar los poetas de las generaciones de Solís o Villarroel la que va a asentar la nueva ortodoxia.

La afirmación de un «canon contemporáneo» se perfila entre las diversas manifestaciones literarias como un hilo de continuidad en la poesía de los cien años delimitados. Si el *Parnaso* de Quevedo, con su autocanonización, pudo representar la señal de partida, el fenómeno se asienta en los versos de los poetas que le siguen, en cuyas nóminas mantienen una cierta presencia los grandes nombres del pasado (Lope, Góngora, Quevedo), pero cada vez en menor medida, mientras crece el número de los de los autores más cercanos, incluidos sus propios compañeros de generación y aún de grupo. Valgan los ejemplos de Juan de Moncayo¹¹, muy cercano a la cronología del *Parnaso*, con su exaltación de

¹¹ Pueden consultarse en *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en el Siglo de Oro*, coord. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Abada, 2010.

los ingenios aragoneses contemporáneos, o, en el otro extremo, el del *Panegírico de muchos, envidiados de no pocos* de Benegasi, cuyo ovillo de 620 versos incluye una defensa de su poética y una nómina ya muy circunscrita al siglo XVII, sobre todo a su segunda mitad, para penetrar en la centuria siguiente y rematar con el nombre del autor como última palabra del texto. La ausencia de una edición del «príncipe de los poetas castellanos» entre 1624 (la de Tamayo de Vargas) y 1765 (la de Azara) es significativa: si Garcilaso ya no es un referente es porque estos se buscan en un pasado más inmediato, cuando no en el estricto presente. La falta de un patrón dominante y estable es una de las facetas del descentramiento que caracteriza a esta poesía, en la que la revisión es otra de las formas de la desacralización característica de la época del racionalismo y del empirismo, de la revolución científica. El alejamiento de los «modelos clásicos», si bien más teórico que efectivo, representa también una huida de la «clasificación», en uno de los primeros embates contra la poética de la *imitatio*, sin duda relacionable con la emergente conciencia autorial y la búsqueda de afirmación en el incipiente mercado literario. Mientras la poesía o, si se quiere, la práctica del verso se normaliza como parte de la vida social y de los hábitos lectores, los poetas viven los primeros tanteos de una forma de apartamiento de la tradición, algo con tintes ajenos a la ortodoxia, a la centralidad de los modelos canónicos reconocidos en la primera mitad del siglo XVII y que representa unos tempranos esbozos de modernidad en el ámbito de la lírica.

Última reflexión sobre centros y periferias

Las dos últimas décadas del siglo XX conocieron la intersección en el plano teórico de diversos planteamientos que reorientaron la práctica crítica y que, en cierta forma, se recuperan en estas páginas. La teoría de los polisistemas, la noción de campo literario o la revitalización polémica de la noción de canon han marcado, con combinaciones de distinto grado, una parte relevante de la bibliografía más reciente, aunque no siempre con el suficiente componente de historicidad que permita superar el plano estricto de la teoría y sortear los anacronismos en la lectura de la realidad histórica. Valgan las observaciones realizadas sobre una parcela marginada de la historia de la poesía hispánica para plantear, a

modo de hipótesis, los mecanismos de desplazamiento entre nociones no siempre bien delimitadas en torno a la idea de centro y periferia, también en el orden diacrónico. Situados en una cronología, sin apriorismos de dependencia respecto a presuntas etapas «centrales» en el pasado inmediato (el canon barroco), cabe percibir sus dinámicas internas y el modo en que se distinguen estadios que conviene perfilar.

Con el referente de la cercana obra de Saavedra Fajardo, cabe percibir los elementos de constitución de una «república literaria» en la que juegan un papel determinante la deriva de los hábitos académicos, la extensión de la imprenta y en gran medida la consolidación de la prensa periódica, ya en el siglo XVIII, con títulos tan significativos como el del *Diario de los literatos* a la zaga del *Journal des Savants* que sirvió de modelo; las redes de sociabilidad cada vez más tupidas y más espesas e imbricadas en la propia escritura van consolidando una estructura que tiene menos de «república» *stricto sensu* que de orden con una jerarquía aún activa, donde los sabios, como aristocracia instituida de las letras, mantienen un papel de referencia reactivado por el pensamiento ilustrado. Aunque más temprano en el tiempo, más avanzado en su visión, el *Viaje del Parnaso* de Cervantes, con su misma idea de «campo de batalla» a la manera de Bourdieu¹², avanza una visión de un nuevo marco de relaciones en crecimiento, aunque haya que esperar hasta los inicios del siglo XIX para consolidarse; el campo literario que se apunta entre estrategias de autor y polémicas literarias viene marcado por el conflicto y la movilidad, tal como ambos elementos se asentarán como rasgos constitutivos, aunque en este momento inicial puedan percibirse (y así se ha hecho) como marcas de periferia o marginalidad respecto al «parnaso» precedente, tan ordenado y jerarquizado como el volumen de Quevedo. El estado definitivo, cuya constitución pertenece a la historiografía posterior, por más que los autores contemporáneos apunten hacia ello y apliquen diversas estrategias a este propósito¹³, es el del canon, que, pese a su historicidad

¹² Lo analizo en dos de los artículos recogidos en *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.

¹³ Véase Begoña López Bueno (dir.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Universidad de Sevilla, 2005, así como los volúmenes que continuaron esta serie, dedicados a los siglos XVI y XVII.

esencial y su inevitable dinamismo, tiende a concebirse como una imagen estática, más cercana a la de un parnaso que a la de un campo literario; es esta noción la que pasa a los manuales de historia y al arsenal de la «crítica literaria», y en relación al mismo se establecen los criterios de centro y periferia. En este punto la poesía del bajo barroco da los primeros pasos en lo que habrá de conformarse como la tensión entre clásicos y modernos, a la que corresponden los intentos de elaboración de un canon propio, marcado por la contemporaneidad y a distancia, cuando no en abierta oposición, respecto al heredado, un canon identificado en gran medida con la vigencia del sistema clásico regido por la jerarquía de estilos y el principio del *decorum*, inoperante ya en el espacio de escritura abierto por los salones y el mercado de periódicos, folletos y libros, por más que falten aún algunos elementos para reconocerlo con todos los rasgos de la modernidad.

República literaria, campo literario y canon, más que tres etapas sucesivas en el camino hacia la modernidad, aun con sus tensiones internas, han de contemplarse (y hacerse operativos críticamente) como otros tantos niveles superpuestos en la cronología de un período, el del bajo barroco, marcado por las tensiones del cambio y un dinamismo en el contexto de la poesía (la sociedad, el pensamiento, los elementos materiales...) que pueden hacer borrosos sus perfiles y mantenerlo en la penumbra historiográfica y crítica evocadas en el arranque de estas páginas, una situación que debe hacernos repensar la pertinencia de un esquema unitario de relaciones centro / margen y tantear la operatividad de una visión más dinámica en el juego de relaciones entre centros y márgenes en clave de desplazamientos continuados.

PEDRO RUIZ PÉREZ
Universidad de Córdoba
pruiz@uco.es

El impreso poético posbarroco: Centro y periferia, impresores y formas materiales

Variadas y múltiples son las formas que permiten enfocar el tema del centro y la periferia en el impreso poético posbarroco: la que adoptamos aquí nos llevará por el camino de la historia de la edición. Intentaremos ver cómo estas dos nociones pueden aplicarse a la producción impresa poética entre 1650 y 1750. El primer paso consistirá en definir las fuentes que nos permitan elaborar esta producción impresa. Las bases de datos establecidas con la informatización de las clásicas bibliografías impresas y los catálogos también informatizados de las bibliotecas constituyen hoy día dos fuentes imprescindibles. Para nuestro estudio utilizaremos el Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico Español¹, base de datos que agrupa registros de bibliotecas españolas, públicas o privadas, y Nicanto, la base de datos sobre el siglo XVIII elaborada en la Maison des Pays Ibériques de la Universidad de Burdeos². Nicanto se construyó como un sistema de bases de datos relacionadas entre ellas (Cf. Documento anejo n° 9³). Se empezó el proyecto con la elaboración de la base «GnlEdici», la de la informatización de la *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*⁴. Esta base permitió generar una segunda base, «Gnlrespo», que reunía a los autores. La tercera base tenía por meta informatizar los inventarios de bibliotecas privadas españolas del siglo XVIII. Esta base generó una base «Fuentes» de identificación de las fuentes utilizadas y de los poseedores de libros. Del mismo modo se creó una base sobre bibliotecas institucionales. La penúltima base fue la dedicada a la informatización de los anuncios de impresos publicados en el siglo XVIII en la *Gaceta de Madrid*, siendo la última base denominada «Censura» la que pretendía informatizar los

¹ De aquí en adelante «Catálogo».

² La base de la Universidad Michel de Montaigne Bordeaux³ se inició hace dieciocho años bajo la dirección del añorado profesor François Lopez como uno de los ejes del equipo de investigación TEMIBER. El lector encontrará una descripción del proyecto en Jean-Pierre Dedieu, «El sistema Nicanto», *Bulletin Hispanique*, 1997, 99,1, pp. 325-336.

³ De ahí en adelante «Doc n° x».

⁴ Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981-1995, vols. 1-8. Los tomos 9-10 de anónimos están pendientes de informatización.

índices inquisitoriales del siglo XVIII. La firma a finales del año 2009 del convenio de colaboración entre Ameriber⁵ y el programa de investigación dirigido por Pedro Ruiz Pérez sobre la «Poesía del período post-barroco (1650-1750): repertorio y categorías» abrió una nueva etapa para Nicanto, etapa de consolidación, ampliación y codificación de las bases. Arroja la base GnlEdici (la que nos servirá para el estudio) un total de 25601 fichas de las cuales 23351 fichas provienen de los ocho primeros volúmenes de la *Bibliografía de autores españoles* de Francisco Aguilar Piñal, el resto (2250 fichas) proviene de otras fuentes⁶. Se han indexado todas las obras de poesía y se ha ampliado el periodo a la segunda mitad del siglo XVII.

1. Producción general del impreso de poesía

Para el investigador, una de las mayores interrogantes es intentar medir la producción de impresos poéticos en el siglo XVII. Trevor Dadson en su estudio de «La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII»⁷, ya demostró toda la importancia que tenía esta producción en la primera mitad del siglo XVII: «En total, son unas 278 ediciones de

⁵ AMERIBER es el equipo de investigación que sustituye la UMR TEMIBER desde su desaparición en el 2003.

⁶ Las fuentes utilizadas para la elaboración de la base GnlEdici son las siguientes: Julián Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares (1601-1700)*, Madrid, Arco/Libros, 1999, 2 tomos; Julio César Santoyo, *La imprenta en Álava, Historia, obras, documentos, Vol. I, El siglo XVIII*, Vitoria, Fundación Sancho el Sabio, 1995; Alain Bègue, «Relación de la poesía española publicada entre 1648 y 1650», *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*, ed. Aurora Egado y José Enrique Laplana, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (Col. Actas), 2010, p. 399-477; Antonio Juárez Medina, *Las reediciones de obras de erudición de los siglos XVI y XVII durante el siglo XVIII español: estudio realizado a partir de los fondos antiguos de la Biblioteca Nacional, de las Hemerotecas Municipal y Nacional de Madrid*, Frankfurt am Main, Lang, 1988; Santiago Montoto, *Impresos sevillanos*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, CSIC, 1948; Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispano-americano...*, Barcelona, Librería Anticuaria de A. Palau, Segunda edición, corregida y aumentada por el autor, 1948-1977, 28 volúmenes y 5 vols. de índices (ídem, 1978-1985); Jean Peeters-Fontainas, *Bibliographie des Impressions Espagnoles des Pays-Bas: Mise au point avec la collaboration de Anne-Marie Frédéric*, Louvain, B. de Graaf, 1933; Pedro Salva y Mallén, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, Barcelona (Reimpr.), Instituto Porter de Bibliografía Hispánica, 1963, 2 vols.; José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, (1950-), 16 vols. y las bases siguientes: PHEBO (Poesía Hispánica en el Bajo Barroco), Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico, BIDISO (Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos: siglos XVI-XVIII).

⁷ Trevor J. Dadson, «La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII», *Bulletin hispanique*, 113.1, 2011, pp. 13-42 (p. 21).

libros de poesía, que, a un promedio de 1.000 a 1.500 ejemplares la tirada, hacen un total de entre 278.000 y 417.000 ejemplares individuales impresos entre 1600 y 1650». Una cifra que demuestra claramente el papel fundamental de libro impreso como transmisor de la poesía al lado del innegable papel que sigue desempeñando el manuscrito. Dadson indicaba por otra parte que el total de 278 ediciones de libros de poesía era una cifra que pecaba de corta puesto que no incluía «los pliegos sueltos poéticos, que se imprimieron por miles... ni todos los cancioneros y romanceros que recogió Rodríguez-Moñino⁸, ni todas las ediciones salidas de las imprentas españolas, ya que nos faltan tipobibliografías para ciudades tan importantes como Barcelona, Valencia, Salamanca y Burgos para la primera mitad del siglo XVII».

Estas restricciones se aplican casi todas a nuestro estudio de la segunda mitad del siglo XVII. Sin embargo cuando se han encontrado menciones de pliegos sueltos, de romances o de romanceros, se han incluido en la base: 75 pliegos, 55 ediciones de romances, 25 ediciones de romanceros. Evidentemente faltan muchos pliegos sueltos. A modo de comparación y para dar una idea de la producción de romances en pliegos sueltos, podemos recordar que Francisco Aguilar Piñal calculaba que se publicaron en el siglo XVIII unos 6000 romances de este tipo⁹.

El cuadro siguiente ofrece una visión general de la producción de impresos poéticos dentro el marco general de la edición comparando los datos de la base Nicanto y los del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español:

	Impresos de poesía		Total impresos		% Nicanto	% Catálogo
	Nicanto	Catálogo (a)	Nicanto	Catálogo		
1600-1649		533		31476		1,7
1650-1699	687	400	763	28166	90,0	1,4
1700-1750	416	388	6646	36994	6,3	1,0

a: Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico

⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁹ Francisco Aguilar Pinal, *Romancero popular del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1972.

La producción total, por lo menos lo que se conserva en las bibliotecas y archivos que constituyen el Catálogo, parece disminuir en la segunda mitad del siglo XVII, de un 10%, para volver a incrementarse rápidamente, de un 30%, en la primera mitad del siglo XVIII. El porcentaje de impresos poéticos dentro de este total parece también disminuir de forma regular (1,7% primera mitad del XVII, 1,4% segunda mitad y 1% primera mitad del siglo XVIII). En la base, la cifra que corresponde a la producción total para la segunda mitad del siglo XVII no puede utilizarse puesto que para este período el vaciado de fuentes se ha centrado casi exclusivamente en los impresos poéticos (de allí el 90% de impresos poéticos para este período en la base). Para la primera mitad del siglo XVIII, la cifra del 6,3% (muy superior al 1% arrojado por el Catálogo) revela también que las fichas que se han añadido a las sacadas de la *Bibliografía de autores españoles* son en su inmensa mayoría ediciones de impresos poéticos. La disminución de los impresos poéticos en la base también parece superior a la establecida a partir del Catálogo, sin duda porque el esfuerzo de búsqueda de impresos de poesía se ha centrado en la segunda mitad del siglo XVII. Sea como sea, estas cifras no pretenden reflejar la realidad sino esbozar unas cuantas hipótesis en cuanto a la evolución de la edición de impresos de poesía y a su peso en el marco general de la edición de impresos en español. La hipótesis sería que el peso relativo del impreso poético disminuye de manera regular desde la primera mitad del siglo XVII hasta el siglo XVIII.

Es posible afinar la evolución centrándonos primero en el siglo XVIII (Doc. núm. 1). Para la primera mitad del siglo XVII, las líneas de tendencia general, tanto la del número de ediciones como la del porcentaje de ediciones, revelan una constante progresión si bien los quinquenios con mayor producción, los que superan las cuarenta ediciones por quinquenio, se sitúan entre 1615 y 1639. Para la segunda mitad del siglo (Doc. núm. 2), la tendencia es la de una disminución regular, los cinco primeros quinquenios alcanzan todos más de sesenta ediciones de media mientras en los cinco últimos quinquenios tres están por debajo de las sesenta ediciones. La comparación entre los datos que arrojan las bases Phebo y Nicanto (Doc. núm. 3) revela un gran paralelismo. El movimiento de las curvas corresponde sin duda alguna a la realidad editorial: una disminución general a lo largo de la centuria que no impide años de excepcional producción como en 1689-1690 y en

1696. El pico de 1689-1690 corresponde a la publicación de una serie de poemas relacionados con la muerte de la esposa de Carlos II, María Luisa de Orleans, el 12 de febrero de 1689; el de 1696 a la defunción de Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV y regente durante la minoría de Carlos II.

2. Centro y periferia: España, Europa y América

Después de esta breve evocación de la evolución de la producción del impreso poético, es necesario centrar el estudio en la geografía editorial (Doc. núm. 4). En las relaciones entre el centro y la periferia, considerando dentro del marco de este trabajo que España es el centro, Europa y América la periferia. Para un poco más de un centenar de ediciones se desconoce el lugar de imprenta. El cuadro siguiente con un total de 580 ediciones localizadas en 44 ciudades presenta los centros editoriales por entidades políticas¹⁰:

		Nº ediciones	
E	España	456	78,9
F	Flandes	49	8,5
I	Italia	18	3,1
P	Portugal	24	4,2
M	América	15	2,6
H	Holanda	6	1,0
P	Francia	5	0,9
S	Sacro Imperio	3	0,5
D	Dinamarca	2	0,3
	Total	578	

España (Doc. núm. 5), con 456 ediciones, acapara casi el 80% del total. El segundo núcleo por su importancia con 49 ediciones corresponde con

¹⁰ Hemos adoptado, salvo para Italia, unas divisiones políticas que corresponden en sus grandes líneas a la situación a finales del siglo XVII.

algo más del 8% a Flandes, todas en Amberes (26 ediciones) y Bruselas (23). En Amberes, nueve impresores editan como mínimo un impreso de poesía. Destaca la oficina plantiniana de Baltasar Moreto (13 ediciones) seguida por la imprenta de la familia Verdussen (5 ediciones). En Bruselas son seis los impresores destacando la imprenta de Baltasar Vivien (8 ediciones) y la de Francisco Foppens (6 ediciones).

Portugal es la tercera zona en importancia con 24 ediciones (algo más del 4%). Lisboa totaliza 21 ediciones, Coimbra las tres restantes. Entre los ocho impresores lisboetas, uno realiza 4 ediciones (la imprenta de Miguel Manescal), 4 publican 3 ediciones cada uno (la Oficina Craesbeckiana, las imprentas de Domingos Carneiro, de Henrique Valente de Oliveira y de Juan de la Costa). Italia ocupa la cuarta posición con 18 ediciones (el 3%) siendo las ciudades que imprimen textos poéticos: Nápoles (8 ediciones), Roma (5), Milán (3), Palermo y Cállor¹¹. América viene representada principalmente por el Virreinato de Nueva España, que reúne 14 de las 15 ediciones: 13 impresas en la capital y 1 en Puebla de los Ángeles. Llama la atención la casi ausencia de Lima con una sola edición de texto de poesía cuando consta que hay una actividad impresora desde 1584¹².

Si consideramos que parte de Italia, Flandes, y América son posesiones españolas, el total de los impresos de poesía publicados en territorios bajo control directo de la corona asciende a un 90% del total. Los demás territorios (exceptuando Portugal que acabamos de analizar) son Francia (5 ediciones), Holanda (6 ediciones) el Sacro Imperio (3 ediciones) y Dinamarca (2 ediciones). Dejando el caso de las ediciones de Copenhague que se explican por la presencia del leonés conde don Bernardino de Rebolledo, embajador del rey Felipe IV en Dinamarca entre 1648 y 1661, tres zonas completan el panorama de la edición de poesía fuera de los territorios españoles: Francia con solo 5 ediciones (3 en Lyon, León de Francia, una en Rouen y una en París). Holanda con 6 ediciones, todas en Ámsterdam, ocupa un lugar similar al de Francia (el 1% del total en ambos casos). Solo se mencionan a tres impresores: en casa

¹¹ Cagliari hoy día.

¹² El Catálogo permite hacerse una idea de la actividad editorial entre 1650 y 1699: Se publican 66 ediciones en Lima y 186 ediciones en México.

de David Tartas¹³, «el impresor de mayor producción de lengua española y portuguesa entre los sefarditas de Amsterdam»¹⁴, de Jacob van Velsen y Juan Ravenstein. Las 3 ediciones del Santo Imperio se publican todas en Colonia: son ediciones de las obras del conde de Rebolledo.

En este estudio del centro y de la periferia, considerando que España es el centro y los demás territorios son la periferia, casi ocho de las diez ediciones de impresos poéticos salen de prensas del centro. Si la edición de impresos poéticos oscila entre el 1 y el 2% de la edición total en España no es posible, de momento, medir el peso de los textos de poesía en el conjunto de la edición de impresos españoles fuera de España.

3. Centro y periferia en España

Un primer acercamiento al análisis del centro y la periferia consiste en estudiar cómo se reparte la producción de impresos de poesía entre la Corona de Aragón y la de Castilla (Doc. N° 6). Se estudiará únicamente lo que corresponde a ambas coronas en la Península y sus islas Baleares y Canarias, dejando los demás territorios que forman parte de estos dos reinos. Los impresos de la corona castellana representan el 60% del total (329 impresos castellanos y 129 impresos aragoneses). La superioridad real del reino de Castilla que tiene el control político no es aplastante y conviene subrayar la relativa vitalidad de la producción aragonesa. El reparto por ciudades arroja los siguientes resultados: 18 ciudades castellanas imprimen como mínimo un texto de poesía, 7 ciudades aragonesas. Existe pues una mayor dispersión de la producción castellana o dicho de otro modo una mayor concentración en Aragón donde destacan las capitales de los distintos reinos que constituyen la corona aragonesa: Zaragoza, Valencia, Barcelona (que son también los tres centros que concentran el mayor número de imprentas) y Palma de Mallorca. Los centros secundares o los satélites son Huesca para el reino de Aragón,

¹³ David de Castro Tartaz (1663-1695).

¹⁴ Harm Den Boer, «Ediciones falsificadas de Holanda en el siglo XVII: escritores sefarditas y censura judaica», *Varia bibliográfica: homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, ed. Kurt y Roswitha Reichenberger, 1987, pp. 100-104 (aquí p. 101).

Tarragona y en menor medida Girona para el Condado de Barcelona, Alicante y Orihuela para el Reino de Valencia.

Dentro de la Corona de Castilla, la capital Madrid domina con el 53% de la producción (176 ediciones); Granada (36 ediciones) y Sevilla (35 ediciones) hacen el papel de capitales regionales que una red bastante densa de ciudades secundarias viene a completar: Cádiz (23 ediciones), Málaga y Córdoba (ambas con 8 ediciones), Jerez y Murcia con una edición son centros de poca importancia. El total para Andalucía es de 112 ediciones: la quinta parte de la producción en España y la tercera parte de la castellana. Para el resto de la corona castellana, los centros secundarios más importantes son Alcalá y Toledo (ambas con 11 ediciones). Salamanca (7 ediciones), Pamplona (3 ediciones) Burgos y Valladolid (ambas con 2 ediciones). Constituyen, por orden de importancia, la red de las ciudades de tercer nivel; Logroño, Santiago y La Coruña, Cuenca y Segovia editan de manera esporádica impresos de poesía (1 edición).

El mapa revela verdaderos páramos: Extremadura, La Mancha, Vascongadas, Santander y Asturias, la parte norte de la meseta castellana. En algunos casos estas zonas son regiones donde casi no hay imprentas (en Extremadura el *Diccionario de impresores españoles (Siglos XV-XVI)* de Juan Delgado Casado¹⁵ no menciona ninguna imprenta activa en la segunda mitad en las ciudades de Plasencia, Cáceres, Badajoz y Mérida). En otros casos se trata de zonas donde existe de manera más o menos seguida una actividad editorial (por orden alfabético, siempre según datos sacados del *Diccionario de impresores*: las villas o ciudades de Adiós, Almería, Barbastro, Bilbao, Burgo de Osma, Calatayud, Écija, Jaén, León, Lérida, Oviedo, Puente de la Reina, San Juan de la Peña, San Sebastián, Tafalla, Tolosa, Utrera). En el mapa (Doc. n° 7) se comparan las ciudades con imprenta para el periodo 1700-1720 con los datos que proporciona la base Nicanto con las ciudades con impresos poéticos de la segunda mitad del siglo XVII. El mapa confirma las conclusiones elaboradas con los datos de Juan Delgado Casado. En definitiva, de las 42 ciudades con alguna que otra prensa activa en la segunda mitad del siglo XVII, el 60% imprimieron por lo menos un impreso de poesía.

¹⁵ Juan Delgado Casado, *Diccionario de impresores españoles: (siglos XV-XVII)*, Madrid, Arco/Libros, 1996. 2 v.

4. Tamaños y formatos

El número de páginas (véase el cuadro más adelante) es otro criterio que nos puede servir para caracterizar la producción de impresos de poesía e intentar hacer una comparación con la primera mitad del siglo XVIII. Para más de la mitad de los impresos se desconoce el número de páginas. Los pliegos sueltos (si se considera que hasta 8 páginas lo son, teniendo en cuenta que este criterio depende también del formato, pero sería demasiado complicado combinar los dos elementos), representan el 17% para la segunda mitad del XVII y el 22% en la primera mitad del XVIII. Claro está que no se trata de cifras absolutas, dado que gran parte de esta producción no está en la base Nicanto, sino meramente indicativas.

	1650-1699		1700-1750	
	Nº ediciones	%	Nº ediciones	%
No indicado	395		15	
de 1 a 8	49	17,5	70	22,2
de 9 a 20	16	5,7	20	6,3
de 21 a 49	34	12,1	74	23,4
de 50 a 99	39	13,9	48	15,2
de 100 a 250	58	20,7	41	13,0
> a 251	84	30,0	63	19,9
Total	675		331	

Son los centros editoriales de mayor importancia los que publican, salvo excepciones contadas, las obras de más de 100 páginas como lo refleja el cuadro siguiente:

Barcelona	3,4	Sevilla	3,4
Berg St-Winox (Flandes)	3,4	Zaragoza	3,4
Granada	3,4	Málaga	6,9
Lisboa	3,4	Madrid	17,2
Lovaina	3,4	Bruselas	24,1
Segovia	3,4	Amberes	24,1

Las tres ciudades con porcentajes por encima del 15% son Madrid, Bruselas y Amberes: el centro, Madrid, es importante pero lo son todavía más las periferias con Amberes y Bruselas que totalizan casi la mitad (en

porcentaje) de las ciudades que editan libros de más de 100 páginas. Reflejan estas cifras la fuerza de las imprentas de estas dos ciudades.

Los libros de pequeño tamaño o folletos (muchos especialistas consideran que hasta 50 páginas no se puede hablar de un libro) aumentan de manera notable en el segundo periodo: del 18% al 30%. Los «verdaderos libros» medianos y de cierta importancia (entre 50 y 250 páginas) disminuyen en el segundo periodo: del 34% al 28%, siendo la disminución más importante la que corresponde a los libros de gran tamaño (superior a 250 páginas) que representaban el 30% en la segunda mitad del XVII y solo el 20% en la primera mitad del siglo XVIII.

La evolución parece hacerse hacia un número cada día más importante de impresos de poesía de tamaños inferiores a las 100 páginas que mientras representaban a penas la mitad de los impresos de poesía del primer periodo alcanzan un 67% en la primera mitad del siglo XVIII. Una mayor atención a los romances en la configuración de la base para el siglo XVIII puede en parte explicar esta evolución. Otro factor explicativo podría ser la disminución de la publicación de los diversos concursos de poesía: 75 ediciones para el primer periodo, solo 24 para el segundo periodo. Paralela disminución sufren los romanceros: de 25 a no más que 6.

Para analizar los formatos se ha debido transformar los distintos formatos, en particular los que se indican en centímetros, en un campo de formato homogeneizado. Se ha optado por eliminar los formatos llamados menores (en 4º menor, etc.) como lo indica la tabla de conversión (Doc. nº 8). Sin embargo cuando en la ficha bibliográfica original se menciona un formato peculiar (el en veintecuatavo y sobre todo el en doceavo) se han conservado. El cuadro siguiente permite analizar los resultados del estudio:

	1650-1699		1700-1750	
	Nº ediciones	%	Nº ediciones	%
Folio	13	4,5	2	0,5
4º	203	70,0	59	16,1
8º	54	18,6	247	67,3
12º	14	4,8	8	2,2
16º	5	1,7	49	13,4
24º	1	0,3	0	0,0
32º	0	0,0	2	0,5
Total	290		367	

La evolución de los formatos es paralela a la ya señalada de los tamaños, hacia volúmenes de menos bulto. Los en folios que representaban casi el 5% en el primer periodo solo alcanzan el 0,5% en el segundo periodo. La inversión se hace sobre todo entre los en 4° (del 70% al 16%) y los en 8° del 18% al 67%. Los pequeños formatos (inferiores al en 8°) duplican su peso: del 7% al 16%.

En resumen, las principales características de la evolución del impreso de poesía entre al segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII parecen ser:

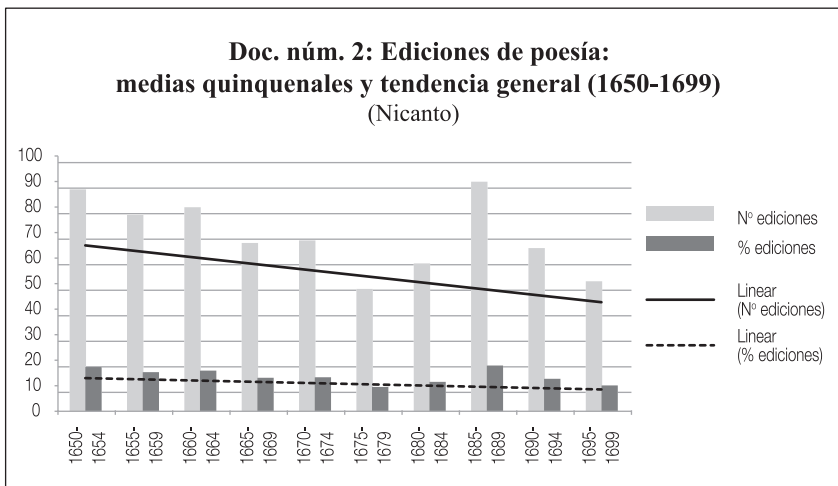
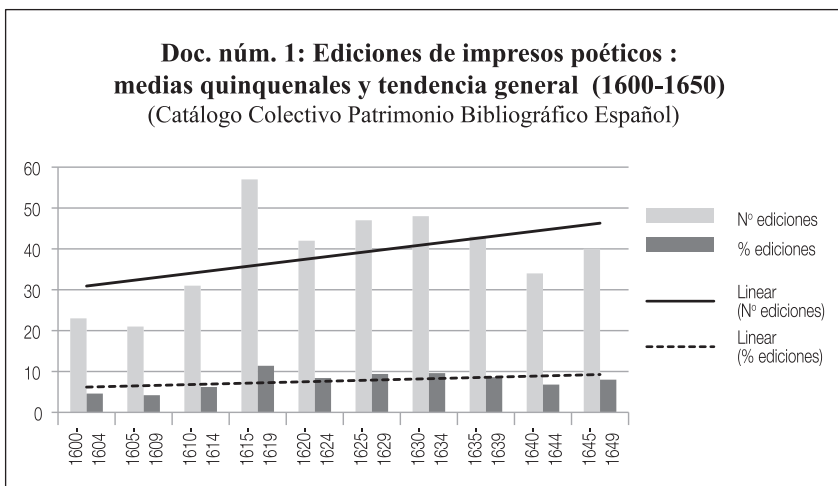
- Una producción cada día más individual en la que las antologías ya no son tan frecuentes.
- Un mayor consumo de impresos menos caros y de fácil transporte.
- ¿Una relativa democratización del consumo de poesía impresa?
- Una concentración de las ediciones de mayor tamaño en los centros editoriales más potentes.

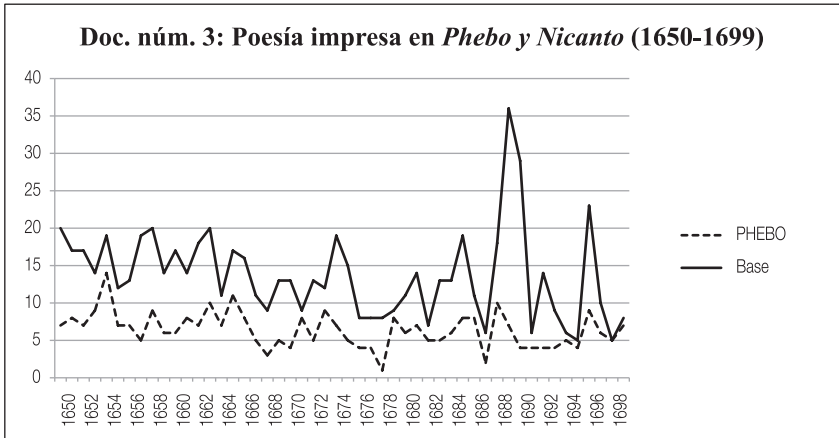
A modo de conclusión provisional, los límites del estudio, son en parte los que impone la base Nicanto al ser incompleta. Faltan muchos impresos de poesía, sobre todo los pliegos y los romances. También para muchas ciudades la ausencia de una topobibliografía impide tener una visión exacta. Al revés, algunos estudios particulares de un tipo de poesía o de un centro editorial pueden cambiar las perspectivas. Las cifras son indicativas de tendencias, no pueden ser tomadas como valores absolutos. Sin embargo en esta problemática del centro y la periferia, el impreso poético se dibuja como un tipo de impreso menos centralizado que otros tipos de impresos, sobre todo cuando se trata de obras de pequeños tamaños. Son numerosas las ciudades o villas que sin ser grandes centros editoriales desarrollan una actividad y tradición poética notables. Si la Villa y Corte de Madrid ocupa un lugar privilegiado, también lo ocupan las capitales de los distintos reinos que componen la monarquía española. Así mismo es de destacar la notable importancia de Andalucía.

Esta ausencia de una marcada centralización de la producción de impresos de poesía es en definitiva un buen indicador de la vitalidad, tanto de creación como de lectura, de la actividad poética. La actividad poética no es ni monopolio de los grandes centros, ni actividad reservada al mundo áulico: su geografía en y fuera de España evidencia esta ausencia de marcado centralismo. Pero también refleja esta geografía las estrategias de los impresores que apuntan a mercados generales o particulares, en este

caso de lectores. Las circunstancias individuales de los autores (cargos oficiales fuera de España, exilio, etc.) son también factores que influyen puntalmente en esta geografía.

JEAN-MARC BUIGUÈS
 Universidad Michel de Montaigne Bordeaux3
 Jean-marc.buigues@u-bordeaux3.fr

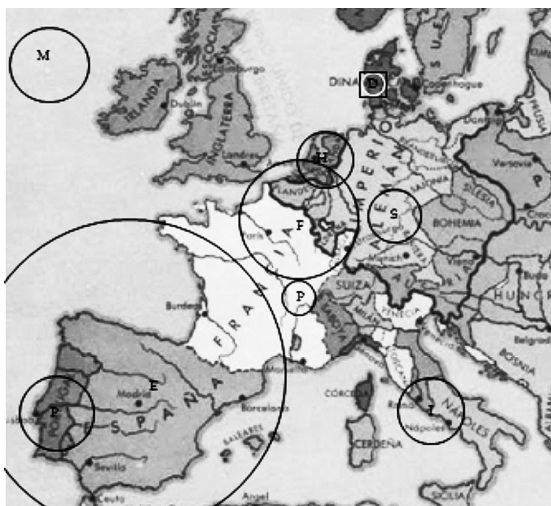




Doc. núm. 4: Ciudades que editan poesía

Ciudades	Nº ediciones	Ciudades	Nº ediciones
Alcalá de Henares	11	Málaga	8
Amberes	26	Méjico	13
Amsterdam	6	Milán	3
Barcelona	31	Murcia	1
Bruselas	23	Nápoles	8
Burgos	2	Orihuela	1
Cádiz	23	Palermo	1
Cáller (Cagliari)	1	Palma de Mallorca	4
Coimbra	3	Pamplona	3
Colonia	3	Puebla de los Angeles	1
Copenhague	2	Roma	5
Córdoba	8	Rouen	1
Cuenca	1	Salamanca	7
Gerona	1	Santiago	1
Granada	36	Segovia	1
Huesca	3	Sevilla	35
Jerez de la Frontera,	1	Tarragona	2
La Coruña	1	Toledo	11
Lisboa	21	Valencia	40
Logroño	1	Valladolid	2
Lyon	4	Zaragoza	45
Madrid	176	Total	577

Doc. núm. 5: Geografía de la edición de impresos poéticos españoles



		Núm. ediciones
E	España	456
F	Flandes	49
I	Italia	18
P	Portugal	24
M	México	16
H	Holanda	6
P	Francia	6
S	Sacro Imperio	3
D	Dinamarca	2

Doc. núm. 6: Los centros editoriales españoles de impresos de poesía



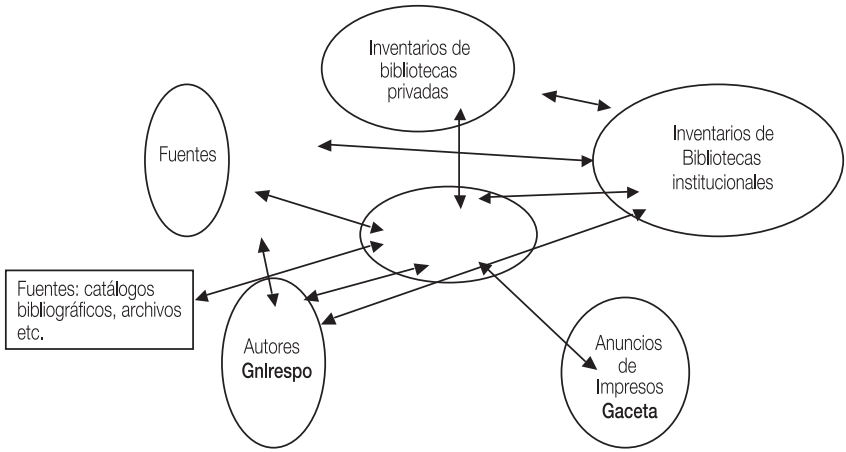
Doc. núm. 7: Ciudades con edición de impresos de poesía (1650-1699)



Doc. núm. 8: Tabla de conversión de los formatos

Formato	Conversion (cm)
64°	hasta 7 cm
32°	8-9 cm
32° mayor	10 a 11 cm
16°	12-13 cm
16° mayor	14 a 15 cm
8°	16-17 cm
8° mayor	18 a 22 cm
4°	23-24 cm
4° mayor	25 a 33 cm
folio	33-34 cm
folio mayor	35 a 40 cm
gran folio	más de 40 cm

Doc. núm. 9: Las bases de NICANTO



La ‘poesía de hoy’ en los *Orígenes* (1754) de Luis José Velázquez: periferia, heterodoxia y canon en los albores de la historiografía literaria

Durante los Siglos de Oro se produce la formalización efectiva de diferentes paradigmas poéticos por medio de la praxis compositiva. Sin embargo, no es hasta la segunda mitad del XVIII y durante el XIX cuando comienzan a superponerse al ejercicio de la escritura poética un número creciente de discursos críticos de carácter historiográfico, los cuales fijan las bases de una historia literaria que se adopta como canon inalterable.

Este proceso de decantación e institucionalización se apunala con fuerza a medida que se extiende la redacción de historias de la literatura española, fenómeno que comienza en la segunda mitad del XVIII, impulsado por el espíritu ilustrado, y que se generaliza en el XIX¹. El inicio de estos cambios se puede fijar de manera precisa en el año 1754, cuando se publica, con el título de *Orígenes de la poesía castellana*, el que en palabras de Álvarez Barrientos es «el libro fundacional de la historia literaria española»².

La obra de Velázquez fue traducida por Dieze al alemán en 1769³ y sirvió de modelo, como explica Romero Tobar⁴, para la *Historia de la literatura española* de Bouterweck (1804), traducida al español en 1829. Sobre la base de Bouterweck se levantó posteriormente la *Histoire de la Littérature Espagnole* (1813) de Sismondi, quien copia del hispanista alemán tanto los datos proporcionados originariamente por Velázquez como la estructuración cronológica. El esquema organizativo de los *Orígenes* pervivirá también en *Essay on Spanish Literature* (1818), del exiliado Ángel Anaya, así

¹ En el siglo XVIII, inicio de la historiografía literaria, se documentan 48 historias de la literatura; en la centuria siguiente esa cifra alcanza las 1249, de acuerdo con los datos proporcionados por Fermín de los Reyes Gómez, *Las historias literarias españolas. Repertorio bibliográfico (1754-1936)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, p. 26.

² Joaquín Álvarez Barrientos, «Nación e historia a mediados del siglo XVIII en España», en Leonardo Romero Tobar, ed., *Historia literaria / Historia de la literatura*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, p. 107.

³ Sobre la traducción alemana de Andreas Dieze, *vid.* las consideraciones de Jesús Alejandro Rodríguez Ayllón, *Un hito en el nacimiento de la Historia de la literatura española: los «Orígenes de la poesía castellana» (1754) de Luis José Velázquez*, Málaga, Fundación Unicaja, 2010, pp. 345-353.

⁴ Leonardo Romero Tobar, «La Historia de la Literatura Española en el siglo XIX (Materiales para su estudio)», *El Gnomo*, 5 (1996), pp. 151-183.

como en las dos antologías literarias de Pablo Mendíbil y Manuel Silvela, impresas en Burdeos en 1819 y 1820: *Biblioteca selecta de literatura española* y *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia*. El esquema de progreso concebido por Velázquez se plasmará igualmente, a través de Bouterweck, en la historia de Wolf *Studien zur Geschichte der Spanischen und Portugiesischen Nationalliteratur* (1831-32 y 1859), cuya traducción editaron a finales del XIX Unamuno y Menéndez Pelayo con el título de *Historia de las literaturas española y portuguesa*, cerrando así un viaje de ida y vuelta que duró casi ciento cincuenta años.

De acuerdo con lo expuesto, resulta inobjetable la importancia del discurso historiográfico de Velázquez sobre la construcción crítica venidera, pues los *Orígenes* son el patrón sobre el que gravitan las más influyentes historias posteriores acerca de la literatura española, como se ha indicado. Su propuesta no solo fue un instrumento sancionador de los autores previos y, por ende, configurador de repertorios y canon; sino también un condicionante necesario en la formalización de las sucesivas visiones historiográficas, herederas de los *Orígenes* y portadoras de muchos de los juicios y taxonomías propuestos en la obra. Esta historia se concibió en el entorno de la Academia del Buen Gusto⁵, en cuya fundación participó Velázquez y en donde coincidió con algunas de las más relevantes personalidades de la cultura de su época, de entre las que cabría destacar a Luzán o a Montiano, secretario de la Real Academia de la Historia, con quien mantuvo una estrecha amistad y una extensa correspondencia.

Justamente por el intercambio epistolar entre ambos se puede saber que muchas de las referencias incorporadas en los *Orígenes* provienen de noticias que Montiano proporcionó a Velázquez durante el tiempo en que este permaneció en Extremadura con la misión, encomendada por la Real Academia de la Historia, de rastrear el mayor número de archivos posibles, en busca de documentación que permitiese elaborar una historia general de la cultura española⁶. El objetivo último de esta empresa consistiría en

⁵ Rodríguez Ayllón, *op. cit.*, pp. 47-95.

⁶ Sobre esto *vid.* Philip Deacon, «La historia interna de los *Orígenes de la poesía castellana* de Luis José Velázquez», *Boletín de Estudios del Siglo XVIII*, 6 (1978), pp. 62-82, quien acude a la correspondencia intercambiada entre Velázquez y Montiano durante el viaje a tierras extremeñas realizado entre 1752 y 1753, la cual se conserva en el manuscrito 17.546 de la Biblioteca Nacional de España, que contiene cartas desde el 14 de diciembre de 1752 hasta el 25 de noviembre de 1755. *Vid.* también Rodríguez Ayllón, *op. cit.*, pp. 78-89.

dar cuenta de los valores literarios del genio nacional, lo que permitiría contrarrestar las críticas vertidas desde el extranjero en contra de lo español y, paralelamente, reformar el gusto literario para hacerlo coincidir con los ideales neoclásicos de su academia. Así las cosas, la historia de Velázquez nació con una doble finalidad programática: satisfacer los intereses nacionales de instancias superiores y modelizar un criterio estético y un canon literario que, además de propagar valores (considerados) netamente hispanos, concordasen con el ortodoxo patrón de buen gusto de la academia a la que este pertenecía.

A partir del siglo XVIII las historias de la literatura se convierten en una herramienta de peso en la construcción del canon posterior, como ha documentado y explicado extensamente Romero Tobar⁷. Pero tales historias, con los *Orígenes* a la cabeza, no solo aportan una nómina establecida de autores y obras y fijan, como se ha indicado, una propuesta de articulación discursiva, sino que también instauran conceptos de historiografía literaria, los cuales se perpetúan en los años sucesivos imponiendo modelos conceptuales para el análisis crítico de la literatura.

Así ocurre, por ejemplo, con el marbete *Siglo de Oro*⁸, utilizado por Velázquez para marcar el momento histórico de mayor esplendor pasado en su propuesta de reconstrucción historiográfica. El término, de tanta fortuna crítica posterior, se utiliza en los *Orígenes* para sustentar la articulación cuatripartita de la obra y la narración sucesiva desde el pasado hasta el presente, lo que sugiere una visión de la historia como zigzagueante proceso orgánico en necesaria evolución. Naturalmente, este planteamiento implica la valoración de lo acontecido a partir de los paradigmas aceptados de la contemporaneidad desde la que se escribe. Por ello, tanto la visión del pasado como la selección (y exclusión) de lo que se incorpora al relato historiográfico contemporáneo dice mucho sobre los intereses estéticos e ideológicos de los coetáneos.

⁷ Vid. Leonardo Romero Tobar, «Algunas consideraciones del canon literario durante el siglo XIX», *Ínsula*, 600 (1996), pp. 14-16; «Las historias de la literatura y la fabricación del canon», en Jaume Pont y Josep M. Sala-Valladura, eds., *Cànon literari: ordre i subversió*, Lérida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1998, pp. 47-64.

⁸ Sobre el sentido de este concepto, su pertinencia y su fortuna crítica posteriores *vid.* las consideraciones de Alberto Blecuá, «El concepto de *Siglo de Oro*», en Leonardo Romero Tobar, ed., *Historia literaria / Historia de la literatura*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 115-160.

Es claro, por todo lo expuesto, que el análisis de la selección e interpretación de los autores y las obras resulta indispensable, pues con ellos se marca una dirección que concuerda con el sentido estético y crítico de los agentes que intervienen en la gestación de los *Orígenes*, lo cual determina la visión subjetiva que de la poesía española se fija en las historias de la literatura posteriores.

Pero justamente por el valor instrumental e institucionalizador de los *Orígenes*, así como por su importante influencia posterior, no solo interesa prestar atención a lo dicho en la historia de Velázquez, sino que importa atender igualmente al sentido de lo no dicho, por más que esto pueda resultar difícil de establecer. La propuesta de indagación en los vacíos de los *Orígenes* es de una enorme importancia, pues las omisiones y los clamorosos silencios de la obra de Velázquez sirvieron también para transmitir y perpetuar una historia de la poesía española en la que (aparentemente) nada ocurrió durante el siglo comprendido entre la muerte de Lope de Vega y la aparición de la *Poética* de Luzán. Es decir, Velázquez elabora un recorrido por la poesía española que niega la existencia de cualquier tipo de poesía bajo barroca, y esta es la visión que se transmitió y perpetuó en las continuadoras y acrílicas historias ulteriores.

Los silencios sobre la poesía del Bajo Barroco⁹, parcela de la producción literaria más cercana al tiempo en el que escribe Velázquez, tienen que ver con una toma de posición estratégica en el campo de batalla de la literatura de la época¹⁰; contexto en el cual la Academia del Buen Gusto y la Real Academia de la Historia son agentes institucionalizadores de primer nivel.

La falta de noticias sobre la producción poética de los autores coetáneos no debería extrañar si se considera que la historia de Velázquez parece querer dar cuenta, únicamente, de los *orígenes* poéticos, pero no de una diacronía que se extienda hasta el presente. Sin embargo, las palabras preliminares del autor desdichan esta interpretación, pues cuando Velázquez

⁹ Sobre esta conceptualización y su cronología (1650-1750), *vid.* el más reciente trabajo de Pedro Ruiz Pérez, «Para la historia y la crítica de un período oscuro: la poesía del Bajo Barroco», *Calíope*, 18.1 (2012), pp. 7-23.

¹⁰ Para el concepto de «campo literario» en la planificación de la cultura en sociedad, *vid.* Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

explica el propósito de su historia y la articulación de su discurso aclara que en la segunda parte de la misma se tratará «del principio, progreso y edades de la poesía castellana, desde el tiempo en que nació *hasta el presente*»¹¹. Su amigo Montiano también insiste en la atención concedida a la poesía coetánea en un texto de carácter administrativo, como era la aprobación que redactó para la obra: «en medio de sus viajes y ocupaciones ha podido unir tantos materiales curiosos y formar con ellos una idea de lo que *ha sido y es* nuestra poesía desde su cuna»¹².

Pero a pesar de lo que declaran tanto el autor como el censor de la obra, lo cierto es que el presente poético de los *Orígenes* se compone tan solo de cinco nombres: Ignacio de Luzán, Blas Nasarre, Agustín de Montiano, el conde de Torrepalma y José Porcel. Los precedentes inmediatos a estos en el recorrido historiográfico trazado por Velázquez son Góngora y Lope de Vega, a los que había descrito el autor en términos muy negativos, por ser los causantes de la decadencia poética hispana; precisando, no obstante, «que aun en aquella edad corrompida no faltaron varones muy doctos que mantuviesen el crédito de la nación y el de las letras, desaprobando en sus escritos tan extrañas y perniciosas novedades»¹³.

No aclara el historiador, sin embargo, a qué ingenios se refiere. Y aunque menciona de pasada la existencia de continuadores, tampoco se extiende en señalar ejemplos concretos de malos poetas entre los años 1635, cuando fallece Lope, y 1737, origen y punto de inflexión para la poesía del tiempo presente, tal y como se expone en el epígrafe dedicado al *Estado actual de la poesía castellana*:

Después de la entrada de este siglo, en que las letras han tomado entre nosotros otro nuevo semblante, la poesía castellana va volviendo a recobrar su antigua majestad y decoro, a pesar de las puerilidades y vicios con que de nuevo han procurado afearla *algunos malos poetas*, que pueden considerarle como las últimas reliquias de la ignorancia del siglo pasado. Dio principio a esta gran reforma don Ignacio Luzán, publicando su *Poética* en el año 1737.¹⁴

¹¹ Luis José Velázquez, *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, Francisco Martínez Aguilar, 1754, p. 1.

¹² Aunque fechada en Madrid a 12 de enero de 1754, no se imprimió en los preliminares de la primera edición, sino en los de la segunda, de 1797.

¹³ *Op. cit.*, p. 73.

¹⁴ *Ibid.*

Insiste Velázquez en remarcar los puentes que tienden sus *Orígenes* con el presente al señalar de manera explícita que «don Ignacio Luzán no solo ha contribuido a esta reforma con sus documentos, sino con su ejemplo, siendo uno de los mejores poetas que *hoy* tiene la nación, principalmente en la poesía ditirámbica»¹⁵. Cita tras esto la *Disertación* de Blas Nasarre sobre el teatro español, que antecede a la edición de las comedias cervantinas de 1749. Reseña, asimismo, el mérito de las tragedias *Virginia* y *Ataulfo*, de su buen amigo Agustín Montiano, junto con «los *Discursos sobre la tragedia española* que les preceden»¹⁶. Y añade a esta nómina, por último, el inédito *Discurso sobre la comedia española* del conde de Torrepalma y «las églogas venatorias de *El Adonis* de don José Porcel, en que hay pedazos tan excelentes y tan buenos como los mejores de Garcilaso»¹⁷. Pero a excepción de esto, nada más de reseñable existe, a juicio de Velázquez, en la poesía española entre 1635 y el ecuador del siglo XVIII.

El criterio seguido para la confección de este canon se clarifica atendiendo a la primera página del Ms. 18.476 de la Biblioteca Nacional de España, legajo en que se recoge la información relativa a la constitución y las sesiones de la Academia del Buen Gusto, y en cuya portada se consigna el listado de sus trece integrantes principales, con indicación del seudónimo poético utilizado. Destacan en esta nómina los siguientes nombres: Luis José Velázquez (El Marítimo), Luzán (El Peregrino), Nasarre (El Amuso), Montiano (El Humilde), el conde de Torrepalma (El Difícil) y Porcel (El Aventurero)¹⁸. De acuerdo con esto, la poesía castellana del presente coincide en los *Orígenes* con el parnaso poético de la Academia del Buen Gusto.

Además, el futuro que se augura desde el texto historiográfico no se aparta un punto de la senda iniciada por Luzán, pues concluye Velázquez su historia de la poesía coetánea con una esperanzada proclama a favor de una escritura académica y normativa por venir: «Esperamos que la

¹⁵ *Op. cit.*, p. 74.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 75.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ La nómina se completa con José Villarroel (El Zángano), el duque de Béjar (El Sátiro), el conde de Saldueña (El Justo Desconfiado) y cuatro nombres que no se han podido identificar: El Remiso, El Ícaro, El Incógnito y El Aburrido. Sobre esto es fundamental el estudio que hace del manuscrito María Dolores Tortosa Linde, *La Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751)*, Granada, Universidad, 1988.

Academia Española, que ha producido estos y otros grandes varones, no cesará en adelante de dar a la nación excelentes gramáticos, elocuentes oradores y sublimes poetas»¹⁹.

El decidido alegato de Velázquez por la intervención de un agente como la Academia en el desarrollo de la actividad literaria no es una opinión aislada, sino una certeza en la que se insiste de modo reiterado a lo largo de los *Orígenes*, pues deja claro el autor que la poesía no solo se compone de los textos poéticos, sino también del contexto en que estos se producen, el cual determina la construcción de instrumentos que inciden en la formalización de lo escrito:

Hay además de estas otras cosas que, aunque no son de naturaleza de nuestra poesía, pertenecen a ella y son parte de su Historia, como las colecciones que se han hecho de los poetas castellanos, los comentarios, ilustraciones y notas que sobre los más famosos de ellos se han escrito, las traducciones castellanas de diferentes poetas de otras naciones y los autores que en castellano han escrito de la poesía.²⁰

Aunque los textos constituyen, indudablemente, el centro del sistema poético, existen alrededor de estos una serie de elementos, con un importante valor metadiscursivo, que participa activamente en la valoración e interpretación del mensaje literario, determinando su institucionalización e incluso la definición de su propio contorno genérico. De hecho, las «otras cosas» (no estrictamente poéticas) a las que se refiere Velázquez son justamente el tipo de escritos utilizados en la construcción de las nóminas canonizadoras. Y en este sentido resulta muy llamativo que se aluda a «las colecciones que se han hecho de los poetas castellanos» en un momento histórico en el que la tendencia general apunta hacia la publicación de poemarios de autor individual en vida²¹. Ello se explica por el proyecto que tenía Velázquez en mente de realizar una «Colección de las mejores poesías castellanas desde el origen de la buena poesía hasta el tiempo presente», como expone en carta fechada en Málaga el 10 de junio de 1755²².

¹⁹ *Op. cit.*, p. 75.

²⁰ *Op. cit.*, p. 139.

²¹ *Vid.* nota 32.

²² Rodríguez Ayllón, *op. cit.*, p. 385.

La utilidad o estrategia que se perseguía con la utilización de estos instrumentos de difusión y sanción era muy clara, como indica el propio Velázquez a propósito de las antologías que cita, al subrayar que «las grandes ventajas que sin duda conseguirá el público en tener un cuerpo de nuestras mejores poesías» es «que en adelante pueda servir de modelo para fijar el buen gusto de la nación»²³.

Otra de las efectivas herramientas a las que alude Velázquez, como objeto participante de la historia de la poesía, son las traducciones y las preceptivas poéticas. Realiza a este propósito un recorrido por las traducciones de poetas y también una interesante revisión de los «Autores que en castellano han escrito de la poesía»²⁴, entre los que destacan Villena, Encina, Sánchez de Lima, Mondragón, López Pinciano, Rengifo, Carvalho, Caramuel, Cristóbal de Mesa, Cascales o Soto de Rojas. Renuncia explícitamente a hablar del *Arte nuevo* (1609) de Lope, presumiblemente porque se trataba de una poética empírica justificada por la práctica compositiva y el éxito popular, pero no por la teoría clásica. Toda la tradición preceptiva culmina, lógicamente, con la *Poética* de Luzán, el «mejor escrito que tenemos de esta clase»²⁵.

Un idéntico interés por la naturaleza modelizadora de los textos metadiscursivos guía las indagaciones de Velázquez hacia los comentarios, ilustraciones y notas, lo que le permite condenar, como en el caso del *Arte nuevo* lopesco, la nociva presencia del vulgo en la esfera de lo poético. Afirma entonces que «como este género se hizo de moda, los que no tenían talento para comentar los autores griegos y latinos se contentaban con hacer glosas y comentarios a los *escritores vulgares* más famosos de su nación»²⁶.

Ello le da pie para denostar a Góngora, afirmando que era de los pocos autores que necesitaban de comentario, aunque ni siquiera de ese modo era posible entenderlo, a juicio de Velázquez. Las críticas a la poesía gongorina, omnipresentes en los *Orígenes*, resultan especialmente llamativas al inicio de la obra, cuando tratando de los autores clásicos se

²³ *Op. cit.*, p. 141.

²⁴ *Op. cit.*, pp. 139ss.

²⁵ *Op. cit.*, p. 169.

²⁶ *Op. cit.*, 143.

alude indirectamente a la poesía del cordobés mediante la censura de ciertos escritores latinos. Así, a propósito de Sextilio Hena afirma Velázquez que

en su estilo se echaba de ver casi lo mismo que Cicerón observó en los *poetas cordobeses*, que tenían no sé qué de fanfarrón y grosero [...] pudiéndose comparar este aire *grosero* y *fanfarrón* que Cicerón observa en ellos con la *patavinidad* de que fue notado el mejor de los historiadores, Livio.²⁷

Los calificativos que, partiendo del legado latino, atribuye Velázquez a los poetas cordobeses (o a Góngora, de manera indirecta) son los de *fanfarrón* o «sin substancia», de acuerdo con la definición que del término ofrece *Autoridades*²⁸; *grosero* o «sin arte»²⁹ y, por último, *patavinidad* o carencia de una lengua correcta y acorde al uso normativo. Poco tiempo más tarde, los hermanos Mohedano reescribirían lo expuesto por Velázquez, con alguna indicación añadida, en su *Historia literaria de España, origen, progresos, decadencia y restauración*:

Era natural de Padua, y para denotar que faltaba a sus expresiones la urbanidad romana, dijo Asinio Polión que encontraba en Tito Livio alguna patavinidad. Por iguales principios pudo juzgar Cicerón la armonía de los poetas cordobeses.³⁰

Analizando estas consideraciones desde una perspectiva retórica se podría considerar que la crítica a la *fanfarronería* o falta de sustancia apela a una carencia inventiva; la *grosería* o carencia de técnica podría vincularse con los defectos dispositivos, en tanto que la *patavinidad* está directamente relacionada con la dimensión elocutiva. Así pues, la triple acusación vertida sobre la poesía cordobesa se vincularía con la falta de seguimiento al obligado *decorum* literario, del que Góngora era el paradigma máximo.

²⁷ *Op. cit.*, p. 5.

²⁸ En la segunda acepción del término se define al adjetivo como «cosa arrogante, vistosa o magnífica en lo aparente, aunque en lo substancial e intrínseco no tenga mucha bondad. *Lat. tumidus, vanus, gloriosus, sonans*».

²⁹ «Basto, grueso, sin arte, ni talle, como ropa grosera, etc. *Rudis, impolitus*». Y en su segunda acepción, «descortés y que no observa urbanidad ni política. *Rusticus, inurbanus*».

³⁰ Rafael y Pedro Rodríguez Mohedano, *Historia literaria de España, origen, progresos, decadencia y restauración*, III, Madrid, Francisco Javier García, 1770, p. 168.

Como se aprecia en este ejemplo, Velázquez no solo enuncia en los *Orígenes* la potencial utilidad de antologías, comentarios, traducciones o preceptivas, sino que él mismo se vale de su historia para modelizar un gusto determinado y establecer un repertorio adecuado a este. Velázquez creía firmemente que la correcta utilización de estos recursos serviría para el óptimo conocimiento de los poetas (injustamente) olvidados, para su (adecuada) valoración crítica desde criterios contemporáneos y, por fin, para intervenir exitosamente en la planificación de la cultura y en la conformación de un canon nacional que pudiera oponerse a los repertorios de las tradiciones foráneas:

Será conocido el mérito de muchos poetas nuestros de que casi no había memoria, y los extranjeros verán la injusticia con que han juzgado el talento poético de una nación cuyos verdaderos sentimientos en materia de literatura no se deben buscar en medio del *vulgo*, casi siempre corrompido, sino en los escritos de los hombres *sabios*.³¹

Sin embargo, para la exitosa consecución de este propósito era absolutamente imprescindible que el canon poético esgrimido proviniese de los «hombres sabios» y no del «vulgo». Con esta precisión desvela Velázquez lo que resulta evidente: que la selección de los *poetas actuales* ofrecida en los *Orígenes* no es ni lejanamente una muestra del paño, ya que no apela a una verdadera ‘poesía de hoy’, sino que fija únicamente la interesada opinión de quien es juez y parte en la construcción de un Parnaso nacional con el que pretende imponer la minoritaria perspectiva académica sobre una cultura poética asentada y *divulgada* (dada al «vulgo») con gran efectividad mediante el mercado del libro³².

Velázquez no era ajeno a esta realidad editorial y sabía que para las coordenadas del presente no podía operar con el mismo planteamiento

³¹ *Op. cit.*, p. 142.

³² Para una muestra orientativa del peso que tuvo la poesía en el mercado editorial *vid.* nuestro «Listado de poesía impresa entre 1650 y 1700», en Ignacio García Aguilar, ed., *Tres el canon. La poesía del barroco tardío*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 231-243; el trabajo de Françoise Étiennevre, «Fortuna editorial de la poesía del siglo XVII en la primera mitad del siglo XVIII», en Ignacio García Aguilar, *op. cit.*, pp. 183-198; así como también el trabajo de Alain Bègue, «Relación de la poesía española publicada entre 1648 y 1750», en Aurora Egido y José Enrique Laplana, ed., *La luz de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 399-477.

aplicado a las autoridades pasadas. En su disertación sobre los clásicos era factible denostar a unos mediante la exaltación de otros. Al fin, tanto Garcilaso como Góngora o Lope eran figuras sólidas del canon literario y opciones distintas del repertorio poético, pero en modo alguno competidores inmediatos. Todo lo contrario ocurría con los poetas contemporáneos, contra los que había que luchar para lograr las mejores posiciones en el campo literario de su tiempo. Y es por eso que se valió Velázquez de sus *Orígenes* como un arma efectiva para confinar al silencio y a la nada a todos sus contrincantes poéticos. Esta era la venganza por el éxito popular de aquellos, servida en la fría y minoritaria reclusión académica y revelada justo antes de clausurar su obra.

Así pues, al final de los *Orígenes* sintetiza Velázquez las cuatro edades en las que había dado cuenta del «origen y progreso de la poesía castellana», e insiste, como conclusión prioritaria, en la importancia del año 1714, por ser entonces cuando

se fundó la Real Academia Española, de donde han salido los buenos poetas de nuestro tiempo, y de cuyo celo puede la nación esperar que la poesía castellana volverá a ponerse sobre el buen pie en que estuvo en su siglo de oro, no consintiendo que en adelante se vuelvan a introducir en ella los desórdenes que *hasta hoy* han pervertido y desfigurado esta parte de nuestra literatura.

*Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor,
qui face Barbatos ferroque sequare Perotos.*³³

La proclama última insiste en varios de los aspectos tratados a lo largo de los *Orígenes*: 1) la función modelizadora de la poesía académica en la conformación del canon poético contemporáneo y futuro; 2) el modelo orgánico de organización cronológica sustentado en la idea de progreso y en la posibilidad de alcanzar un nuevo siglo dorado; y, por último, 3) la referencia a la inflexión que suponía esta historia como remedio contra la poesía «que hasta hoy» había «pervertido» y «desfigurado» la literatura.

A todo ello se añaden, como conclusión última, dos versos latinos a modo de epitafio o de *subscriptio* que parecen provenir del pasaje de la *Eneida* (4, 625–626) en que Dido exterioriza la esperanza de que alguien

³³ *Op. cit.*, pp. 174–175.

se alzará en el futuro para vengarla: *Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor, / qui face Dardanios ferroque sequare colonos* («Que surja algún vengador de mis huesos / que persiga a hierro y fuego a los colonos dardanios»). Sin embargo, existe una importante variación en el segundo verso de los *Orígenes*, en el que Velázquez sustituye el virgiliano *Dardanios colonos* por *barbatos Perotos*. La alteración no es baladí, pues el trueque de «colonos dardanios» por «ignorantes Perotos» conecta el verso latino con la dedicatoria que El Brocense dirige en su *Minerva* a la universidad de Salamanca:

Quid si illud interim uirgilianum occinebat: Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor, qui face Barbatos ferroque sequare Perotos? [...]

Y, ¿qué me dirías si sabes que cantaba aquel mal presagio virgiliano: «Quizás algún día salga de mis cenizas algún vengador que persiga con fuego e hierro a los ignorantes Perotos».³⁴

En su dedicatoria concibe Sánchez de las Brozas una escena en la que Antonio de Nebrija, aquejado de fiebres en casa de su hijo, pronuncia el presagio de Virgilio con las modificaciones ya apuntadas. En el paratexto supone el Brocense que ese vengador futuro debe de ser él, pues Nebrija delega en Brozas la responsabilidad de la lucha contra Nicolas Perotti y otros gramáticos similares. El prólogo esconde, en realidad, una mordaz crítica a Nebrija, Valla y al escolasticismo del claustro salmantino, como explicó Maestre³⁵. Sin embargo, durante los siglos XVIII y XIX la interpretación que prevaleció fue la literal, según la cual Nebrija «hizo el primer desbroce de la barbarie en España» y el Brocense sería «el continuador del mismo en esa labor misionera»³⁶. Así lo creyeron, entre otros muchos, Menéndez Pelayo o Antonio Tovar, quienes no llegaron, sin embargo, al extremo del marqués de Morante, quien considera al Brocense como un designio de la providencia, por haber nacido casi coincidiendo con la muerte de Nebrija.

³⁴ Eustaquio Sánchez Salor y César Chaparro Gómez, eds., *Francisco Sánchez de las Brozas. Minerva o de causis linguae latinae*, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 1995, pp. 36-37.

³⁵ José María Maestre, «*Barbatos Perotos*: los tópicos del prólogo-dedicatoria de *La Minerva*», en *IV Centenario de la publicación de la Minerva del Brocense, 1587-1987*, Cáceres, Institución Cultural El Brocense, 1989, pp. 203-232.

³⁶ Eustaquio Sánchez Salor, *De las «elegancias» a las «causas» de la lengua: retórica y gramática del humanismo*, Madrid, Laberinto, 2002, p. 162.

Actualizando el texto de la *Minerva* como epitafio de sus *Orígenes*, recogía Velázquez, de las manos mismas del Brocense, la antorcha iluminadora y reprensora de la barbarie latinizante. Combatía así los desmanes de la poesía coetánea con el castigo más terrible para cualquier aspiración de permanencia: una *damnatio memoriae* que desterraba a la poesía bajobarroca, por heterodoxa, a la más absoluta periferia, la de un silencio que evitaba tanto la confrontación como cualquier posibilidad de incardinación canónica. La venganza de Velázquez, como atestiguan las historias de la literatura, resultó muy efectiva.

IGNACIO GARCÍA AGUILAR
Universidad de Córdoba
igarcia@uco.es

La heterodoxia como disfraz: enunciación y organización textual de la poesía religiosa cómico-festiva del Bajo Barroco español

En una monografía de reciente publicación¹ he editado y estudiado el único corpus poético conocido de Agustín de Moreto, adscribible, como los demás textos del volumen, a un subgénero lírico nada heterodoxo ni periférico en el Bajo Barroco; un subgénero relegado al silencio por nuestra historia literaria posterior, pese a que, como acertadamente señaló Dámaso Alonso², representa un capítulo imprescindible del conceptismo hispano. Me refiero a la poesía religiosa cómico-festiva³, muy practicada en la segunda mitad del XVII por los escritores de corte, a menudo destinada al canto –en un contexto público de naturaleza festiva– ante un receptor culto y de clase social privilegiada. Son precisamente estas coordenadas de la recepción –ortodoxísima– las que determinan buena parte de las agudezas en las que el ingenio creador basa la comicidad de estos poemas. Porque, como veremos, todos ellos presentan una idéntica organización textual, a través de la cual el ortodoxo marco real de la enunciación y el obligado sujeto sacro de la historia se ponen en relación con una enunciación y un sujeto ficticios, frecuentemente marginales o periféricos: la nota humorística de estas composiciones descansaba en el ingenioso puente capaz de homologar, por un instante, situaciones y protagonistas tan dispares. Valga como ejemplo el «Romance al santísimo Sacramento» de Moreto, donde el sujeto sacro –Jesucristo– se hace asemejar, mediante una agudeza compleja mixta, a un delincuente o hampón.

El medio centenar de textos que edito y estudio, todos procedentes del cancionero D-249 de la Biblioteca Central de Zúrich y fechados en los años sesenta del siglo XVII, coincide en su naturaleza narrativa y en

¹ Itziar López Guil, *Poesía religiosa cómico-festiva del Bajo Barroco*, Berna, Peter Lang, 2011.

² Véase Dámaso Alonso, «Para la historia temprana del conceptismo. Un manuscrito sevillano en honor a santos (1548-1600)», *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1974, III, pp. 75-117.

³ Dedico un capítulo de mi libro («1.4. Contexto literario», pp. 46-62) a la exposición y discusión de las numerosas y variadas razones que, tras un detallado estudio taxonómico, me llevaron a elegir el adjetivo *cómicas* a la hora de expresar el modo ahistórico o, por decirlo con palabras de Genette, la categoría temática transhistórica de las composiciones de este subgénero, prefiriéndolo a *burlescas*, incluso a pesar de que así se las llamase en el XVII, como ya señalo en la p. 55.

emplear una misma métrica (romance, quintilla, villancico y seguidilla en más del noventa por ciento de los casos), es decir, con excepción de la quintilla, se prefiere la estrofa tradicional y popular, en arte menor y con rima asonante. La importancia de su *performance* cantada en ambientes cultos al estilo del género villancico religioso se refleja en el predominio del isosilabismo, en el uso de estribillos e introducciones, y en poseer una extensión muy similar (de 10 a 15 estrofas)⁴. Los rasgos *popularizantes* (en el sentido que a este término dio Margit Frenk⁵) se buscan en el anisosilabismo de los estribillos, incluso en los de aquellas composiciones ajenas a la forma métrica villancico⁶. Hay, pues, una voluntad consciente de representar la tradicionalidad, de ofrecer una composición que *fuese* culta, pero que, en determinados momentos y aspectos, *pareciese* popular.

El enunciado de los textos también coincide en organizarse en dos secciones fundamentales (que he señalado en el «Romance»):

- La sección A, la inicial, es la más breve: está en presente, ocupa de 1 a 3 estrofas y en ella suele explicitarse el proceso de enunciación (nivel de la historia: en este caso, el Yo interpela directamente a la imagen del Santísimo Sacramento);
- La sección B es de mayor extensión, suele estar en pasado e incluye la historia sacra o hagiográfica (nivel de la fábula) anunciada por el narrador en las estrofas iniciales (la vida del hampón).

En la sección A, el narrador –casi siempre extradiegético⁷– declara su identidad en más de la mitad de los poemas. Se presenta como un ciego,

⁴ La extensión de las composiciones escritas en seguidillas es algo mayor, probablemente por tratarse de una forma métrica más breve.

⁵ Véase Margit Frenk, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, p. 378: «La cultura deja de ser privilegio de la aristocracia cortesana, para convertirse en patrimonio de todos, particularmente de la burguesía urbana. La transformación se ve con plena claridad en el teatro, que, encerrado antes en las salas de los palacios, sale a la calle y se hace espectáculo ‘nacional’. Al cambiar el público de la literatura, cambia muy a fondo el carácter de ésta. Y uno de los cambios consistirá precisamente en una especie de ‘folklorización’. [...] Los poetas cultos de fines del siglo XVI crean una nueva poesía popular, tan vieja y a la vez tan atractivamente distinta, que no puede sino invadir el gusto de la gente, haciendo caer en el olvido los cantares antiguos. [...] La poesía religiosa de este período acogerá la lírica folklórica con más entusiasmo que la poesía profana, y con mayor asiduidad que la poesía religiosa de la etapa anterior. [...] La nueva época creará su propio estilo de lírica religiosa popularizante».

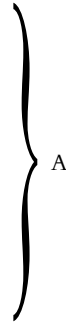
⁶ La quintilla, sin embargo, nacida en un ambiente cortesano y con una andadura relativamente breve como forma métrica tópica de las justas en honor a santos, apenas sufre alteración alguna. Para un detallado estudio métrico, véase Itziar López Guil, *op. cit.*, pp. 77-108.

⁷ Concretamente en 44 poemas, esto es, casi el 94 por ciento del total.

un loco, un cojo, un bobo o un poeta popular con dificultades económicas, esto es, asume la identidad de un tipo sociológico de aquellos que, por sus taras físicas, psíquicas o económicas, acostumbran a ganarse la vida, en el Siglo de Oro, recitando o cantando poemas tradicionales ante la muchedumbre. Y mediante las expresiones habituales estos tipos («Oigan», «Oigan y verán», etc.), suelen interpelar al narratario, como si de un viandante se tratara. De este modo, se establece una correspondencia entre dos ‘situaciones de enunciación’ (una popular y la culta en la que efectivamente se cantó el texto), muy distintas tanto en su dimensión espacial (calle *versus* corte o iglesia) como en lo tocante al destinatario (público pobre e inculto *versus* público rico y cultivado). Veamos algunos ejemplos de Agustín de Moreto⁸ en los que el Yo narrador, además, pone en relación su discapacidad física (cojera, pata de palo) con los versos no octosílabos de la cuarteta, en el primer caso de pie quebrado, y en el último, el endecasílabo final:

Los versos que he de cantar
quebrados son;
óiganlos, que han de llevar,
porque se puedan juntar,
encarnación.⁹

Cojo anduve en este empleo
todo un mes,
mas ya tan quebrado veo
este oficio que cojeo
de dos pies.¹⁰



⁸ Todos los textos citados proceden de I. López Guil, *op. cit.* En el paréntesis que sigue a los poemas, en el que se indican autor y título, la página hace referencia al lugar que ocupan en esta publicación.

⁹ Se juega con la doble acepción de *quebrados* ('verso de pie quebrado' y 'roto') y de *encarnación*: «Por Antonomasia se entiende el Sagrado misterio de la Encarnación del Verbo Divino" (*Dic. de Autor*), esto es, encarnarse o hacerse Dios hombre en la persona de Jesucristo en el seno de la Virgen María, pero también un tipo de pegamento o «betún viscoso que sirve para pegar los platos rotos, etc.» (*DRAE*).

¹⁰ El yo-narrador suele presentarse como ciego, cojo, etc., imitando a aquellos discapacitados de baja extracción social que se ganaban la vida recitando poemas. El efecto cómico de esta estrofa deriva no solo de la puesta en escena del romance a cargo de un tenor o del secretario de un certamen ante un ambiente bien distinto de aquel del que simula proceder el personaje humilde que el yo-narrador representa, sino también por la doble acepción de los términos *quebrado* y *pie*, pertenecientes tanto al habla común (cojera) como al discurso poético (forma estrófica).

A una niña de alto estado,
muy honrada,
habló un mancebo en su estrado,
visita que hasta hoy ha dado
campanada.¹¹ [...] } B
(A. de Moreto, «Quebrados a la Encarnación», p. 208)

Yo, el cojo que al nacimiento
cantó los años pasados,
del pie cojo largo vengo
porque me he puesto ahora un pie de palo.
(A. de Moreto, «Romance a la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo», p. 219)

En muchos poemas el Yo narrador hace referencia a las circunstancias que motivan el acto enunciativo, declarando cumplir las órdenes de los devotos de la figura sacra poetizada que, a menudo, pertenecen a la alta aristocracia (por ejemplo, los Duques de Alburquerque, Grandes de España y Virreyes de México). La ocasión para la que se crean las composiciones nunca se acomoda a la de una recitación popular pública: celebraciones anuales, *galas* a cuenta de importantes personalidades de la corte presentes durante la recitación; acontecimientos puntuales (la inauguración de una capilla, el traslado de unas reliquias, etc.) en contextos propios de la alta nobleza, según se deduce de su discurso (en un anónimo «Romance a San Diego de Alcalá» incluso se alude a la presencia de Felipe IV). Por último, aunque el escenario de la narración no siempre es mencionado, cuando así ocurre, nunca se trata de un espacio humilde¹². La relación entre el tono popular de estas interpelaciones y el debido a la figura sacra poetizada, o al alto *status* socio-cultural del público es, en principio, de incompatibilidad. Como lo era la presencia de un ciego o de un cojo en los lugares que el narrador menciona y, menos aún, obedeciendo las órdenes de devotos de tanta alcurnia. Esta relación de incompatibilidad es también evidente

¹¹ *Mancebo*: 'hombre soltero'. *Estrado*: 'sala donde antiguamente recibían las señoras a las visitas'. *Campanada*: «Metaphoricamente vale el ruido que causa en algun Pueblo o Provincia la accion extraña, escandalosa, o ridícula de alguno; o la admiración que causa alguna cosa peregrina. Usase regularmente junto con el verbo Dar; y assi se dice, Dió campanada tal novedad, caso, o acción» (*Dicc. de Autor.*). La comicidad de esta estrofa reside en la presentación de la Anunciación del Arcángel San Gabriel a la Virgen (discurso religioso) como una escena galante de la época (discurso profano).

¹² Excepción es el «Romance a San Juan Bautista» de Agustín de Moreto, donde el narrador describe una fiesta popular ficticia.

incluso en el propio ‘modo de decir’ del narrador, que da pinceladas populares a un discurso claramente conceptista y, por consiguiente, culto.

Y es que, en realidad, lo que el narrador hace es construir su discurso mediante analogías implícitas: él es ciego o cojo en la misma medida en que su narratario responde efectivamente al modelo del narratario popular. Esta relación analógica, de carácter conceptista, es la misma que permite en el anónimo «Romance a la Virgen del Socorro» (p. 282), por ejemplo, llamar «lavandera» a la Marquesa de Castrofuerte, sin provocar su escándalo:

La gloria de Castrofuerte
es quien el trono os fabrica,
y os da lámpara de plata
de vuestro amor encendida.¹³

Regalaos, pues, que ahora
con lavandera tan linda,
bien podéis, de cuando en cuando,
mudaros capilla limpia.¹⁴

Porque, cuando el narrador dice «soy un ciego» está realizando un acto performativo («yo afirmo que soy un ciego»), cuya función es, como señala Lozano, «producir la propia situación de enunciación en cuanto escenario de las distintas operaciones espacio-temporales e interpersonales que caracterizan el discurso¹⁵. La evidente incompatibilidad entre la identidad popular que este narrador asume y da a su narratario, y el elevado estatus socio-cultural del público interlocutor pone de manifiesto la humorística clave de interpretación del texto¹⁶.

¹³ *La gloria de Castrofuerte*: los segundos Marqueses de Castrofuerte, descendientes de Pedro Pacheco, a quien Felipe IV otorgó este recién creado título del reino en 1627; ellos debieron de ser quienes financiaron la nueva capilla de la Virgen del Socorro en la iglesia del convento de las monjas de Calatrava, para cuya inauguración fue escrito este romance.

¹⁴ *Lavandera*: la Marquesa de Castrofuerte. Al financiar la nueva capilla, se convierte en *lavandera*, pues permite que la Virgen se mude de capilla (esta agudeza está basada en la dilogía de la voz *mudar*: ‘trasladarse de sitio’ y ‘cambiarse de ropa’). En esta última estrofa se actualiza aún una tercera acepción de *capilla*: ‘pieza en forma de capucha, cogida al cuello de las capas o gabanes’.

¹⁵ Véase Jorge Lozano, Cristina Peña-Marín *et alii*, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 177.

¹⁶ Garrido Domínguez expresa esta estrategia en los siguientes términos: «El narratario [...] se trata de uno de los procedimientos por medio de los cuales el autor implícito [el enunciadore] orienta al lector real sobre cuál es la actitud más adecuada ante el texto en cuestión» (véase Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, pp. 118-119). Esta relación analógica entre las dos situaciones de enunciación en la sección 1 y los dos niveles simultáneos de significación que tiene

Si en la sección A nos encontramos con esta relación analógica entre las dos situaciones de enunciación, en la sección B lo que se equiparan son los dos niveles simultáneos de significación literal que posee el enunciado y que denominaré I y II: su peculiar comicidad descansa en las correspondencias que entre ambos se establecen por medio de agudezas o conceptos.

El nivel I de significación es el más inmediato y el menos sorprendente: de la vida de un sujeto sacro (un santo o un personaje de las Sagradas Escrituras), se relatan algunos episodios famosos determinados por el carácter de la celebración o, en el caso de los poemas escritos para las justas de santos, por las propuestas del cartel de la convocatoria del certamen¹⁷. Ni el intenso carácter ingenioso –fruto de la extremada competitividad de los autores en estos actos públicos– ni la forma de enunciación –oral– eran factores que facilitasen la correcta comprensión de estas composiciones. Para que, durante el reducido tiempo de una única *performance*, el receptor pudiera desentrañar los conceptos que enlazaban los niveles I y II y aprehender así la coherencia global del enunciado, era necesario que su atención se centrara exclusivamente en este empeño y que lo relatado en ambos niveles estuviese dentro del dominio de su competencia cultural. Lo importante no era sobresalir por la mayor o menor originalidad del episodio narrado en el nivel I, sino por la agudeza de la correspondencia establecida entre ambos niveles. De ahí que los «asuntos», que se repiten una y otra vez, procedan todos de fuentes de amplia difusión (la *Biblia*, el *Flos Sanctorum* o comedias hagiográficas muy conocidas).

Si el nivel I de significación, el más inmediato, estaba condicionado siempre por el «asunto» y el carácter religioso de la celebración, parece adecuado afirmar que lo que determinaba el acierto de la composición y, por tanto, la aprobación y la admiración del público, era la sorprendente disparidad del nivel II respecto del I y la originalidad con la que se establecían los enlaces entre ambos. Estando ya asegurado el carácter sacro

la sección 2 del enunciado, no fue captada por el público a partir del último tercio del siglo XVIII, que solo prestó atención a la escandalosa correlación entre lo divino y lo profano. Sin embargo, el receptor del siglo XVII sí entendía y aceptaba como convención las reglas del juego propuesto por el texto. Prueba de ello es, por ejemplo, el epígrafe aclaratorio «quintillas de ciego» que precede a algunas de nuestras composiciones en otros manuscritos del XVII, demostrando que se trataba de una organización textual ya codificada, habitual en certámenes y celebraciones litúrgicas.

¹⁷ Los episodios narrados son de muy diversa índole y no puedo dar cuenta de ellos aquí, por lo que remito al lector a mi citada monografía.

del discurso del nivel I, resultaba necesario que el discurso del nivel II fuera diverso, si no opuesto (de ahí el escándalo que este tipo de poesía causó en siglos posteriores). Por ello, en la mayor parte de los poemas rige el binomio discurso sacro (nivel I)-discurso profano (nivel II).

Como la historia relatada en el nivel I era casi preceptiva, el nivel II suponía un desafío para el talento del poeta: por ello la característica principal del nivel II será su mayor variedad de contenido. Eso sí, al igual que sucedía con el nivel I, la necesidad de que el público centrarse su atención en la ingeniosidad del enlace entre ambos niveles y comprendiese la agudeza del texto en una sola *performance* oral (cantada o recitada), obligaba al creador a que el contenido del nivel II entrase también dentro de la competencia cultural del oyente¹⁸.

El nivel II puede ser el mismo (homogéneo) o cambiar a lo largo de una composición (heterogéneo): de cada una de estas dos variantes hay diversas modalidades que no puedo exponer aquí por evidentes limitaciones de extensión y para cuyo estudio remito, una vez más, a mi monografía. Ejemplificaré lo que he expuesto hasta ahora valiéndome de la del nivel II homogéneo integrado por una historia paralela a la del nivel I: en ella, la estructura del enunciado coincide con la definición que Gracián ofrece de las agudezas complejas mixtas por semejanza¹⁹. Es el

¹⁸ Ya Dámaso Alonso, al estudiar los poemas de justas a Santos del XVI, describió, aunque en distintos términos, el mismo fenómeno: «[...] el chiste consiste en aplicar al sentido espiritual algún suceso o cosa material de la vida diaria; se produce así una especie de choque al cruzarse lo físico real y lo divino, y en ese cruce está el gracejo, o por lo menos, la voluntad de hacer gracia. Ya se ve que eso son bromas puramente verbales. [...] Recursos estilísticos tradicionales, como el de la antítesis, pueden resaltar dos vinculaciones chistosas y contrastadas a cosas de la vida real, y forma parte del chiste mismo el hecho de que linden con la irreverencia. Miguel Cid [uno de los poetas del manuscrito sevillano] a San Lorenzo: Habéisos diferenciado / de Dios, pues habéis querido / dar diferente el guisado, / que él dióseos en pan cocido / y vos a él en carne asado» (véase Dámaso Alonso, *op. cit.*, pp. 106-109. La cursiva es mía). En este fragmento del poema de Miguel Cid a San Lorenzo, el nivel I está constituido por un episodio de la vida del santo (su martirio en la parrilla) que es comparado con el sacrificio eucarístico; en el nivel II, encontramos una isotopía culinaria. El nexos entre ambos niveles se establece, mediante una agudeza verbal, a través del término dilógico *guisado*, que en el nivel II significa «La vianda compuesta y aderezada con caldo, especias ú otras cosas» y, en el nivel I, «la acción, ó hecho dispuesto, ó executado con circunstancias notables» (*Dicc. de Autoridades*).

¹⁹ En *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, Gracián considera la agudeza compleja («la ajustada a un Discurso», «la encadenada en una traça»), superior al concepto o agudeza incompleja o parcial: «Pero, ¿quién jamás antepuso al compuesto el agregado, la parte al todo, y el artificio comenzado al ya perfecto? Siempre el todo, así en la composición Física como en la artificiosa, es lo más noble; y si bien se origina de las partes, añade a la de las unas la de las otras, y de más a más la primorosa unión. [...] Auméntase en la composición la Agudeza, porque la virtud unida crece, y la que a solas apenas fuera mediocridad, por la correspondencia con la otra llega a ser delicadeza. No sólo no carece de

caso del «Romance al Santísimo Sacramento» de Moreto (véase el texto íntegro en el Apéndice): aquí, en el nivel I se narran diversos episodios relativos a la vida de Cristo y al sacrificio eucarístico; en el nivel II, sin embargo, se presenta el recorrido vital de un hampón, cuyas etapas se hacen coincidir, mediante conceptos, con las de la vida de Cristo en el nivel I, a razón de una etapa de ambos niveles y una o más agudezas por estrofa. Como en la mayor parte de los poemas, el narrador declara ya en los primeros versos el contenido los dos niveles del enunciado:

Oiga el Señor encubierto,
que con la nieve del manto,
si no el valiente del hampa,
es el valiente del ampo.

(A. de Moreto, «Romance al Santísimo Sacramento», p. 199)

De esta forma, se guía la atención del auditorio, facilitando al oyente la rápida identificación de los niveles de significación de la historia que va a escuchar, de forma que pueda concentrar su atención en las agudezas que los irán enlazando.

Resulta importante subrayar que en las composiciones con nivel II homogéneo no existe ningún tipo de relación jerárquica entre los dos niveles, aunque es muy normal que en una o varias estrofas de la composición prevalezca uno sobre otro. Tal ocurre en la cuarteta 10 de nuestro romance, donde el nivel I (vida de Cristo) queda subordinado al II (vida de un hampón):

El ser valentón de chapa
lo tuvo desde muchacho,
porque se fue desde niño
a vivir entre gitanos.

(A. de Moreto, «Romance al Santísimo Sacramento», p. 199)

La comicidad de esta estrofa procede de la dilogía de la voz *gitanos*: en su sentido etimológico significa ‘egiptanos’ o ‘egipcios’, aludiendo en el nivel I a la huida a Egipto de la Sagrada Familia; en el nivel II, posee su

variedad, sino que antes la multiplica, ya por las muchas conbinaciones de la Agudezas parciales, ya por la multitud de modos y géneros de acciones» (Baltasar Gracián, *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*, ed. E. Blanco, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 376-377).

acepción habitual, ‘raza calé’, cuyos integrantes la sociedad del XVII asociaba comúnmente a ambientes marginales y de delincuencia.

Por el contrario, otras veces es el nivel I el que prevalece sobre el II:

Tan alentado que siempre
tiene por aliento un rayo,
pues solo con una voz
hizo rodar a San Pablo.

(A. de Moreto, «Romance al Santísimo Sacramento», p. 200)

El término *alentado* es el que conecta el nivel I (vida de Cristo) con el nivel II (vida de un hampón), ya que, en tanto que participio de *alentar*, significa ‘respirar’ (nivel I), pero también, según *Autor.*, «se toma por animoso, valiente, resuelto, esforzado, denodado; y entre la gente popular por guapo y valentón» (nivel II). Mientras que en el primer verso están presentes ambos niveles, en el resto de la cuarteta se alude solo a la vida de Cristo (nivel I), concretamente a la conversión de Saulo (*Hechos*, 9: 3-6).

Esta indiferenciación jerárquica entre los dos niveles pone de manifiesto que, por encima de la voluntad de narrar una historia, está el deseo de destacar en ingenio, ya que, en aras de la agudeza, se sacrifican aspectos tan importantes como el orden cronológico de la historia sacra del nivel I. Porque la misma relación entre las categorías del *ser* y del *parecer* que hemos visto en la métrica definen el discurso del narrador que relata la historia y establece el marco narrativo: Cristo (nivel I) no *es* un hampón (nivel II), pero en ciertas circunstancias, gracias a la labor conciliadora del ingenio, lo *parece*. De idéntica manera, el discurso del narrador *parece* a veces popular (por ejemplo, en las interpelaciones iniciales a la atención de su narratario), pero *es* claramente conceptista y, por consiguiente, culto.

Y es que, en realidad, estos poemas constituyen una auténtica exaltación del ingenio, que es el instrumento que comparten autor y lector implícitos para la codificación y decodificación del enunciado. El ingenio, capaz de convertir el *ser* en el *parecer* en el espacio textual de la obra poética, en una correcta decodificación del enunciado ha de realizar la operación inversa, devolviendo el *parecer* a su *ser*²⁰. Para que la

²⁰ Conuerdo, por lo tanto, con Greimas y Courtes (Greimas, A. J. y Courtes, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1990, p. 148) en que «el enunciatario no es solamente el destinatario de la comunicación, sino también el sujeto productor del discurso, al ser la ‘lectura’ un acto de lenguaje (un acto de significar) muy similar al de la producción, propiamente dicha del discurso».

comunicación fuera cooperativa y tuviera éxito era necesario que autor y lector implícitos fueran co-partícipes de un saber común (los «objetos» puestos en correlación) y de un mismo código (el del ingenio). El hecho de que la comunicación se estableciese en el espacio temporal de una única *performance* oral, obligaba a que ese saber fuera realmente compartido: de ahí que se repitan una y otra vez los mismos episodios en el nivel I y que su correlato en el nivel II forme parte de la competencia cultural propia del cortesano del Madrid del XVII. Y si bien el lector actual posee o puede hacerse con el mismo código de entonces, lo cierto es que su saber no es idéntico al del oyente del XVII: para llegar a comprender estas composiciones se hace verdaderamente necesario acompañar su edición de un sólido cuerpo de notas que, al aclarar los correlatos, restituyan al lector su competencia, de forma que pueda participar del placer de la comunicación poética (véase un ejemplo de anotación en el texto que alego en el Apéndice).

Gracián sostenía que el ingenio, al igual que el juicio, es un instrumento de conocimiento de la naturaleza; si el juicio emplea para su fin medios lógicos, el ingenio solo lo puede hacer desde una perspectiva conceptuosa, aguda, y su finalidad, por encima de la verdad, es la belleza: «No se contenta el Ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura»²¹. Por eso, en nuestros textos el ingenioso recorrido (*ser-parecer-ser*) que el autor implícito propone al lector implícito no tiene como meta ofrecerle una verdad (por ejemplo, una historia sacra novedosa) sino el efímero, pero intenso placer estético que genera la consciencia de la necesaria participación de su ingenio para completar el circuito de la comunicación poética. Y, por supuesto, la consciencia de haber sido capaz de superar felizmente este desafío, el mismo que los siglos posteriores no lograron comprender, relegando al olvido este subgénero que, a menudo empleó la heterodoxia como disfraz, y que tuvo una enorme difusión durante el XVII, especialmente en el Bajo Barroco.

ITZÍAR LÓPEZ GUIL
 Universidad de Zúrich
 itlopez@rom.uzh.ch

²¹ B. Gracián, *op. cit.*, p. 141.

Apéndice : Romance al Santísimo Sacramento²² (pp. 199–202)


- | | | | |
|---|--|---|---|
| 1 | Oiga el Señor encubierto,
que con la nieve del manto,
si no el valiente del hampa,
es el valiente del ampo. ²³ | } | A |
| 2 | El que cuando se echa al mundo,
para parecer más bravo,
si se lo dicen de misas,
quiere que sean del gallo. ²⁴ | } | B |
| 3 | El que en la sellada oblea
dice, para avasallarnos,
que da cédulas de vida
y valen estando en blanco. ²⁵ | } | |

²² En los Mss. D-249 de Zúrich (Z) y 17.666 de la BNM (M), en los fols. 6r-7r, preceden al poema estas palabras: «Del mismo al mismo asunto», que explicitan el tema (Santísimo Sacramento) y el autor (Moreto). Los dos discursos que se ponen en juego en este romance son el religioso (nivel I, /vida de Cristo/ y /Eucaristía/) y el profano (nivel II, /hampa/).

²³ En el discurso religioso (I), *encubierto* se refiere a la oblea, transfigurada en cuerpo de Cristo durante la celebración de la Eucaristía y reservada o guardada en el sagrario, y *nieve* alude a la pureza de la misma. *Ampo*: «Voz con que se expresa la blancura, albura y candor de la nieve: y assi para ponderar el exceso de alguna cosa blanca, se dice que es mas blanca que el ampo de la nieve» (*Autor*). La comicidad deriva tanto de la agudeza de semejanza establecida en los dos primeros versos, como de esta paronomasia (*hampa/ampo*). En el discurso profano del hampa (nivel II), el *señor encubierto* es el hampón embozado con la capa (manto).

²⁴ Nueva agudeza verbal, que resulta del empleo dilógico de la expresión *echarse al mundo*, con su significado habitual, en el discurso profano, de ‘darse a la mala vida’; por otro lado, como forma reflexiva de *echar al mundo*, significa, en un discurso religioso, ‘parir’, dado que Dios se da a luz a sí mismo en la persona de Cristo. *Si se lo dicen de misas*: véase *DRAE*, s. *allá se, o te, lo dirán de misas*, «Fr. fam. con que se advierte a uno que pagará en la otra vida lo mal que obre en ésta, o que pagará en otro tiempo lo que obre mal de presente». En el último verso, hallamos otra silepsis en *gallo*, voz con acepciones pertenecientes a ambos niveles: *misa del Gallo* es, según *Autor*, «la que se dice la noche de Navidad. Llamóse así porque se dice a las doce, quando canta el gallo» y nombre de la misa de Nochebuena con que la comunidad religiosa católica celebra el nacimiento de Cristo”; *Covarr*. define *gallo* o *gallito* como «los moçalvetes entonados, enamoradizos y arriscados” (*DRAE*: «bravucón, hombre que trata de imponerse a los demás por su agresividad o jactancia»).

²⁵ *Oblea*: «Hoja mui delgada hecha de harina y agua, que se forma en un molde, y se cuece al fuego» (*Autor*; el *DRAE* indica que «servían más generalmente para pegar sobres, cubiertas de oficios, cartas o para poner el sello en seco»); «hoja delgada de pan ázimo de la que se sacan las hostias y las formas» (*DRAE*). *Avasallar*: ‘hacerse súbdito o vasallo de algún rey o señor’ y también, ‘sujetarse, someterse por impotencia o debilidad al que tiene poder o valimiento’. *Cédula*: ‘documento en que se reconoce una deuda u otra obligación’. *Dar cédula de vida*: «Se dice de los precitados de guapos, porque parece que hacen gracia en no quitar la vida» (*DRAE*). En la doble acepción de todos estos términos reside la comicidad de esta estrofa: en I, *oblea* se refiere a la hostia consagrada; *avasallar*, a conversión en súbdito de Cristo del que comulga; *dar cédulas de vida en blanco* alude a la hostia consagrada (de color blanco) y al ejercicio de la Eucaristía, gracias a la cual, si somos buenos cristianos, ganaremos la vida eterna. En cambio, en II *oblea* es el sello de la *cédula de vida*, documento mediante el cual se perdonaba la vida a alguien; si el documento estaba *en blanco*, evidentemente no era válido. *Avasallar* tiene aquí el valor de sometimiento por impotencia a alguien, en este caso, al valentón, que obliga a aceptar una cédula de vida inválida, en blanco.

- 4 El que derribó al prenderle
turba de ministros falsos,
mas, qué mucho, si hacer sabe
una resistencia al diablo.²⁶
- 5 Tan alentado que siempre
tiene por aliento un rayo,
pues solo con una voz
hizo rodar a San Pablo.²⁷
- 6 Dícnos que es muy humilde
en sus obras y en su trato,
y para tratar con Él
es menester confesarnos.²⁸
- 7 No tienen fin sus enojos,
aunque se muestra *tan* blando²⁹,
pues vendrá quemando el mundo,
cuando esté todo acabado.³⁰
- 8 Hácenos con gran misterio
sacramentos de un bocado,
y es cosa del otro jueves
cuanto nos da en este plato.³¹
- 

²⁶ En esta estrofa prevalece el Discurso religioso (nivel I). Los dos primeros versos se refieren a la prisión de Jesús: Judas guía a la cohorte y alguaciles de los pontífices y fariseos hasta el huerto donde se halla Jesús orando. El detalle de que Jesús derriba a la *turba de ministros falsos* solo lo recoge San Juan (18: 4 -6), con el que parece querer probar que Jesús se entregó por propia voluntad: «Conociendo Jesús todo lo que iba a sucederle, salió y les dijo: ¿A quién buscáis? Respondieronle: A Jesús Nazareno. Él les dijo: Yo soy. Judas, el traidor, estaba con ellos. Así que les dijo: Yo soy, retrocedieron y cayeron en tierra». Los dos últimos versos de la cuarteta aluden a las tentaciones de Jesús en el desierto (*San Mateo*, 4 y *San Lucas*, 4).

²⁷ La comicidad deriva de la polisemia de *alentado*: en tanto que participio de *alentar* significa 'respirar', pero también, «se toma por animoso, valiente, resuelto, esforzado, denodado: y entre la gente popular por guapo y valentón» (*Autor*). En esta estrofa se alude a la conversión de Saulo (*Hechos*, 9: 3-6): «Estando ya cerca de Damasco, de repente se vio rodeado de una luz del cielo; y cayendo a tierra, oyó una voz que decía: Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues? Él contestó: ¿Quién eres, Señor? Y Él: Yo soy Jesús, a quien tú persigues. Levántate y entra en la ciudad, y se te dirá lo que has de hacer».

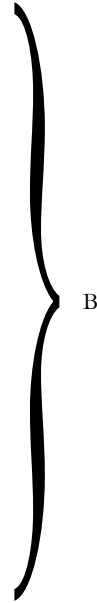
²⁸ *Tatar* significa, en II, 'comunicar, relacionarse con un individuo'; en I, 'comunicar', 'comulgar'. *Humilde*: 'que practica la virtud de la humildad'. La comicidad deriva de la aparente contradicción entre la humildad del hampón/Cristo y la postura que se adoptaba para confesión: según *Autor*, el sacramento de la penitencia se realizaba declarando «a los pies del Confesor los pecados cometidos».

²⁹ Z: «temblando». Prefiero la versión de M, pues en la doble acepción de *blando* confluyen de nuevo los dos niveles: en I, *blando* alude a lo tierno de la oblea, mientras que, en II, significa «disongero, halagüeño, suave, agradable» (*Autor*).

³⁰ Evidentemente se hace referencia al *Apocalipsis*.

³¹ *Hacer sacramentos*: «Phrase, que significa no querer manifestar ni descubrir alguna cosa a otro, ponderando su gravedad, y el peligro que corre el que se publique» (*Autor*). La comicidad de esta estrofa reside no solo en las silepsis de *misterio* ('dogma inasequible a la razón y que hay que creer por fe' y, aplicado a la manera de hacer o decir algo, 'en secreto, procurando que no se entere la gente') o de *bocado* ('pequeñísima porción de comida' y metonimia de la hostia consagrada, por cuanto ésta se

- 9 Para venir a la tierra
del cielo envió un recado,
y echó por una ventana
un ángel para este caso.³²
- 10 El ser valentón de chapa
lo tuvo desde muchacho,
porque se fue desde niño
a vivir entre gitanos.³³
- 11 De sus golpes tiemblan todos,
porque es tan fuerte su brazo
que un día, por sus amigo,
mató la muerte de un palo.³⁴
- 12 Y aunque anduvo tan valiente,
le costó mucho trabajo,
pues salir vivo después
fue grandísimo milagro.
- 13 Tras esto todos le teman,
porque es hombre que ha jurado
que han de morir sus amigos
por el Dios que ha de salvarnos.³⁵



come de un bocado), sino también en la expresión *ser cosa del otro Jueves* (Autor.: «La que es extraña, rara, o pocas veces vista»). Por un lado, en I se hace referencia a la institución del sacramento de la Eucaristía durante la Última Cena (Jueves Santo); por otro, en II, la estrofa exige una lectura irónica del Discurso profano: *bocado*, en su primera acepción, es la clave para ridiculizar la actitud ostentosa y bravucona del valentón.

³² La comicidad de esta estrofa deriva del contraste que se establece entre la solemnidad religiosa del tema (la Anunciación) y las expresiones coloquiales, propias del nivel II, que se emplean: *enviar un recado*, *echar por la ventana* ('arrojar'), *ángel* (en vez de arcángel).

³³ *Valentón de chapa*: 'matón, chulo'. En I, la estrofa hace referencia a la huida a Egipto de la Sagrada Familia (*San Mateo*, 2), donde permanecerá hasta la muerte de Herodes. La agudeza verbal de la estrofa se basa en la acepción actual de la voz *gitanos* y en su significado etimológico ('egiptanos').

³⁴ La comicidad de esta estrofa y la siguiente deriva del empleo de un lenguaje impropio para los misterios de las Escrituras que se narran; en este caso, con *matar la muerte de un palo*, se alude a la crucifixión y posterior resurrección de Cristo.

³⁵ El valentón (nivel II) ha jurado por Dios que matará y que habrán de morir incluso los que son sus amigos, mientras que Cristo (nivel I) juró que sus amigos debían morir por Dios, que serían salvados de este modo.

La vuelta del camino o la máscara de Demócrito: apostillas de poesía religiosa burlesca*

Una manifestación menos atendida del rico caudal poético del Siglo de Oro es la poesía cómica de tema religioso. Por fortuna, recientemente López Guil¹ ha sacado al teatro del mundo una antología de este género custodiada en la Zentralbibliothek Zürich (código D-249) y ha reactivado el interés por esta especie literaria, como muestran las líneas que siguen.

Para adentrarse en esta modalidad poética, cuya denominación se discute más adelante, ha de tenerse en cuenta 1) su situación híbrida entre la poesía religiosa y la burlesca ('cómica'), pues si la primera sirve de cantera argumental y temática, la segunda constituye su arsenal de juegos e ingeniosidades expresivas; y 2) su carácter opuesto o complementario a las versiones «a lo divino», en tanto envés posterior de la misma moneda. Es otro de los cambios del sistema literario de la época, que como es habitual se queda en el terreno de la *praxis*². Así pues, su estudio permite repasar la evolución de las rimas del momento y, tal vez, reconsiderar las clasificaciones vigentes para el Bajo Barroco. Por pasos.

Camino a la cumbre

Se sabe que la poesía religiosa era un género mucho más apreciado en el Siglo de Oro y épocas anteriores que posteriormente. Los poemas profanos y religiosos comparten una misma herencia poética, pero la temática religiosa seguía los pasos de la expresión profana a la par que

* Trabajo realizado durante una estancia de docencia e investigación en la Westfälische Wilhelms-Universität Münster, gracias a la concesión del «Gertraud und Reinhard Horstmann Stipendiumpreis» para el curso 2011/2012. Se inscribe dentro del proyecto PHEBO, «Poesía Hispánica en el Bajo Barroco (repertorio, edición, historia)», FFI2011-24102 del Ministerio de Ciencia e Innovación, y cuyo IP es Pedro Ruíz Pérez. Agradezco los comentarios de Antonio Sánchez Jiménez (CEA-Université de Neuchâtel).

¹ Itziar López Guil, *Poesía religiosa cómico-festiva del bajo Barroco español. Estudio y antología*, Berna, Peter Lang, 2011.

² Ignacio García Aguilar, «Poéticas y construcción de la imagen de autor», en *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, ed. M. Tietz y M. Trambaioli, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 103-116.

hacía gala de ciertas originalidades de corte sacro³. Igualmente, la lírica religiosa disfrutaba de un estatuto superior cuantitativa y cualitativamente: junto a su significativa circulación impresa y recepción se le asignaba un valor jerárquico privilegiado en el aspecto temático⁴. Así se entienden los reiterados intentos por parte de los poetas de cultivar este campo como puerta de acceso al mecenazgo y al Parnaso⁵: si las incursiones más o menos sinceras de Lope de Vega en el género iban acompañadas de una constante defensa de la superior dignidad de la poesía religiosa, Góngora dejó correr alguna vez su pluma por estos lares con la intención de congraciarse con los grandes de la Corte, en opinión de Jammes⁶.

A la vez, de la mano del prestigio de esta poesía nacieron las versiones «a lo divino», cuya trayectoria a lo largo del siglo XVII puede entenderse como un camino de ida y vuelta. En una primera etapa ciertos argumentos, composiciones o motivos fueron reescritos desde una perspectiva sacra para unir lo útil con lo dulce, la poética con la teología. Estas recreaciones (nunca mejor dicho) a partir de un texto profano se conocen como *contrafacta*, una modalidad que debe deslindarse de la glosa a lo divino, que confiere un sentido religioso a través de las estrofas que desarrollan el estribillo de un cantar profano⁷.

³ Bruce W. Wardropper, «La poesía religiosa del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 4, 1985, pp. 195-210. La influencia se centra en la amplificación de metáforas, la concertación de las descripciones poéticas y una mayor flexibilidad en la expresión del amor humano a partir del ejemplo del amor divino (208-209). Ver Edward M. Wilson, «Spanish and English Religious Poetry of the Seventeenth Century», *Journal of Ecclesiastical History*, 9.1, 1958, pp. 38-53 (aquí 53).

⁴ Valentín Núñez Rivera, «La poesía religiosa del Siglo de Oro. Historia, transmisión y canon», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias. VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 20-22 de noviembre de 2003)*, dir. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla / Grupo PASO, 2005, pp. 333-370 (aquí p. 333).

⁵ Ver Núñez Rivera, *art. cit.*; y Julio Vélez-Sainz, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2006. El servicio poético en un acto religioso público era una forma de promoción literaria (López Guil, *op. cit.*, p. 67).

⁶ Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez (ed.), L. de Vega, *Rimas sacras*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 60-72; Robert Jammes, *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, Féret et Fils, 1967, pp. 227-246. Colin P. Thompson, «Góngora como poeta religioso: los tres romances “Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor”», en *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, ed. J. Olivares, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2010, pp. 257-276, considera que a Góngora le mueve más el uso de una tradición poética que una expresión sincera de religiosidad. También se halla la combinación de lírica sacra y panegírico cortesano en Pedro de Espinosa (Pedro Ruiz Pérez, «Un “subido modo poético”: la lírica sacra de Pedro de Espinosa», en *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, ed. J. Olivares, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2010, pp. 277-306; aquí p. 284).

⁷ Margit Frenk, «Lírica popular a lo divino», *Edad de Oro*, 8, 1989, pp. 107-116 (aquí pp. 108-109). En realidad, existen dos tipos de glosa: «el desarrollo más o menos libre y la glosa en sentido estricto,

Según Núñez Rivera, las divinizaciones de Córdoba (*Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas*) o Valdivielso («ensaladillas») son el mecanismo fundamental de la segunda canonización poética en la evolución de la poesía religiosa⁸. Esta estrategia enraíza lo pagano en la comunidad cristiana, maridaje que puede entenderse como una nueva *translatio studii* tras el asentamiento del endecasílabo en castellano, pues el segundo paso consistía en aunar este metro de origen italiano con el contenido espiritual, empresa ya realizada en Italia⁹. Asimismo, se suma a la vigencia del principio horaciano del provecho (*docere*) y participa de la disputa sobre la legitimidad de las obras profanas que algunos tachaban de inmorales y perniciosas¹⁰. Era un medio, pues, de granjear aceptación a la creación poética. En otras palabras: el género se enmarca inevitablemente en las relaciones entre literatura y poder, merced al control ejercido por la Iglesia en la difusión de poesía religiosa. Baste recordar que el *Index* de 1584 (y posteriores) prohíbe «todas las canciones, coplas, sonetos, prosas, versos, rimas, en cualquier lengua que traten cosas de la Sagrada Escritura interpretándolas contra su debida reverencia, y

en la cual se van repitiendo los versos del estribillo, consecutivamente, al final de las estrofas» (110, n. 10). Francisco Javier Sánchez Martínez, *Historia y crítica de la poesía lírica culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro*, Murcia, Autor-Editor, 1995-1996, 5 vols. (aquí vol. 1, 163-382) diferencia 6 técnicas: la divinización musical, la contrafacción, la glosa, la transposición contextual, la ensalada y el centón.

⁸ Núñez Rivera, *op. cit.*, plantea esta evolución de la poesía religiosa: modelos medievales (h. 1470-1550), el primer canon clasicista con las versiones bíblicas (1550-1560), una segunda canonización con las divinizaciones (1560-1580), la confirmación del canon en antologías (1580-1599), su proyección en odas sacras y bucolismo a lo divino (1580-1599), más las variaciones del siglo XVII, donde se encuadra la poesía religiosa burlesca aquí tratada. Se puede poner en paralelo con Frenk, «Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro», en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, pp. 47-80. Para Juan Manuel Daza Somoano, «Algunas consideraciones sobre la poesía religiosa durante la segunda mitad del siglo XVII», en *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 165-180, la obra de Quirós y Colodrero Villalobos funciona cual bisagra entre las dos mitades del siglo, y plantea una pregunta aquí atendida: «¿qué continuidad se establece entre el conceptismo sacro del período canónico y el de la etapa final del siglo XVII?» (p. 179).

⁹ Núñez Rivera, *op. cit.*, y «Por la dignificación de la poesía religiosa: deslindes y modelos en un prólogo de Pedro de Enzinas», en *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, ed. J. Olivares, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2010, pp. 21-48.

¹⁰ La preceptiva renacentista establece que el poema sacro era la lírica verdadera: «La idea de una *lira cristiana*, o de una *casta página* que sustituya la poesía amorosa en la vida social y en la formación de los jóvenes, recorre los textos de los moralistas, tanto en medios protestantes como católicos, tanto en Italia cuanto en España o en Francia» (María José Vega Ramos, «Poética de la lírica en el Renacimiento», en *Idea de la lírica en el Renacimiento (Entre Italia y España)*, ed. M.^a J. Vega y C. Esteve, Vilagarcía de Arousa, Mirabel, 2004, pp. 15-43; aquí p. 23).

respecto, profanamente, y a otros propósitos contra lo que común y ordinariamente la santa madre Iglesia romana admite y usa» (regla 10)¹¹.

La función de la poesía «a lo divino» todavía se discute: desde la difusión entre gente devota de «un erotismo considerado nocivo en un poeta cuyo talento se admira y se respeta», hasta la predicación de verdades cristianas valiéndose de la fama de un ingenio, la aceptación de una corriente de moda o la participación en el carácter festivo de determinadas celebraciones devocionales, sin que quepa excluir la pura experimentación artística¹².

Senderos que se bifurcan

Como fuere, con el paso del tiempo esta tendencia varía. A mediados del siglo XVII declina el auge de los *contrafacta*¹³, seguramente agotados por reiteración y desgaste, y durante los reinados de Felipe IV y Carlos II surge una tendencia poética innovadora y audaz: la poesía cómica de tema religioso, practicada eminentemente por ingenios que suelen adscribirse a la escuela calderoniana. Se enmarca dentro del proceso de dispersión poética del Bajo Barroco, pero ha recibido escasa atención crítica¹⁴.

En parte, esta situación se debe a que la poesía religiosa burlesca se encuentra a caballo entre dos universos poéticos: la lírica religiosa, en cuya trayectoria debe ser entendida, y la poesía burlesca, de donde toma las ingeniosidades. La festiva Talía se adentra en los dominios de Urania, musa

¹¹ Citado en Valentida Nider, «Sobre algunos pasajes bíblicos en la agudeza de Quevedo», *La Perinola*, 3, 1999, pp. 195-208.

¹² B. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1958, pp. 280-281; Glen R. Gale (ed.), S. de Córdoba, *Garcilaso a lo divino*, Ann Arbor, University of Michigan, 1971, pp. 24-25; John Crosbie, «Amoral “a lo divino” Poetry in the Golden Age», *The Modern Language Review*, 66.3, 1971, pp. 599-607; Frenk, *art. cit.*, pp. 113-116, respectivamente

¹³ Wardropper, *op. cit.*, p. 303.

¹⁴ En el panorama de Begoña López Bueno (coord.), *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 237, solo se comenta que de 1627 a fin del siglo «continúa el despliegue de la poesía religiosa, dispersa por los más diversos cauces métricos y genéricos; en continuidad con las vías abiertas durante el período de culminación, se reitera el carácter eminentemente penitencial, celebrativo (en relación con el culto y la liturgia) o didáctico». Falta en el panorama de Rodrigo Cacho Casal, «El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro», en *La poesía burlesca del Siglo de Oro: problemas y nuevas perspectivas*, coord. A. Bègue y J. Ponce Cárdenas, *Criticón*, 100, 2007, pp. 9-26.

de la poesía sacra, en una innovación que supone una cierta transgresión, al menos en potencia, según se verá. No es nada enteramente nuevo: existe una tradición de poemas que cantan grandes temas en tono bajo (de la *Batracomiomaquia* de autor discutido a la *Gatomaquia* lopesca). Más cerca, influye la entusiasta entrada desde principios del siglo XVII de la tradición de versos folclóricos en la poesía religiosa, que crea un estilo propio de lírica popularizante¹⁵. Algunas glosas «a lo divino» podían sorprender por su tono jocoso, los villancicos navideños incidían en el carácter lúdico de la fiesta¹⁶ y la corriente del conceptismo sacro vigente en los primeros años de la centuria produjo ciertas audacias metafóricas que merecieron la intervención inquisitorial, como los *Juegos de Nochebuena* de Alonso de Ledesma, prohibidos en 1632¹⁷. Quevedo firma algunos chistes atrevidos en juego con textos evangélicos: el romance «Padre Adán, no lloréis duelos» (*Poesía original*, núm. 699) contiene una felicitación por la Caída, pues se libra de tener suegra, y disemina una serie de juegos sobre estas y las culebras, la costilla que supuso Eva (mejor que los huesos o cuernos que cuestan las mujeres), etc., o el uso del lema «deposuit potentes» ('derribó a los poderosos', *Lucas*, 1, 52) para un novio impotente (núm. 759, vv. 30-31), exceso suprimido en el *Index*¹⁸, etc., etc.

En esta línea se sitúa la poesía religiosa de tono cómico, que escapa a los siete subgéneros formulados por Wardropper¹⁹. En su encomiable trabajo, López Guil destaca «su interés histórico en tanto que fruto de una visión de la poesía, de la religión y de la religiosidad muy distinta a la de siglos posteriores, diferencia que, en gran medida, es la responsable del silencio al que, desgraciadamente, han sido relegados en nuestros días»²⁰.

¹⁵ Frenk, *art. cit.*, p. 73.

¹⁶ Daza Somoano, *art. cit.*, p. 171.

¹⁷ Nuñez Rivera, *art. cit.*, p. 363. Aquí conviene matizar a Wardropper, *op. cit.*, p. 323: «Si bien hay *contrafacta* conceptistas, son superficiales, lo mismo en el estilo que en el pensamiento». Crosbie, *A lo divino Lyric Poetry: An Alternative View*, Durham, University of Durham, 1989, p. 77, señala: «the new *conceptista* style of composition satisfied to an even greater extent the desire to give expression to wit and ingenuity in poetry, and thus it simply came to be preferred to *contrafaction*».

¹⁸ «La Biblia en la poesía española. Notas sueltas», *La Perinola*, 8, 2004, pp. 17-48 (aquí pp. 27-28, 30-33).

¹⁹ Wardropper, *art. cit.* Son: catequizante, ocasional, circunstancial, penitencial, meditativa, devota y mística. La poesía religiosa burlesca no casa bien porque posee rasgos de varios de ellos: ocasional o circunstancial por su escritura para un festejo (religioso) determinado y devota por la intensidad espiritual. Ver López Guil, *op. cit.*, pp. 51-55).

²⁰ López Guil, *op. cit.*, p. 10.

En efecto, a su valor literario suma el interés cultural y sociohistórico de conocer formas de sentimiento religioso tan ajenas al horizonte actual y que, por ende, deben reconstruirse para entenderse adecuadamente.

La escasa recepción que mereció esta poesía a partir del siglo XIX se vio aderezada de severos juicios basados en un desprecio evidente que explicaban este quehacer como «fruto de una degeneración de la religiosidad barroca»²¹. Esta visión nace del desconocimiento de una parte esencial de las reglas del juego poético: según el estudio de López Guil, el discurso se construye mediante analogías implícitas que establecen una correspondencia entre los dos niveles de significación del enunciado así como entre dos situaciones de enunciación²². Esta «gran agudeza» pone sobre el tapete un disfraz «popularizante» que no responde al emisor (poeta culto), receptor (nobles), ocasión (canonizaciones, galas cortesanas, inauguraciones...) ni escenario (colegios, conventos, universidades...) ²³. En efecto, la ruptura intencional de las consabidas reglas del decoro –al emisor, al receptor, etc.– se permite dentro de las convenciones de los géneros cómicos, en un contexto que desactiva el dolor y la violencia de la burla para quedarse como fuente de comicidad: si la anterior audacia de Quevedo fue censurada, no puede sospecharse un intento de faltar a la ortodoxia –inconcebible en dicho ingenio–, porque estas parodias no se oponen necesariamente a la fe y se juzgan más o menos merecedoras de castigo según el rigor del momento²⁴.

Y aquí vuelve a escena la manida querrela terminológica. López Guil²⁵ emplea la denominación «poesía religiosa cómico-festiva» y distingue entre poesía religiosa cómica, de un lado, y burlesca de otro: así separa el

²¹ López Guil, *op. cit.*, p. 56.

²² López Guil, *op. cit.*, pp. 168-170.

²³ Frenk, *art. cit.*, p. 61, advierte que las contrahechuras que hoy parecen cómicas «sin duda no sonaban irreverentes en aquella época»; Victoriano Roncero, «El humor y la risa en las preceptivas de los Siglos de Oro», en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 287-328 avisa que la risa popular no fue defendida por oradores o preceptistas, pero sí apreciada y empleada por autores cultos (p. 288).

²⁴ Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2003, pp. 45-48. Y en «Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro», en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 329-359, escribe: «el hecho de que un texto sea censurado no siempre significa que sea subversivo, ni rebelde ni heterodoxo. Hay censuras que no entran en el fondo, pero que por motivos que podríamos llamar “prudenciales” operan sobre determinados textos. [...] La relación conflictiva de lo burlesco con la censura es, pues, compleja» (p. 347).

²⁵ López Guil, *op. cit.*, pp. 55-61.

corpus de villancicos religiosos que basan su comicidad en la ridiculización de tipos y sigue la clasificación del poemario de Manuel de León Marchante (1722 y 1733) en obras «sagradas, humanas y cómicas». Sin embargo, numerosos epígrafes de ediciones y manuscritos del Siglo de Oro abogan por el rótulo «burlesco» (asimilable a «gracioso», «festivo» o «jocos») como dominio de Demócrito. Según aclara Arellano²⁶, la poesía de corte cómico se consideraba burlesca frente a la satírica y tampoco ha de olvidarse la cercanía de la moralización y la risa. La burla, por tanto, se define por el efecto risible en el receptor, no por la intención ética del autor (como ocurre con la sátira), ya que lo burlesco es ideológicamente neutral. Así, son elementos burlescos aquellos que buscan despertar la risa, bien para facilitar la acción de la sátira o tan solo por su valor estético y lúdico en sí²⁷. Es decir: burlesco y cómico son sinónimos. Por tanto, no es necesario cambiar las voces usadas en la época, sino tener en cuenta el contexto referencial y los códigos vigentes (ideológico, literario...) para reconstruir el significado de los poemas y su verdadero alcance.

Mas la permeabilidad de los límites facilita la contaminación de otros valores poco lúdicos. Precisamente la complejidad de estas rimas radica en su contenido sacro que debe ser respetado. Recuérdese como botón de muestra que la incardinación de elementos cómicos en festividades religiosas, con las fiestas del Corpus a la cabeza (autos sacramentales, entremeses...), sorprendían a ciertos viajeros que recorrían España y dejaban huella escrita de su escándalo ante una combinación muy natural para los españoles según los códigos vigentes. Osuna²⁸ ya aprecia el gusto por la inserción de formas chistosas:

el reforzamiento ideológico que entrañaba la fiesta barroca no fue incompatible con la inversión que supone la perspectiva burlesca, ni siquiera en el caso de la

²⁶ Arellano, *op. cit.*, pp. 20-40; *art. cit.*, pp. 335-345.

²⁷ Alfonso Rey, «La comicidad en la obra de Quevedo: cuestiones preliminares», en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 233-261, también prefiere el término «burlesco» cual medio entre «festivo» y «satírico» (p. 252). Para Cacho Casal, *art. cit.*, p. 13, la poesía burlesca es un «cajón de sastre» en que los poetas introducían sus «composiciones risibles». Antonia M^a Ortiz, «Parodias religiosas», *Manuscr. Cao*, 2, 1989, pp. 57-67, indica que estos textos no pueden denominarse *stricto sensu* «parodias» al no burlarse de un asunto serio, pues «lo devoto se utiliza como pretexto para manifestar otras intenciones por parte del autor» (p. 57).

²⁸ M^a Inmaculada Osuna, «Manifestaciones de la perspectiva burlesca en la fiesta religiosa barroca: algunos ejemplos granadinos del siglo XVII», *Rilce*, 21.1, 2005, pp. 109-147 (aquí p. 110).

fiesta religiosa, donde a la solemnidad y publicidad inherente a la dimensión ciudadana e institucional de la celebración se añadía su «peligrosa» cercanía a núcleos dogmáticos (Eucaristía, Santísima Trinidad...), cuasi-dogmáticos (Inmaculada Concepción) o ejemplares (vidas de santos).

Sin embargo, vuelve a insistir en un cierto carácter subversivo de la máscara burlesca que no acarrea siempre. En los poemas leídos —y luego impresos— en tales eventos la risa cumple dos funciones: es un ingrediente festivo (de *ludus*) y actúa cual aliado de la doctrina religiosa, en aras del deseado *delectare aut prodesse*. Es decir, los poetas se valen de una de las modalidades de la risa en el ámbito cristiano: aquella intrascendente y juguetona destinada a aligerar la predicación, frente a la severa que reprehende al pecador²⁹.

Por este camino interesa visitar las fronteras que separan el juego ingenioso de la falta de respeto a cuestiones de fe. Estas deben considerarse como discrepancias puntuales, según parece por los testimonios conservados. Así, algunos ingenios se mueven entre los tenues límites genéricos y las combinaciones temáticas, en un ingenioso experimento en las fronteras entre ortodoxia y heterodoxia: se adentran en el terreno de una cierta heterodoxia estética que juguetea con los límites de la ortodoxia religiosa³⁰. Aunque es una amenaza que queda en apariencia, una «heterodoxia» leve que aclara Alonso³¹:

El poeta devoto tiene que maravillarse a su público, aunque sea produciéndole una sacudida, casi un choque brutal. [...] Los poetas de las justas muchas veces emiten ideas extravagantes dentro de lo religioso, o aun heréticas, como si lo que quisieran fuera darle un susto al oyente; pero un golpe de timón desvirtúa en seguida la barbaridad enunciada; y el devoto auditorio de las justas puede ya respirar tranquilo (y reír de su propio susto).

Este fenómeno aparece tanto en juegos puramente verbales como en chistes que entran en «grandes atrevimientos ideológicos». Se explica

²⁹ Rey, *art. cit.*, p. 239.

³⁰ Algo similar ocurría en las academias y los certámenes: «la “caricatura” no era siempre bienvenida y el poeta debía saber trazar el límite entre lo burlesco, que estaba aceptado dentro de las reglas de la cortesía renacentista, y lo satírico, que no lo estaba» (Vélez-Sainz, *op. cit.*, p. 127).

³¹ Dámaso Alonso, «Para la historia temprana del conceptismo: un manuscrito sevillano de justas en honor a santos (de 1584 a 1600)», en *Obras completas* 3, Madrid, Gredos, 1974, pp. 75-117 (aquí pp. 106-108).

porque en el ambiente religioso de la época las manifestaciones populares se permiten una cierta familiaridad con lo divino que trata a los referentes sacros «con un tono jovial, bromista, confianzudo» que desde otra óptica parece irreverente³², sin olvidar el límite del decoro. Pero la novedad no radica en la técnica literaria, bien asentada y codificada, sino en su alejamiento del uso habitual en la tradición y su reacomodo en un tema sacro.

No parece ocioso recordar que otro género en boga era la comedia burlesca, reino de la risa propio de Carnestolendas. En este sentido, Serralta³³ estudia las referencias religiosas en las comedias burlescas, y su catálogo da cuenta de alusiones a la cultura y la práctica religiosa (Biblia, latinajos, oraciones...), a las costumbres del clero y otras dentro del juego conceptual y verbal que solo buscan la risa mediante dilogías. Su aparente atrevimiento y novedad se disuelve al insertar el subgénero en su contexto, esto es, «en una gran corriente cómica» heredera de rasgos de la poesía de disparates y de valor satírico más que dudoso, ya que su comicidad se permitía por las convenciones y no cabía la irreverencia en una representación palaciega.

El apuntado origen en certámenes y justas condiciona al menos en parte el tema, el tono y la métrica de estas composiciones, y les otorga un carácter circunstancial y público³⁴. Primero, la licencia es válida durante el tiempo que dura la celebración. Es común, sobre todo a partir de mediados del siglo XVII, que algún asunto se reserve para temas burlescos o festivos, y más esporádicamente se aprecia un «cierto tono ligero en algunas composiciones expuestas en altares», si bien la vena cómica se dirige preferentemente a los elementos lúdicos de la fiesta y solo a veces a la propia celebración³⁵. Además, las necesidades pueden apremiar, con lo que la participación en las justas no siempre responde a un especial fervor o devoción, sino que también puede buscar ante todo el galardón.

³² Alonso, *art. cit.*, p. 114.

³³ Frédéric Serralta, «La religión en la comedia burlesca del siglo XVII», *Criticón*, 12, 1980, pp. 55-76; cita posterior en p. 72.

³⁴ Ya lo señala Alonso, *art. cit.*, pp. 107-108. No faltan poemas en las construcciones efímeras como arcos triunfales: ver Osuna, *art. cit.*, p. 127).

³⁵ Osuna, *art. cit.*, pp. 111, 121.

Este supuesto carácter irreverente debe tener en cuenta que varios de los autores que destacaron en el género (Moreto, Cornejo, sor Juana...) pertenecían al estado eclesiástico y las poesías se leían en celebraciones a las que asistían las autoridades, sin que faltasen representantes de la Inquisición³⁶. Emisor y receptor, por tanto, también tienen algo que decir, y algunas comicidades poseen una «complicidad profesional»³⁷: así, chistes sobre curas, de apariencia ofensiva, ganarían comicidad ante un público clerical.

A su vez, el aumento progresivo de la explotación ingeniosa del potencial burlesco de las composiciones «de ciego», especialmente —que no solo— en forma de villancicos se enmarca en un proceso de expansión de la poesía jocosa en los campos profano y religioso: en este último «los referentes sagrados situaban al poeta burlesco ante unos límites difíciles de precisar, posiblemente variables según la percepción o sensibilidad particular [...], que separaban la burla “decente” de la palmaria irreverencia». Su aceptación se podía ver favorecida por una serie de rasgos codificados (humanización de las figuras, origen lingüístico de la comicidad...), al tiempo que otras estrategias esquivaban la confrontación directa con los referentes venerables mediante el desplazamiento de la burla hacia personajes relacionados, como demonios, herejes o judíos³⁸.

Son poemas, en resumen, que pertenecen a grandes rasgos a la esfera «jocosidad» por la combinación de burlas expresivas y veras temáticas, y que por todo ello pueden definirse de modo más adecuado como «poesía burlesca de tema religioso» o, seguramente mejor, «poesía religiosa burlesca»³⁹.

³⁶ López Guil, *op. cit.*, pp. 56-58.

³⁷ Serralta, *art. cit.*, p. 73.

³⁸ Osuna, «Las oraciones y coplas de ciego como motivo burlesco culto en la poesía religiosa del siglo XVII», en *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, ed. J. Olivares, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2010, pp. 335-366 (aquí pp. 351, 344 y 344-345).

³⁹ Osuna, «Juan de Ibaso y las formas burlescas en justas poéticas a mediados del siglo XVII», en *La poesía burlesca del Siglo de Oro: problemas y nuevas perspectivas*, coord. A. Bègue y J. Ponce Cárdenas, *Criticón*, 100, 2007, pp. 91-114, emplea la primera al paso (p. 92). Sobre «jocosidad», ver Jean-Pierre Étienne, «Primores de lo jocosidad», *Bulletin Hispanique*, 106.1, 2004, pp. 235-252; y Alain Bègue, «Los límites de la escritura epidíctica: la poesía jocosidad de José Pérez de Montoro», en *La poesía burlesca del Siglo de Oro: problemas y nuevas perspectivas*, coord. A. Bègue y J. Ponce Cárdenas, *Criticón*, 100, 2007, pp. 143-166.

Con todo, hay un límite que dificulta este acercamiento: en el paso de la oralidad a la imprenta la autoridad ejercía su control y podía limar las asperezas que se detectasen. Si supone un aval para lo burlesco dentro de los festejos, puede conllevar una cierta limpieza de los textos. No únicamente por temor ante la censura, sino solo por decoro, pues no tiene el mismo alcance una broma oral que otra escrita. Así, no puede descartarse que las rupturas con la ortodoxia religiosa se hayan depurado antes de su difusión y, por ende, se haya reducido su rastro impreso. Pero es la única base de trabajo posible y aún se puede sondear el difícil equilibrio entre el debido decoro hacia las realidades religiosas y el gusto por las formas burlescas. Mantenerlo era responsabilidad de todos: los motivos burlescos que seleccionasen los responsables de las justas debían esquivar la irreverencia; los poetas tenían que evitar caer en ella, «llevados por el juego lingüístico y conceptual que solía ir aparejado al tratamiento jocoso»; y la doble moral propia de un género relegado a una posición menor, lúdica e intrascendente, que normalmente se disfrazaba como concesión al vulgo⁴⁰.

La lengua de la poesía religiosa burlesca se puede entender igualmente dentro de la trayectoria planteada. Sin duda, en esta especie poética resulta esencial la elaboración conceptista y las piruetas de agudeza. Si se da por buena la opinión de que los *contrafacta* son vulgares en la exhibición del ingenio⁴¹, la poesía religiosa cómico-festiva del Bajo Barroco se revela como su vuelta de tuerca en tanto reino de la audacia poética más allá de la ortodoxia más estricta. Wardropper⁴² erraba al sostener que, irónicamente, los artistas divinizadores rebajaban la poesía y la religión al querer elevar ambas, pero parece lícito afirmar que, al menos en apariencia o en algunos casos, los poetas que cultivaban la poesía burlesca de tema sacro se careaban con el peligro de disminuir la dignidad del sujeto tratado.

⁴⁰ Osuna, *art. cit.*, p. 92.

⁴¹ Wardropper, *op. cit.*, pp. 323-324.

⁴² Wardropper, *op. cit.*, p. 327.

Final

Es interesante atender a este proceso de doble cambio, toda vez que la poesía sacra suele caracterizarse por la escasez de innovaciones formales y la tendencia a perpetuar las normas precedentes. La moda de las recreaciones «a lo divino» forma parte de la evolución del canon poético religioso que en el Bajo Barroco progresivamente cederá lugar a la otra cara de la moneda: frente a la elevación del tono poético y la adecuación del contenido a una cierta ortodoxia temática, se ofrece la burla, generalmente respetuosa, de asuntos religiosos y trascendentes. Y es en este baile en el límite donde reside en parte la gracia y el reto: ortodoxia y heterodoxia, poética y religión, se cruzan en un complejo proceso que únicamente se entiende en el contexto de los cambios sociohistóricos, pero también en un camino de ida y vuelta por el que discurre la poesía religiosa del Siglo de Oro, que durante un tiempo se viste con la máscara de Demócrito.

ADRIÁN J. SÁEZ
CEA-Université de Neuchâtel
adrian.saez@unine.ch

«Contra ingratos pérfidos herejes»: poesía y heterodoxia religiosa en la Granada de 1723¹

El siglo XVIII comienza en España con la llegada de una nueva dinastía, la de los Borbones. El primer Borbón, Felipe V, no mostró interés por la Inquisición durante los primeros años de su reinado, lo que provocó una relajación en los tribunales inquisitoriales. Sin embargo, tras una primera etapa coincidente con la guerra de Sucesión, se abre un período en el que los herejes, y especialmente los acusados de judaizantes, van a ser muy perseguidos², sufriendo castigos de distinta naturaleza: sociales, morales, pecuniarios o físicos³. Concretamente, el 28 de marzo de 1715, el rey dirigió una importante carta a todos los tribunales en la que expresaba «el poco acierto» de las resoluciones que había tomado hasta ese momento con respecto a la Santa Inquisición⁴. Se inicia así una nueva etapa en la que proliferaron los autos de fe⁵.

En el auto de fe, «máxima expresión institucional y ritual» de la represión⁶, intervenían las autoridades eclesiásticas y las autoridades civiles, que participaban de esta ceremonia festiva en la que todos los presentes eran actores, con mayor o menor relevancia. La Iglesia escenificaba de esta forma el triunfo de la fe católica frente a la herejía, contra la que tenían que luchar todos los poderes del reino garantizando el correcto orden religioso, político, social e incluso cultural. El juicio al que se sometía a los

¹ Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación FFI2011-24102, dirigido por el profesor Pedro Ruiz Pérez.

² Luis Coronas Tejada, *Judíos y judeoconversos en el Reino de Jaén*, Jaén, Universidad de Jaén, 2003, pp. 361-362.

³ Jaime Contreras, «Fiesta y auto de fe: un espacio sagrado y profano», en *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del Primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995)*, ed. María Cruz García de Enterría, Henry Ettinghausen, Víctor Infantes y Agustín Redondo, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pp. 79-90 (p. 83).

⁴ José Martínez Millán, *La inquisición española*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 133.

⁵ Ricardo García Cárcel y Doris Moreno Martínez explican que predominaron los procesos contra los judaizantes, con un 78,8 por ciento de los casos perseguidos (*Inquisición: historia crítica*, Madrid, Temas de Hoy, 2000, p. 87).

⁶ Antonio Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, Akal, 1990, p. 14.

condenados era una suerte de «anticipación» del Juicio Final, en el que Dios juzgará a los hombres según sus obras. Para los asistentes a un auto de fe, los ritos que allí se desarrollaban podían provocar temor en algunos momentos pero también una «sensación consoladora», derivada del hecho de que los herejes son los condenados y los demás asistentes, los «miembros de una comunidad espiritual que ha ejercido la justicia»⁷.

Domínguez Ortiz entiende que el auto de fe es una «genuina escenificación de los mecanismos de conservación del orden establecido»⁸; Jaime Contreras, por su parte, considera que «el auto de fe constituía un discurso acabado por el cual podía convencerse a los súbditos de la Monarquía Católica de la certeza absoluta en la victoria eterna de la verdad sobre el error»⁹; mientras que Martínez Millán defiende que «el auto de fe mostraba la unidad ideológica que existía en la sociedad, la defensa cerrada de sus valores y su unanimidad en materia de heterodoxia»¹⁰.

Granada refleja en el siglo XVIII la enorme actividad desplegada contra los herejes. Uno de los diferentes autos de fe celebrados en la ciudad tuvo lugar el 31 de enero de 1723 en la Iglesia del Real Monasterio de san Jerónimo. Fue el primero de los realizados en España durante ese año¹¹. Este auto particular «debió ser espectacular», tal y como señala Caro Baroja, por la cantidad de personas que en él se juzgaron, 60, de las cuales 54 estaban acusadas de ser judaizantes¹². El terrible pero magno acontecimiento originó una *Relación* en prosa y un *Poema heroico*, testimonios complementarios a través de los cuales podemos recrear los hechos con detalle. Mientras la *Relación* nos proporciona el nombre, la edad, la ocupación y los cargos imputados a cada uno de los sesenta acusados, el *Poema heroico* ofrece una descripción de la ceremonia.

⁷ Doris Moreno Martínez, «Cirios, trompetas y altares. El auto de fe como fiesta», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV. Hª. Moderna*, 10, 1997, pp. 143-171 (p. 146).

⁸ Antonio Domínguez Ortiz, *Desde Carlos V a la Paz de los Pirineos, 1517-1660*, Barcelona, Grijalbo, 1973, p. 97.

⁹ Contreras, *art. cit.*, p. 81.

¹⁰ Martínez Millán, *op. cit.*, p. 222.

¹¹ Además del celebrado el 31 de enero de 1723, otros tres autos de fe tuvieron lugar en Granada en ese año: el 20 de junio, el 28 de noviembre y el 19 de diciembre respectivamente. Estos tres tienen en común frente al que nos ocupa el haberse celebrado en el convento de los mercedarios calzados (Flora García Ivars, *La represión en el Tribunal Inquisitorial de Granada (1550-1819)*, Madrid, Akal, 1991, p. 92).

¹² Julio Caro Baroja, *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, Madrid, Istmo, 1978, vol. 3, p. 103.

Los dos testimonios se han transmitido de forma impresa. La *Relación* salió de las madrileñas prensas de José Serrete y ocupa ocho páginas en 4º; del *Poema heroico*, publicado igualmente en ocho páginas en 4º, se hicieron, por lo menos, dos ediciones, una en Granada, en el taller de Andrés Sánchez, y otra en Madrid, en la imprenta del mencionado José Serrete. Ambos tipógrafos fueron impresores del Santo Oficio en sus respectivas ciudades. De Andrés Sánchez sabemos que desarrolló su actividad profesional en Granada entre 1714 y 1735, quizá hasta 1736¹³. Fue un impresor prolífico aunque muchas de las obras que imprimió son de segunda fila. José Serrete, por su parte, publicó, al menos, cincuenta y siete relaciones de autos de fe celebrados entre 1721 y 1725, lo que indica una especialización en publicaciones de este tipo. Las relaciones por él editadas se vendieron tanto sueltas como en volúmenes¹⁴. Precisamente, un ejemplar de la *Relación* del auto de fe granadino que nos ocupa se encuentra en un volumen custodiado en la Biblioteca Nacional que contiene relaciones de autos que tuvieron lugar entre 1721 y 1725 y en el que también se recoge el *Poema heroico*¹⁵.

Es muy interesante analizar cómo el Santo Oficio se sirvió de la imprenta para lograr diferentes fines: adoctrinar, mostrando a la ciudadanía lo que conlleva apartarse del orden religioso y del orden social establecidos; publicitar los autos de fe con un fin esencialmente propagandístico, como escenificación del triunfo de la fe frente al pecado o la herejía; y perpetuar la condena de los culpados, cuyos nombres y pecados eran recogidos en impresos que incrementaban su vergüenza y la de sus familias, extendiendo la dimensión pública del delito más allá del momento y de la localidad concreta que acogía el auto de fe.

¹³ M^a José López-Huertas Pérez señala los años comprendidos entre 1714 y 1735 (*Bibliografía de impresos granadinos de los siglos XVII-XVIII*, Granada, Universidad de Granada / Diputación Provincial de Granada, 1997, p. 381) y María Correa Ramón, («Un siglo de imprenta en Granada: 1700-1800 (I)», *Ojácano, revista de literatura española*, 25, 2004, pp. 3-28), considera que esta fecha podría retrasarse hasta 1736 ya que existe una obra impresa por Lucas Fernández en el taller de Andrés Sánchez. No obstante, Correa apunta sobre Andrés Sánchez que «puede que mantuviera el taller en funcionamiento, pero él ya no imprimiese debido quizás a su edad» (p. 14). La obra aparecida en el taller de Andrés Sánchez en 1736 es el *Manuale granatense ad Rituale Romanum* (María Correa Ramón, «Un siglo de imprenta en Granada: 1700-1800 (II)», *Ojácano, revista de literatura española*, 26, 2004, pp. 39-57, aquí pp. 48-49).

¹⁴ Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 91.

¹⁵ El volumen en cuestión lleva la signatura R/5712(15).

Las relaciones en prosa que dan cuenta de los diferentes autos de fe que se hicieron en España son numerosas¹⁶. Menos comunes, sin embargo, fueron las composiciones en verso, aunque disponemos de muestras suficientes tanto anónimas como de autor conocido¹⁷. Entre estas últimas figuran la *Relación verdadera de la grandeza con que se celebró el auto de fe en Valladolid, por los señores de la Santa Inquisición*, de Diego Osorio Basurto (Madrid, Diego Flamenco; Sevilla, Francisco de Lyra)¹⁸; o el *Triunfo de la Fe. Poema heroico al católico vencimiento de la Cruz que en el Auto general celebró el Tribunal de la Inquisición de Cuenca el festivo día de S. Pedro y S. Pablo*, de Cristóbal Estrada y Bocanegra (Cuenca, 1654). Entre las composiciones impresas de autor anónimo se encuentran la *Relación del auto de fe, que celebró el Santo Tribunal de la Inquisición en la Ciudad de Valladolid en 22 de junio de 1636*¹⁹; o la *Relación métrica del auto de la fe, que celebró el Tribunal Santo de la Inquisición en la Ciudad de Cordoua, día de la Inuención de la Cruz a tres de Mayo, de 1655* (Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1655, 2 hs.)²⁰. También anónima, pero transmitida en este caso de forma manuscrita, ha llegado hasta nosotros una relación en verso de un auto de fe realizado en Córdoba en 1722, composición estudiada por el profesor Pedro Ruiz Pérez y cercana en el tiempo al *Poema heroico* que nos ocupa²¹. El *Poema heroico* y la *Relación* en prosa del auto de fe granadino de enero de 1723 son, igualmente, dos relatos anónimos, algo bastante frecuente en las composiciones de este tipo, ya que

¹⁶ Consuelo Maqueda Abreu ofrece una amplia nómina de estas relaciones en su obra *El Auto de Fe*, Madrid, Istmo, 1992, pp. 482-489.

¹⁷ María Cruz García de Enterría explica que, además de las «escalofriantes» relaciones en prosa, «las autoridades animaban a relatar en verso, popular o culto, las celebraciones de esos Autos de Fe» («Magos y santos en la literatura popular», en *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, ed. Javier Huerta Calvo y Emilio Palacios Fernández, Amsterdam, Rodopí, 1998, pp. 53-76: p. 58).

¹⁸ Se trata de un romance de cuatrocientos cuarenta versos (Kenneth Brown, «Tres relaciones poéticas o métricas de Autos de Fe impresas en el siglo XVII y un ejemplo de una subversión del subgénero de forma manuscrita», en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas, temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, dir. Pedro M. Cátedra, ed. Eva Belén Carro Carbajal, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2006, pp. 193-213, aquí p. 196).

¹⁹ Esta composición ocupa trescientos dieciséis versos (Kenneth Brown, *art. cit.*, p. 199).

²⁰ Henry Ettinghausen, «Hacia una tipología de la prensa española del siglo XVII: de 'hard news' a 'soft porn'», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, ed. Ignacio Arellano *et al.*, Pamplona / Toulouse, GRISO / LEMSO, 1996, vol. 1, p. 61, nota 33. El poema está formado por doscientos setenta y seis versos (Kenneth Brown, *art. cit.*, p. 201).

²¹ Pedro Ruiz Pérez, «Ecos barrocos: manuscrito, auto de fe y relación en verso (Córdoba, 1722)», en *Siglos dorados: homenaje a Augustin Redondo*, coord. Pierre Civil, Madrid, Castalia, 2004, vol. 2, pp. 1297-1313.

la autoría de estas obritas tiene un marcado «carácter institucional», siendo publicaciones promovidas por autoridades inquisitoriales y por autoridades locales, tanto eclesiásticas como civiles, que hacen de estos escritos, con su discurso religioso, político y cultural, un medio publicitario²².

El *Poema heroico* está compuesto por 268 versos endecasílabos que riman en asonancia los pares quedando sueltos los impares, por lo que nos encontramos ante un romance heroico. Aunque desconocemos la identidad del autor, no hay duda de que este poseía una formación elevada, lo que se deduce, entre otras cosas, de la cantidad de cultismos que emplea —entre los que destacan los latinismos, por ejemplo «concento» (v. 18), «numen» (v. 19) o «protervas» (v. 58)—. Además, el profundo conocimiento de los textos sagrados y de las hagiografías por parte del autor, su interés por dotar a los mitos clásicos de un sentido religioso y el tipo de símbolos que emplea indican que debió de ser un religioso. A todo ello hay que añadir su más que probable condición de testigo del citado auto de fe, dada la cantidad de datos que ofrece²³.

El *Poema heroico* hace referencia a episodios tanto del *Antiguo* como del *Nuevo Testamento*. Las alusiones a textos bíblicos aparecen desde el inicio del poema, donde el verso: «Del noble sauce la pendiente lira» (v. 5) puede estar inspirado en el Salmo 137, en el que los israelitas, cautivos de Nabucodonosor en Babilonia tras el saqueo de Jerusalén y la destrucción del templo de Salomón, recuerdan con nostalgia su tierra y descuelgan la cítara de los sauces para cantar su lamento: «Junto a los canales de Babilonia / nos sentamos a llorar con nostalgia de Sión; / en los sauces de sus orillas / colgábamos nuestras cítaras» (la cursiva es mía). A diferencia del Salmo, en el que se transmite la pena por la tierra perdida, el *Poema heroico* canta el triunfo de la fe frente a la herejía. Entiendo que el sauce y la lira pueden prestarse a otras interpretaciones. El sauce es un árbol muy poético, sobre todo como símbolo del llanto, el sauce llorón, y la lira es el instrumento de Orfeo y de Apolo, dios de la poesía²⁴. No obstante, la imagen de las

²² Jaime Contreras, *art. cit.*, p. 84.

²³ Sin afirmar que el autor de este *Poema heroico* lo fuera, no hay que perder de vista que algunos inquisidores fueron escritores. Ver Antonio Márquez, «Escritores inquisidores y viceversa», en *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*, Madrid, Taurus, 1980, especialmente las pp. 135-139.

²⁴ En su *Diccionario de símbolos*, Hans Biedermann explica que «debido a que pueden cortarse ramas verdes del sauce como de una fuente inagotable, se le comparó con la Biblia, la fuente de la sabiduría» (Barcelona, Paidós, 1993, p. 417).

cítaras colgadas en los sauces del Salmo y la de la lira colgada en el sauce del *Poema heroico* se me antojan muy similares. Ahora bien, lo que fundamentalmente me induce a pensar que el origen de este verso está en el Salmo 137 es que tanto Babilonia como Nabucodonosor tienen una presencia bastante destacada en otros fragmentos del *Poema*. Así, cuando el *Poema* explica que en el auto de fe había sesenta reos, se los compara con los sesenta codos de alto que tenía la estatua que mandó construir Nabucodonosor, estatua que, por otro lado, medía seis codos de ancho, lo que coincide con los seis tipos de pecados que se juzgan en el auto de fe:

Ya de Nabuco la fingida estatua,
en dura fabricada ver se deja:
que si sesenta codos contenía,
también acá los reos son sesenta.
Seis codos era su ancho, y asimismo
seis clases en el auto se numeran:
relajados, estatuas, convertidos,
de dos modos casados y embusteras (vv. 117-124).

La estatua de Nabucodonosor representa la idolatría, la adoración de un falso dios, la herejía. La comparación planteada en el *Poema heroico* indica que su autor aprovecha la historia narrada en el capítulo III del Libro de Daniel, del *Antiguo Testamento*, donde se habla de esta estatua. Muy interesante, por cierto, es el castigo que Nabucodonosor dispuso para aquellos que no adoraran la estatua: «y cualquiera que no se postre y adore, inmediatamente será echado dentro de un horno de fuego ardiendo» (*Daniel*, 3, 6). Doce de los inculpados en el auto de fe granadino van a morir quemados. Más adelante, el *Poema* presenta a los tres inquisidores que van a juzgar a los reos como tres campeones que luchan contra los herejes; herejes que conforman una nueva Babilonia, es decir, una comunidad de adoradores de falsos dioses dentro de la Granada católica:

De los tres bizarros campeones diestros,
a quien tocó por dirección suprema
ser de su falsedad inquisidores
su soñada altivez se ve sujeta.
Por los tres en la grande Babilonia
d'esta Granada población excelsa,
si tanta idolatría se destruye,
alabanzas a Dios se dan inmensas (vv. 129-136).

Nuevamente, el poema ofrece otra comparación entre la historia de los cautivos en Babilonia en tiempo de Nabucodonosor y los juzgados en el auto de fe cuando señala que cuarenta y dos fueron los hijos de Azmaveth que salieron de la opresión, es decir, de Babilonia, y cuarenta y dos son los reconciliados del auto de fe, treinta y nueve en persona y tres en estatua (vv. 165-184)²⁵. Igual que los cuarenta y dos israelitas volvieron a Jerusalén, su patria, los cuarenta y dos reconciliados regresan al seno de la Iglesia Católica, que los perdona y acoge.

El *Nuevo Testamento* también es fuente de unos versos de este *Poema heroico* donde se compara la herejía con las malas semillas (vv. 40-44). Exactamente, la fuente es el capítulo 13 del *Evangelio de San Mateo*, en el que se reúnen varias parábolas sobre la semilla que cae entre espinas y la esclarecedora interpretación que ofrece Jesucristo de una de estas parábolas²⁶, explicación a la que aluden los siguientes versos del *Poema heroico*: «Y diestro agricultor esclarecido, / siguiendo la evangélica sentencia; / después de segregar la vil cizaña, / a quien la abrase, en llamas se la entrega» (vv. 49-52).

Cambiando de asunto, el *Poema heroico* cumple a la perfección su misión propagandística, ya que canta el triunfo del Catolicismo frente a la herejía, tal y como se indica en los versos con los que arranca la composición: «Canto la exaltación, el triunfo canto / de la firme católica fe nuestra / que contra ingratos pérfidos herejes / consiguió victoriosa en Iliberia» (vv. 1-4). El autor insiste un poco más adelante en el sentido que tiene su misión, la de componer el poema: «No fabulosos ni aparentes timbres, / ni profanas gentílicas empresas / son de mis consonancias el empeño, / sino el glorioso aplauso de la Iglesia» (vv. 9-12, la cursiva es mía). Ya en los versos iniciales, el autor exhibe su conocimiento de los mitos clásicos. De hecho,

²⁵ *Nehemías*, 7, 28.

²⁶ «Luego dejó a la gente y se fue a casa. Los discípulos se le acercaron a pedirle: —Acláranos la parábola de la cizaña en el campo. Él les contestó: —El que siembra la buena semilla es este Hombre; el campo es el mundo; la buena semilla son los ciudadanos del Reino; la cizaña son los secuaces del Malo; el enemigo que la siembra es el diablo; la cosecha es el fin del mundo; los segadores, los ángeles. Lo mismo que la cizaña se entresaca y se quema, sucederá al fin del mundo; este Hombre enviará a sus ángeles, escardarán de su Reino a todos los corruptores y malvados y los arrojarán al horno encendido; allí será el llanto y el apretar de dientes. Entonces los justos brillarán como el sol en el Reino de su Padre. Quien tenga oídos, que oiga». (Evangelio según Mateo, 13, 36-43; *Nueva Biblia española*, trad. Luis Alonso Schökel y Juan Mateos, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1975, pp. 1516-1517).

comienza rogándole a «Calíope», musa de la poesía épica, que le conceda inspiración (vv. 13-16) y, un poco más adelante, señala sobre Apolo, dios de la poesía, «que a cantar la victoria contra infieles / no será el concurrir la vez primera», haciendo referencia a otras composiciones en verso similares a la suya que se han escrito anteriormente.

A continuación, se especifica la fecha del auto de fe: «Domingo, en que la Iglesia nuestra Madre / el símil misterioso nos recuerda», 31 de enero de 1723 (vv. 25-32). Las fechas elegidas para celebrar los autos de fe solían ser días señalados para la Iglesia. En este caso coincidía con la festividad de San Pedro Nolasco, fundador de la orden de la Merced, una orden redencionista que liberaba cautivos, hecho al que alude directamente el *Poema* cuando se habla de los 42 reconciliados (173-176). De la misma manera que los mercedarios se encargaban de rescatar a los cautivos de manos de los infieles librándolos de sus cadenas, la Inquisición libera a los herejes de las garras del mal favoreciendo que abandonen sus erróneas creencias y reconduciéndolos al seno de la iglesia católica si se arrepienten (vv. 85-88). Solo en los casos en que los delitos son tan graves que es imposible la reinserción de los reos en la comunidad católica, la Inquisición libera a los católicos del peligro que suponen estos herejes condenándolos a muerte (vv. 53-64).

Rasgo destacable de este *Poema heroico* es el acierto con que muestra el carácter teatral de un auto de fe²⁷. A través de la lectura del poema asistimos a la descripción de toda la ceremonia, de cómo discurrió el acto, una fiesta religiosa pero también social, política y cultural en la que todos los estamentos tienen representación. Estamos ante una ceremonia coral donde cada uno de los asistentes asume un papel determinado, incluido el público. En esta «representación» destacan especialmente los inquisidores que forman parte del tribunal y los reos. Al «tribunal sagrado» (v. 33) se le presenta como «de la fe, vigilante centinela, / Argos, que cuidadoso nunca duerme, / porque el grano esparcido no se pierda» (vv. 34-36). No es la única ocasión en la que se emplea la mitología para describir al

²⁷ Sobre este asunto, véase Aurora Egido, «Autos de fe y autos sacramentales en los teatros del mundo», en *Lecciones calderonianas*, coord. Aurora Egido, Zaragoza, Ibercaja, 2001, pp. 53-73; y de la misma autora, «Los autos sacramentales de Calderón como autos de fe», en *Giornate Calderoniane. Atti del Convegno Internazionale*, ed. Enrica Cancelliere, Palermo, Flacovio, 2003, pp. 239-257.

tribunal o a los inquisidores, pues en otro verso se habla de los tres inquisidores como «apostólicos Jasones» (v. 205). Anteriormente, se les había llamado «soldados católicos» (v. 110), dando de ellos una imagen de «milites Christi» que está muy en consonancia con el mundo de la épica al que nos remite el *Poema heroico* ya desde su mismo título. Los héroes son ahora los inquisidores y los enemigos contra los que hay que luchar, los herejes.

Igualmente relevantes son los sesenta acusados, gente humilde entre los que hay tenderos, un estanquero, confiteros, una costurera, un zapatero, un contador de rentas reales, un platero, varios labradores, un administrador de tabaco, un médico, un soldado, un albañil, una bodegonera y un vecino de Granada, Marcos de Espinosa, «de oficio ‘barba’ en la compañía de comedias que había en ella», es decir, comediante que hacía el papel de viejo o anciano. Tenían edades comprendidas entre los 79 años de Isabel de la Peña, la mayor, y los dieciséis de Catalina Verza, la más joven²⁸. En el poema se establece una gradación al tratar los diferentes delitos juzgados²⁹. Así, comienza centrándose en los doce relajados, es decir, los condenados a la hoguera, de los que se precisa que eran cuatro hombres y ocho mujeres. Después, se detiene en los cuarenta y dos reconciliados, como ya se ha apuntado, treinta y nueve en persona y tres en estatua. A continuación, el poema relata cómo había tres reos acusados de casarse dos veces, otro inculcado por casarse «con quien sabía / con evidencia que era casada» y finaliza aludiendo a dos mujeres «falsas y embusteras, / sortilegas entrambas; y aun la una, / otra vez castigada vio Valencia» (vv. 90-92), donde sabemos por la relación en prosa que fue «emplumada» (p. 8).

En la ceremonia también asume su papel la nobleza local, que acompaña a los condenados. La presencia de la nobleza en este auto de fe no es algo extraordinario, pues lo normal era que la aristocracia participara

²⁸ *Relación del auto particular de Fe que celebró el Santo Oficio de la Inquisición de la ciudad y reino de Granada el 31 de enero de este presente año de 1723 en la Iglesia del Real Monasterio de S. Gerónimo de dicha ciudad y Poema heroico a el auto particular de Fe que se celebró en esta ciudad de Granada el 31 de enero d'este presente año de 1723*, Madrid, José Serrete, [s. a].

²⁹ El orden que sigue el *Poema heroico* al hablar de los reos coincide con el que sigue la *Relación* en prosa, que también comienza con los doce relajados, continúa con los reconciliados en persona y los reconciliados en estatua, sigue con los que se han casado dos veces, con el culpado por contraer matrimonio con una mujer casada y finaliza con las dos acusadas de brujería.

en el auto de forma destacada³⁰. No podemos perder de vista que no se trata únicamente de una celebración religiosa, y la prueba más evidente es que el Tribunal del Santo Oficio entrega los condenados a la autoridad civil (vv. 9-10). La composición refiere cómo es el corregidor quien finalmente ordena que se ejecute la sentencia: «Viendo el corregidor, por su legado, / en quien la fe divina reverbera, / delitos tan enormes de herejía, / entre llamas voraces manda mueran» (vv. 217-220).

El *Poema* refleja perfectamente la codificación de un auto de fe, rico en ritos y donde nada se deja a la improvisación. En el poema hay varias referencias directas a la teatralidad del espectáculo, comparando, incluso, a la iglesia en la que se desarrolla el auto con un teatro: «Teatro es de tan gran misericordia / del Máximo Doctor, la casa regia» (vv. 93-94). Frente al teatro del mundo, el recinto sagrado es el teatro de Dios. La idea de la iglesia como teatro aparece nuevamente más adelante: «De Gerónimo, al Templo se encaminan, / y así que en su anchuroso espacio entran. / Se forma el más magnífico Teatro / que obtuvo Roma ni dispuso Atenas» (vv. 197-200). Enormemente significativos son los versos finales del poema: «Este es el triunfo de la fe gloriosa / y aunque acabado agora el acto queda, / Él, no; que por los siglos de los siglos / siempre su exaltación durará eterna», donde la palabra «acto» se emplea como sinónimo de auto, del auto de fe, pero también aludiendo a la pieza teatral, al acto dramático que toca a su fin. Sin duda, la dimensión teatral del auto de fe servía para «infiltrar en las conciencias un contenido doctrinal», al que, tal y como explica José Antonio Maravall, «se prestaba aquiescencia no por vía de razonamiento, sino de adhesión afectiva, por pasión que arrastra la voluntad»³¹.

Este *Poema heroico* muestra cómo la poesía se convirtió en un arma contra los herejes. Ahora bien, justo es señalar que la poesía también fue empleada por los acusados de herejía, y hasta por los herejes confesos, para defenderse o para expresar sus sentimientos. Conocemos el caso de

³⁰ Miguel Jiménez Montesión, «Capítulo III. Modalidades y sentido histórico del auto de fe», en *Historia de la Inquisición en España y América*, dirs. Joaquín Pérez Villanueva y Bartolomé Escandell Bonet, Madrid, Centro de Estudios Inquisitoriales, «Biblioteca de Autores Cristianos», 1993, vol. II, p. 581.

³¹ José Antonio Maravall, «Teatro, fiesta e ideología en el Barroco», en *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*, ed. José María Díez Borque, [Barcelona], Ediciones del Serbal, 1986, pp. 71-95: p. 87.

Manuel de Castro, toledano que murió en la hoguera en el auto de fe celebrado en Cuenca el 23 de julio de 1724 tras estar dos años preso, y que compuso un poema en el que declaraba su inocencia. A través de sus versos, Castro implora al tribunal inquisitorial que averigüe su verdadera historia, ya que ha sido acusado injustamente de judaizante por dos mujeres. El poema comienza: «Y así ilustres señores, / os ruego con humildad / averiguaréis la verdad / pues sois de ella inquisidores. / Vuestros nobles corazones / mueven solo la clemencia / del vil nacimiento mío, / que con eso habrá tenido buen despacho mi ignorancia»³². A este Manuel de Castro se atribuye también un soneto aparecido durante una intervención arqueológica en la antigua cárcel de la Inquisición de Cuenca, hoy Archivo Histórico Provincial, en el que un reo se duele de su suerte:

Es tan grande mi pena y sentimiento
 en esta prisión triste y rigurosa
 ausente de mis hijos y mi esposa
 que de puro sentillo no lo siento.
 O si llegase presto algún contento
 O si cansada ya la ciega diosa
 conmigo se mostrase más piadosa
 poniendo treguas en tan gran tormento.
 Mas ay que mi esperanza entretenida
 consume el alma en tan larga ausencia
 a donde está aresgada honra y vida.
 Mas yo confío en Dios que mi conciencia
 sé yo que está tranquila aunque afligida
 al menos reconozcan mi inocencia.³³

Caso bien distinto es el de Antonio Enríquez Gómez con su *Romance al felicísimo tránsito de Judá el Creyente, llamado don Lope de Vera y Alarcón, natural de San Clemente, quemado en Valladolid por judío a 25 de julio de 1644*,

³² Rafael de Lera García, «La última gran persecución inquisitorial contra el criptojudasmo: El Tribunal de Cuenca, 1718-1725», en *Perfiles jurídicos de la inquisición española*, ed. José Antonio Escudero, Madrid, Instituto de Historia de la Inquisición, Universidad Complutense de Madrid, 1992, pp. 805-838: p. 823.

³³ Heliodoro Cordente Martínez, «Manuel de Castro (autor del Soneto de la celda del Castillo). Su vida y tragedia. Últimos reductos del criptojudasmo en Cuenca», *Cuenca*, 36, 1990, pp. 29-59: p. 29.

donde Lope de Vera es presentado como un verdadero mártir. La composición finaliza con una valiente y amarga alusión del poeta a la manipulación que se ha hecho de Jesucristo por parte del catolicismo intolerante:

Él no ha dado ley ninguna,
ni derogó el ser hebreo;
antes se exhortó a guardarla.
Leed vuestros Evangelios,
pues, ¿por qué queréis que yo con razón al intelecto
deba dejar la de Dios
por la que no tiene dueño?
Él os guarde y encamine
a vuestra casa y convento / a donde a son de capellán
llama el «No se lo tolero».³⁴

Tanto los defensores de la fe católica como los herejes o acusados de herejía se sirvieron de la poesía para defender sus posturas. Los primeros emplearon los versos para cantar el triunfo de la fe añadiendo solemnidad, prestigio y fuerza expresiva al relato de los hechos. Los segundos encontraron en la palabra rimada el medio con el que defenderse, expresar sus sentimientos o luchar contra la incompreensión. La poesía amplifica la voz tanto de los represores como de los reprimidos.

CRISTINA MOYA GARCÍA
Universidad de Córdoba
cristinamoyagarcia@yahoo.es

³⁴ Kenneth Brown, *art. cit.*, pp. 193-213.

La construcción del sentido en *La Raquel* de Ulloa y Pereira: interpretación, recepción y poder en la órbita del Barroco¹

La Raquel, originalmente denominada como *Alfonso Octavo, príncipe perfecto divertido por Hermosa o por Raquel hebrea* (1643) de Luis de Ulloa y Pereira (1584-1674), ha sido considerada por la crítica especializada como una de las obras más significativas del Bajo Barroco. Sin embargo, todavía quedan algunos aspectos importantes por estudiar en lo que se refiere a la construcción del sentido de la obra y aportaciones que realizar en el debate sobre su inmediata recepción. En las siguientes páginas exploraremos las diversas interpretaciones críticas que ha recibido este «epilio», localizaremos los principios fundamentales sobre los que se levanta el proceso de escritura de esta obra y analizaremos la controvertida relación que la lectura del texto supuso tanto con respecto a la política de su momento como a la construcción de la figura pública de Luis de Ulloa en el contexto de las relaciones de poder establecidas bajo el mandato del Conde-Duque de Olivares.

Existen todavía algunos enigmas en torno a la figura y a la obra de Luis de Ulloa. En lo que se refiere a su producción literaria resulta extraño por un lado que Lope de Vega no lo mencionara en 1630 en el *Laurel de Apolo*, ni tampoco Pérez de Montalbán en el *Para todos* de 1632. Sin embargo, por otro, sí llama la atención que Góngora le dedicara un soneto en 1616 y que Ignacio de Luzán en su *Poética* destacara especialmente a Ulloa como uno de los pocos poetas que «supieron preservar su estilo de la común infección del siglo», la provocada por la «hinchazón enfermiza» del «estilo afectado» y extravagante de Góngora², tal y como nos recuerda Antonio Sánchez Jiménez en su valioso trabajo «El judío en el universo simbólico del poder: contexto y subtexto político de *La*

¹ Debo expresar mi agradecimiento a Antonio Sánchez Jiménez por todas sus indicaciones y sugerencias para la elaboración de este trabajo.

² Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza, Francisco Revilla, 1737, p. 19.

Raquel (1643), de Luis Ulloa Pereira»³. En esta misma línea, también Manuel José Quintana, ya a principios del siglo XIX, se refirió a Luis de Ulloa como un poeta cuya dicción es «sana, exenta de las extravagancias de su tiempo», aunque también matiza que «no deja a veces de salpicarse con ellas»⁴.

Como con acierto indicó Antonio Sánchez Jiménez en el trabajo citado, quizá el hecho de que Góngora le dedicara el soneto de 1616 ha podido ser uno de los elementos que más haya influido en la articulación de una lectura «gongorina» de las obras de Luis de Ulloa, tal y como sucedió en el caso de las aproximaciones críticas que realizaron estudiosos como Ticknor, Menéndez Pelayo o García Aráez⁵. Para todos ellos Luis de Ulloa se emplaza entre los «ingenios gongoristas».

Sin embargo, más recientemente, Pedraza y Rodríguez Cáceres⁶ han manifestado que si bien puede ser cierto que los romances de Luis de Ulloa se acerquen más al estilo de Góngora, no ocurre lo mismo con *La Raquel* (1643) que entienden está más próxima a la *Jerusalén* de Lope (1609). Del mismo modo, Manuel Ángel Candelas Colodrón ha explicado la relación clara, en cuanto el estilo se refiere, que guardan algunas de las obras de Luis de Ulloa con respecto al modelo de Quevedo, llegando a afirmar que existen «serios vínculos de creación e inventiva poética» entre ambos⁷.

En nuestra opinión, las obras de Luis de Ulloa están más cerca del modelo de Quevedo y de Lope que de las premisas compositivas sobre las que no solo Góngora levantó su modelo de construcción del sentido, sino también sus epígonos, de los que igualmente se aleja. Desde luego, el propio Luis de Ulloa se posicionó claramente, como se puede constatar en

³ Antonio Sánchez Jiménez, «El judío en el universo simbólico del poder: contexto y subtexto político de *La Raquel* (1643), de Luis Ulloa Pereira», en *Poderes y autoridades en el Siglo de Oro: realidad y representación*, eds. A. Apolinário Lourenço y Jesús M. Usunáriz, Pamplona, EUNSA, 2012, pp. 141-156.

⁴ Manuel José de Quintana, *Tesoro del Parnaso Español*, Paris, Baudry, 1838, p. 377.

⁵ George Ticknor, *Historia de la literatura española*, vol. 3, trad. P. de Gayangos, Madrid, Rivadeneira, 1854, p. 212; Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, Aldus, 1949, vol. 4, p. 102; Josefina García Aráez, *Don Luis de Ulloa Pereira*, Madrid, CSIC, 1952, p. 168.

⁶ F.B. Pedraza Jiménez y M. Rodríguez Cáceres, «Introducción», en *Manual de Literatura Española. III. Barroco: introducción, poesía y prosa*, Tafalla, Cénlit, 1980, p. 522.

⁷ Manuel Ángel Candelas Colodrón, «El modelo de Quevedo», en *Tres el canon: la poesía del Barroco tardío*, ed. I. García Aguilar, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, p. 33.

la *Censura* de Bocángel, al afirmar que «mi estilo se opone en todo a los que con extrañeza de palabras y transposición de cláusulas se oscurecen, contentándose con la vanidad de la armonía sin sustancia; deseo con voces claras expresar conceptos no comunes»⁸.

Quizá podríamos objetar a tal afirmación de nuestro autor que el hecho de que él manifestara una intención clara de alejarse del modelo de Góngora no presupone que efectivamente lo lograra. Sin embargo, si realizamos un rastreo por las obras de Luis de Ulloa publicadas y prestamos especial atención al testimonio fundamental que nos brinda la «Censura» de Bocángel, se disipan todas las posibles dudas que pudieran surgir en esta dirección.

De Luis de Ulloa se conservan unas *Paráfrasis de los Salmos* (1655), los *Versos* (1659), una *Concepción* de la Virgen (1662) y, finalmente, sus *Prosas y versos* (1674). De toda su producción literaria *La Raquel* (1643) ha sido la obra que más interés ha despertado en la recepción posterior. Quizá algunos estudiosos, como fue el caso de los ya mencionados Ticknor o Menéndez Pelayo, etiquetaron las obras de Luis de Ulloa dejándose llevar por el hecho anecdótico de que Luis de Góngora le dedicara un poema en 1616, tal y como apuntó Sánchez Jiménez. Sin duda este aspecto pudo influir en la configuración de la lectura de las obras de Luis de Ulloa en un determinado sentido y no en otro. Sin embargo, a pesar de este cierto desdén hacia las obras de Luis de Ulloa, al mismo tiempo precisamente Menéndez Pelayo elogió sin ambages *La Raquel*, obra a la que consideró como lo mejor de la escritura de nuestro autor, como el poema que le otorgó «justo renombre», de gran gravedad de estilo y doctrina, con numerosos versos admirables⁹.

Efectivamente, aunque por un lado Quintana manifestó que *La Raquel* había sido lo único bueno escrito por Ulloa¹⁰, opinión compartida por Ticknor quien aseguraba que *La Raquel* era lo más «selecto y acabado»

⁸ Gabriel Bocángel, «Censura de don Gabriel Bocángel a las rimas castellanas de *Alfonso octavo* habiéndoselas remitido don Luis de Ulloa para este efecto. Responde don Luis de Ulloa a la censura que de algunos versos hace don Gabriel Bocángel», en *Vida y poesía de Bocángel*, de Rafael Benítez Claros, Madrid, CSIC, 1950, pp. 329.

⁹ Antonio Sánchez Jiménez, *art. cit.*

¹⁰ Manuel José Quintana, «Introducción», en *Poesías selectas castellanas*, Madrid, Gómez Fuentenebro, 1807, vol. 1, p. 75 y *op. cit.* p. 377.

que había escrito, también por otro afirmó que el resto de su obra incluso no poseía mérito poético¹¹.

A pesar de estos comentarios negativos, el propio Manuel José Quintana reconoció que «de los que trataron este asunto en lo antiguo, quien mejor lo desempeñó fue Ulloa, y su poema, así por su mérito como por la época en que fue escrito, puede llamarse con razón el último suspiro de la musa castellana»¹². Lo que concuerda con lo que en el siglo anterior expresara Luzán en su *Poética* (1789), quien recomienda *La Raquel* «a cada paso»¹³.

Además no podemos olvidar que *La Raquel* mereció la «Censura» de Gabriel Bocángel, lo que nos muestra que ni la obra fue considerada un texto menor ni que tampoco fue entendida así en el momento de su recepción aunque hubiera escritores, como Manuel José Quintana, que prefirieran abiertamente la versión de García de la Huerta: Quintana reconoce los valores de la obra pero prefiere el tratamiento de la figura, de la tragedia y del tema de la judía Raquel realizado por García de la Huerta.

En este sentido, José Lara ha demostrado con gran erudición y exactitud, en su trabajo «*La Raquel* de Ulloa y Pereira, sátira política contra el Conde-Duque de Olivares»¹⁴, cómo *La Raquel* de García de la Huerta es una obra claramente deudora del texto de Ulloa. En este estudio, sostenido con abundante documentación, Lara explica también cómo *La Raquel* de Ulloa sirvió de modelo a imitar para *La desgraciada Raquel* (1635) de Mira de Amescua, obra que sería más tarde publicada a nombre de Diamante como *La judía de Toledo*. Al mismo tiempo, Lara data la escritura de Ulloa en una fecha anterior a 1643 y en consecuencia a la de *La desgraciada Raquel* de Mira de Amescua, lo cual explicaría la *imitatio* tan «ceñida» que se encuentra entre los textos de Ulloa y Mira de Amescua. Lara halla la clave que demuestra que el texto de Ulloa es anterior al de Mira de Amescua y que, por tanto, éste último debió conocer en copia manuscrita ya que introdujo una innovación de Ulloa

¹¹ Ticknor, *op. cit.*, pp. 212-239.

¹² Manuel José Quintana, *op. cit.*, p. 1838.

¹³ Antonio Sánchez Jiménez, *art. cit.*

¹⁴ José Lara Garrido, «*La Raquel* de Ulloa y Pereira, sátira política contra el conde-duque de Olivares», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1, 1984, pp. 229-253.

con respecto a los textos anteriores que habían narrado los amores del rey Alfonso VIII y la bella Raquel:

Una innovación de Ulloa respecto a los tratamientos anteriores de la leyenda es el idear que Alfonso VIII tenga en sueños un profético anuncio de la muerte de su amante (octavas 50-3). En la comedia publicada no aparece ningún aviso premonitorio de la desgracia de Raquel, sino que, componiendo un patético clímax, la noticia es directamente sabida por el rey de labios del padre de la judía, instantes antes de descubrir a la hermosura muerta. Pero en el manuscrito el drama había recibido inicialmente un cierre distinto en el que Alfonso, vencido de un «perezoso sueño», recibe el anuncio «presago» de la muerte de Raquel, corroborado al despertar. La única explicación posible para concordar estos hechos es que partiendo del texto de Ulloa, Amescua compusiese inicialmente un desenlace donde recogía el detalle novedoso del sueño profético, que en posterior redacción fue modificado por otro que hacía más sorpresivo y lastimoso el conocimiento de la tragedia. La ceñida imitación del poema de Ulloa en *La desgraciada Raquel*, indicativa del impacto producido por su conocimiento a través del vehículo de la copia en un dramaturgo de la talla de Mira de Amescua, nos permite adelantar la fecha *ante quem* de *La Raquel* que, presupuestos los tiempos pertinentes para la difusión del poema y la escritura de la comedia, no debe ir más allá de 1634¹⁵.

El dato que nos ofrece Lara en la explicación que acabamos de citar resulta fundamental para contextualizar cómo el manuscrito de *La Raquel* había estado circulando entre los ámbitos literarios y políticos antes de su publicación y que, además, había despertado un gran interés por el tratamiento que realiza del tema, por las innovaciones introducidas por Ulloa y por la posibilidad de realizar una lectura satírica del poema en la coyuntura del momento.

Al probar que *La Raquel* había estado circulando de forma manuscrita, Lara además demuestra que hubo una doble emisión manuscrita del poema. Por un lado se difundió un texto de *La Raquel* que el propio Ulloa no aprobaba y por otro, el mismo Ulloa se vio obligado a reformar el texto original y enviárselo a Bocángel para que realizara la «Censura» y así se pudiera fijar un texto definitivo que contara con el consentimiento del autor. Según Ulloa manifiesta en la «Censura» de *La Raquel*, el poema «salió del borrador intempestivamente sin consentimiento mío y me rendí después a repetir algunas copias porque corría lleno de errores de pluma

¹⁵ José Lara Garrido, *art. cit.*, p. 233.

y me lastimó que hubiera defectos mayores»¹⁶. Según Lara, con el que concordamos plenamente, «aquella extemporánea negación debe entenderse tan solo de un original primitivo que copiado ‘sin consentimiento’ del poeta circulaba en copias plagadas de ‘errores’ y ‘con defectos mayores’ para poner término a los cuales ha aparecido algo así como una emisión permitida del texto»¹⁷.

La explicación de Lara despeja el enigma de la génesis del texto y el porqué de la censura realizada por Bocángel a petición de su autor. Ulloa quería realizar una publicación autorizada del texto. Pero, ¿por qué? ¿Qué era lo que tanto temía Ulloa? Según nuestro autor su interés obedecía a una motivación meramente filológica, puesto que las otras copias presentaban defectos mayores. ¿Debemos creer que estos fueron los únicos motivos? Para Lara la explicación de tal demostración de celo tiene una clara raíz política y, por ende, se trata de una criptosátira. En cambio, para Sánchez Jiménez la lectura política del texto ha de entenderse como una actualización realizada por la recepción del momento, gracias a la ambigüedad de sus versos, y no tanto que *La Raquel* constituyera, desde su concepción, una clara e intencionada sátira política.

En nuestra opinión es la «Censura» de Bocángel el mejor instrumento del que disponemos para poder comprender cómo se construye el sentido de *La Raquel* y de qué manera funciona como texto satírico dentro de la órbita del poder del Barroco como meditación sobre las pasiones y sus peligros.

Por tanto, siguiendo a Lara, *La Raquel* es un texto escrito en el ámbito de la propaganda contra Olivares. De acuerdo con esta lectura la judía Raquel presentaría un paralelismo con el mismo Conde-Duque que, al igual que la judía, nublaría el entendimiento y oscurecería el buen gobierno del monarca Felipe IV. De la misma manera que Raquel manipula a Alfonso VIII en el texto de Ulloa, el correlato en la política del momento sugeriría que Felipe IV estaba preso de las malas artes de Gaspar de Guzmán.

Por tanto, para Lara habría existido una versión manuscrita original de Ulloa en «ochenta estancias», que el propio autor habría compuesto con intención satírica contra el gobierno del Conde-Duque de Olivares y que

¹⁶ Gabriel Bocángel, *op. cit.*, pp. 327-338.

¹⁷ José Lara Garrido, *art. cit.*, p. 234.

había entregado a su círculo de confianza. Posteriormente, alguno de los allegados de Ulloa a los que había entregado el manuscrito habría debido traicionarle al difundirlo, hecho que claramente lo dejaba en una posición muy delicada ante el poder del valido del rey. Este manuscrito pasó en seguida a formar parte del corpus de la propaganda antiolivariana.

Ante esta situación Ulloa intentó enmendar algo que se le había escapado de las manos y por ello decidió dar a la imprenta su versión de *La Raquel* autorizada por el paso de la *Censura* de Bocángel, en la que el propio Ulloa explica las motivaciones para publicar el texto. Entre la primera versión manuscrita, cuyas adiciones Ulloa atribuye a otras manos, y esta otra hay una diferencia significativa de extensión. La versión autorizada por Ulloa consta de setenta y tres octavas.

De esta manera, según Lara, nos encontraríamos en un contexto singular en el que por un lado circulaba un texto no autorizado, pero que la recepción leía como una criptosátira contra Olivares y, por otro, aparece la versión autorizada por Ulloa en la que el autor se aleja en las advertencias y comentarios de toda interpretación relacionada con la política de su tiempo, a la misma vez que intenta construir y fijar el sentido del texto en torno a la reflexión sobre los temas del amor y del dolor.

Desde luego *La Raquel* de Ulloa posee todos los elementos y la ambigüedad necesaria como para permitir la lectura política en su momento. Y de hecho el texto debió leerse así en un contexto político en el que existía un enorme malestar contra el Conde-Duque de Olivares, al que se le había acusado de filo-hebraísmo por favorecer a los asentistas judíos portugueses. Lara añade en este sentido que:

[...] la tardía dedicatoria del poema a Medina de las Torres pudiera formar parte de idéntica maniobra, constituyendo un audaz quiebro para contrarrestar, con la emisión autocensurada, el sentido político que sin excesiva «malicia» cabía dar a las copias salidas «intempestivamente» del «borrador». Que Ulloa no consiguió su propósito lo indica la inclusión de *La Raquel* en manuscritos de sátira política y la copia de la segunda versión del poema, junto a la *Censura*, en uno de los más importantes volúmenes que recopilan poesía antiolivarista¹⁸.

Frente a esta lectura de *La Raquel* nos encontramos algunos elementos contradictorios que no hacen sino contribuir a aportar nuevos interrogantes

¹⁸ José Lara Garrido, *art. cit.*, p. 238.

en torno a los enigmas que presenta esta obra. Tampoco podemos olvidar que Luis de Ulloa y Pereira había sido protegido del propio Conde-Duque de Olivares, quien lo nombró Corregidor de León y, más tarde, Corregidor de Logroño, hecho que Miguel Soler ha interpretado como un destierro, aunque tampoco aclara por qué deberíamos entenderlo como tal¹⁹.

En cambio, de lo que sí tenemos constancia es de que Luis de Ulloa le dedica algunas de sus obras al Conde-Duque. Por tanto, *a priori* puede parecer que Ulloa no tuvo motivos para mostrar una actitud beligerante contra el Conde-Duque, sino más bien todo lo contrario. Sin embargo, la relación entre ambos fue más compleja de lo que pudiera estimarse a primera vista, tal y como nos lo hace saber Sánchez Jiménez:

El poeta obtuvo de Olivares «cargos de cierta importancia» (los corregimientos de León, entre 1629 y 1632, y de Logroño, entre 1632 y 1637, así como la vigilancia de don Juan José de Austria durante los años leoneses), recibió notables beneficios de don Ramiro Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres y yerno de Olivares, y, sobre todo, gozó de la amistad y favores del valido, ya caído, cuando éste recaló en Toro en 1643. Lara sostiene que incluso en esta etapa final Ulloa deja con sutileza entrever que hubo tensiones previas entre él y Olivares, y además arguye que la dedicatoria a Medina de las Torres es uno más de los intentos de Ulloa por suavizar el efecto satírico de *La Raquel*. Puede ser ciertamente que fuera así, y que Ulloa hubiera defendido primero a Olivares, luego militado en la ficción antiolivarista durante los años 20 o 30, y finalmente se hubiera reconciliado con el privado en 1643, fecha además de la publicación de la versión impresa de *La Raquel*. Sin embargo, estos argumentos permiten todavía la duda, pues si Ulloa fue castigado por escribir el poema en 1624 o 1634, la fecha de 1637 (cuando se le acaba el corregimiento leonés y, que sepamos, no recibió otro cargo público) parece un tanto tardía, y el hecho de que Ulloa no acompañara a Medina de las Torres al virreinato de Nápoles no se antoja tanto un castigo proporcional a sus sátiras como una decepción muy propia y común entre los poetas del momento. En suma, más que en estos indicios externos la fuerza de los argumentos de Lara se encuentra en el soneto satírico atribuido al toresano, en la presencia de copias de *La Raquel* en manuscritos antiolivarianos y, por supuesto, en el texto mismo del epilio, tanto en su versión manuscrita como en la impresa.²⁰

¹⁹ Miguel Soler Gallo (ed.), «Luis de Ulloa y Pereira: *La Raquel*», *Lemir*, 13, 2009, pp. 1-28.

²⁰ Confróntese, al respecto, la siguiente matización de Antonio Sánchez Jiménez, *art. cit.*: Ulloa habría compuesto *La Raquel*, o bien en León, antes de 1624, o bien en León o en Logroño, pero antes de 1634. Estas dos fechas suponen los respectivos *termini ad quem* para la redacción del poema de Ulloa,

Estos matices que destaca Sánchez Jiménez encuentran refrendo en el soneto de «Don Luis de Ulloa al Conde-Duque» donde hay una clara sátira al Conde-Duque y al Cardenal Richelieu por lo que parece probable que podamos concluir, en este sentido, que la relación entre Ulloa y el Conde-Duque no fue siempre amistosa:

Esta yedra rebelde y lisonjera
 que de asombrar este laurel blasona,
 que con mentido culto lo aprisiona
 y oprime lo que finge que venera;
 ciencia tiene la voz, ¡oh si la oyera
 la sacra majestad cuando perdona,
 o permite, cautiva la corona,
 que ambición presumida la prefiera!
 Si contra culpa tal, tarde las leyes
 introducen el público consuelo,
 a la violencia sus derechos pasen.
 ¡Oh España, oh Francia, redimid los reyes,
 fulminad rayos que imitando al cielo,
 respeten el laurel, la yedra abrasen!²¹

Por otra parte, tanto Lara como Sánchez Jiménez han destacado que al tratarse de un «epilio» (una pequeña composición dentro del género de la épica que tradicionalmente trataba de temas amorosos y mitológicos), la lectura de *La Raquel*, entendiéndola como una meditación sobre las relaciones amorosas y el poder, también sería complementaria a una lectura política del texto. Y en este sentido es precisamente hacia donde apunta, a nuestro modo de ver, la «Censura» de Bocángel.

y dependen de qué datación elijamos para *La desgraciada Raquel* de Mira, que se basó en el epilio del toresano. Podemos añadir que ambas fechas tienen sentido contextual, pues si *La Raquel* es una sátira antiolivariana que usa a los judíos medievales de la trama para acusar al valido de filohebraísmo o de converso, existen varios momentos clave en los que el Conde-Duque se posicionó en público contra los estatutos de limpieza de sangre, lo que dio munición a sus críticos. Olivares los atacó con decisión en la Junta Grande de Reformatión de 1622, en los Capítulos de Reformatión de 1623, en el programa de gobierno que preparó en 1624, y sobre todo en una memorable sesión del Consejo de Estado de noviembre de 1625. Aunque la mayoría de las sátiras antiolivarianas que acusan al privado de converso datan de los años 30, bien podría ser que Ulloa hubiera compuesto la suya al calor de la polémica política que llevaba en marcha desde 1622. En cualquier caso, la fecha propuesta por Miguel Artigas (1637) resulta demasiado tardía.

²¹ José Lara Garrido, *art. cit.*, pp. 236-237.

En las primeras páginas de la «Censura», Ulloa declara que en *Raquel*:

[...] no se celebra el amor por justo, sino por poderoso y cuantos mayores horrores ocasiona tanto más resplandece la violencia de su poder, y estos desórdenes cuanto menos puestos en razón encarecem más lo absoluto de su imperio y en este sentido se ha de tomar también el primer verso de mi proposición en este poema: «De los triunfos de amor el más lucido»²².

Por tanto, Ulloa explicita claramente que sabe de qué está escribiendo y que el poder del amor es el tema principal de su *Raquel*. En la respuesta que Ulloa elabora ante las octavas 35 y 44, podemos ver cómo manifiesta que le interesan los «príncipes», los gobernantes, por su papel ejemplar. Le importa el símbolo del gobernante:

Octava núm. 35: «Que los príncipes mandan cuando pecar»

Octava núm. 35: «No son vicios los vicios sino leyes»

Octava núm. 44: «Que los consejos prolijos son traiciones»

Respuesta: No se dice para que se tome materialmente que los príncipes mandan cuando pecan, sino que sus ejemplos son tan poderosos que tienen fuerza de mandatos o, de preceptos, y en las demás hipérboles que Vuestra Merced reforma hasta la Advertencia 9 (con verdadera y segura doctrina) no se pretende persuadir error sino juntar con propiedad los afectos de estos votos encontrados, y cuánto mayores son los arrogamientos que se les hacen decir para significarlos, tanto más vivamente se representa la sequedad de sus pasiones en que consiste el mayor lustre del arte y aseguro a Vuestra Merced que todos los versos que señala en estas oraciones para que se enmienden son los que me han encarecido mayores alabanzas persona de gran autoridad en esta profesión de que se conoce la dificultad pues ay tanta diferencia entre juicios tales.²³

Más adelante aparece alguna curiosidad como la siguiente:

Octava n° 45: «Júpiter en su intento escandaloso»

Advertencia: Aquí no habla el poeta sino un español católico y no sé cómo se salve que pueda invocar a Júpiter.

Respuesta: «Este corrió con el calor de la musa y en habiéndose reparado en ello es forzoso enmendarlo»²⁴

²² Gabriel Bocángel, *op. cit.*, p. 331.

²³ *Ibid.* p. 332.

²⁴ *Ibid.* p. 335.

Y quizá la más importante es la «Advertencia 18», ya que Ulloa la aprovecha para denunciar la interpretación malintencionada que se ha realizado de *La Raquel*:

Advertencia 18: «Oh, mudanza forzosa en la fortuna»
 Aquí se echa de menos una exclamación grande del poeta, haciendo juicio de todos los puntos grandes que ha escrito, para mover los afectos a algo determinado por que es muy breve y no muy esencial lo que en esta estancia concluye. Respuesta: Por no poco sustancial juzgue la moralidad con que aquí se advierte el descuido de los tiranos cuando hacen ostentación de su poder al tiempo que tienen más cercano el fin, y ojala que hubieran juzgado todos esta estancia por vacía y no trascendiera la malicia a sacar della y de detrás deste papel sentido bien diferente de mi intención. Con el juicio que Vuestra Merced hiciere en la revista se fenecerá este pleito y estaré obediente a su sentencia²⁵.

Sin embargo, en esta última respuesta extraña la ingenuidad de un Ulloa que previamente se había mostrado tan ingenioso hasta para echar la culpa a la «musa» de un error propio, tal y como veíamos antes.

Por todo ello podemos concluir que la «Censura» responde, desde luego, a una estrategia dirigida a minimizar los efectos del primer manuscrito de *La Raquel*, pero también a destacar que por encima de todo la obra tiene un carácter moralizante universal. Lo más interesante es que el contenido de la «Censura» no invalida la recepción que realizaron los círculos anti-olivaristas de *La Raquel* como una obra de propaganda claramente contra Olivares.

Por tanto, en vez de tratar de encontrar una lectura unívoca del texto, bien sea como una obra de propaganda o como una obra moralista, el acercamiento más enriquecedor radica en la que entiende que la construcción del sentido en *La Raquel* nace a partir de una fructífera paradoja y que es tan solo desde dicha paradoja desde la que se puede producir una interpretación amplia del texto. Esta misma naturaleza es la que ha permitido a *La Raquel* convertirse en un símbolo de la lucha contra el poder absolutista, como ocurrió con la *Raquel* de García de la Huerta en 1778 y la figura de Esquilache.

²⁵ *Ibid.* p. 338.

En *La Raquel* de Luis de Ulloa encontramos uno de esos casos ejemplares en los que se cumple a la perfección una de las más célebres máximas de Borges: «uno no escribe lo que quiere, sino lo que puede». Ulloa intentó *a posteriori* intervenir sobre la interpretación prestigiada que se había realizado de su obra y, sin saberlo, contribuyó a ahondar en la paradoja que asentó para siempre la lectura política de *La Raquel*.

PABLO VALDIVIA
Universidad de Ámsterdam
P.Valdivia@uva.nl

Poesía pública(da) en los márgenes

El título del presente trabajo no es un mero juego de palabras ni una metáfora por analogía, sino que hace referencia al doble nivel en que un determinado autor puede intervenir en sus propios textos ya impresos y en cómo se proyecta esa intervención en su imagen pública; en el caso que estudiaremos, esa doble naturaleza se traduce en una serie de relaciones que combinan la distancia alegórica entre lo público y lo publicado, su diversidad intrínseca y la variación entre los registros en cuestión. Para ello, revisaremos aquí el papel de la escritura y la «rúbrica»¹ del poeta a partir de las prácticas autoriales que se observan en algunos textos de Francisco de Trillo y Figueroa (ca. 1618/1620-¿1680?)², poeta de origen gallego y afincado en Granada desde temprana edad que se encuentra plenamente inmiscuido en los círculos literarios granadinos, visita la imprenta con inusitada frecuencia y apuesta por una teoría de la erudición poética. A través de los diversos mecanismos de intervención que iremos señalando, la de Trillo y Figueroa puede enmarcarse como una estrategia hacia la autonomía poética y, sobre todo, autorial, que no sigue los modelos más convencionales ni genéricos ni editoriales, y que se sitúa en la intersección donde convergen el comentario clásico a la manera de los *antiqui auctores*, el estilo más culto y novedoso (gongorino) y el formato más *humilis* del pliego.

¹ Indispensables resultan dos trabajos de Pedro Ruiz Pérez a este respecto: *Entre Narciso y Proteo: lírica y escritura de Garcilaso a Góngora*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007; y, sobre todo, *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.

² Clásicos son los trabajos de Antonio Gallego Morell sobre el autor: *Francisco y Juan de Trillo y Figueroa*, Granada, Universidad de Granada, 1950; (ed.), *Obras completas de Francisco de Trillo y Figueroa*, Madrid, CSIC, 1950; *Estudios sobre poesía española del primer siglo de oro: la escuela de Garcilaso, el andaluz Fernando de Herrera, la escuela de Góngora, Pedro Soto de Rojas, Francisco de Trillo y Figueroa*, Madrid, Ínsula, 1970. Sin embargo, más actual resulta la entrada que Pedro Ruiz Pérez ha elaborado recientemente y que completa algunas informaciones en el *Diccionario filológico de literatura española: siglo XVII*, dirigido por Pablo Jauralde Pou (Madrid, Castalia, 2010), pp. 527-532. Por otra parte, son varios los estudios parciales que se han realizado sobre su obra, de los que paso a reseñar los más relevantes (relacionados con este trabajo), todos ellos por Pedro Ruiz Pérez: «El sistema de los géneros poéticos en Francisco de Trillo y Figueroa», *Glosa*, 2, 1991, pp. 289-306; «El poema panegírico de Trillo y Figueroa. Teoría y práctica de una poética gongorina», *Hommage à R. Jammes*, III, Anejos de *Criticón*, 1, 1994, pp. 1037-1049; «La poética de la erudición en Trillo y Figueroa», *La Perinola*, 7, 2003, pp. 335-366.

Un hábito, una dinámica de trabajo

Entre 1649 y 1652 Trillo visita la imprenta de Baltasar de Bolívar (también cuando comparte labor con Francisco Sánchez) en seis ocasiones para imprimir textos poéticos de diferente índole y extensión, aunque todos ellos están en 4º y en todos ellos se impone, en mayor o menor medida, el siguiente esquema: texto poético + notas finales a los textos (no ocurre así en las *Poesías varias*) + notas marginales manuscritas presuntamente autoriales. El elenco de títulos es el siguiente:

- *Epitalamio a las felicísimas bodas de los señores don Francisco Ruiz de Vergara y Álava [...] y doña Guiomar Venegas de Córdoba y Aguayo* (1649), desde la Imprenta Real de Bolívar y Sánchez, 20 folios.
- *Epitalamio al himeneo de don Juan Ruiz de Vergara y Dávila, señor de Villoria, y doña Luisa de Córdoba y Ayala, hija de los señores marqueses de Valenzuela* (1650), desde la imprenta de Sánchez y Bolívar, 18 folios.
- *Panegírico natalicio al excelentísimo señor Marqués de Montalbán y Villalba, primogénito del excelentísimo señor Marqués de Priego* (1650), desde la imprenta de Sánchez y Bolívar, 12 folios.
- *Notas al Panegírico del señor Marqués de Montalbán [...] respondiendo a un curioso en otras facultades, que pidió se le declarase la idea y argumento de aqueste poema* (1651), desde la imprenta de Sánchez y Bolívar, 28 folios.
- *Neapolisea, poema heroico y panegírico al Gran Capitán* (1651), desde la imprenta de Bolívar y Sánchez, 138 folios.
- *Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas* (1652), desde la Imprenta Real de Bolívar, 98 folios.

Para este trabajo nos centraremos en el caso de los dos *Epitalamios* y en el *Panegírico* y sus *Notas*, y solo en los ejemplares que se conservan (y han sido consultados *de visu*) en la biblioteca gallega de Cidade da Cultura³.

³ El volumen que se conserva es un facticio [PBA 81] donde aparecen encuadernadas las siguientes obras en el orden que indico a continuación: *Poesías varias*, *Notas al Panegírico*, *Neapolisea*, *Epitalamios* y *Panegírico*.

El *Epitalamio* de 1649⁴ es un texto poético en silva, bastante más extenso que el del año siguiente, que aparece escoltado por unas breves notas finales donde se ofrece un listado de fuentes a las que el propio Trillo se ha remitido. En el ejemplar manejado, el texto está plagado de anotaciones manuscritas marginales que esclarecen pasajes y explicitan lugares de imitación y, además, aparece precedido de un discurso de cierta extensión (inserto entre la portada y la dedicatoria) donde el propio autor parece defenderse de las acusaciones recibidas que lo tildan de oscuro; como no podía ser de otra forma, uno de los nombres a que recurre para desestimar tales críticas es al de Luis de Góngora, cordobés incomprendido donde los haya.

El de 1650, por su parte, es también un texto poético en octavas reales de extensión considerablemente menor a la del anterior pero cuyas notas finales suplen tal carencia, llegando a tener ambos libros casi el mismo número de folios. Las notas son también algo más complejas que las explicitadas más arriba, pues en estas remite a la bibliografía que existe sobre el tema, dando sucinto detalle, se detiene en explicar en qué consiste un epitalamio y, sobre todo, explica lugares del texto que puedan resultar de difícil entendimiento para el lector. Mucho más escuetos son los escolios marginales que acompañan al texto y siguen la estela de las anteriores. La menor extensión de estas anotaciones marginales tiene que ver con el nuevo cariz que han tomado las notas finales de este segundo epitalamio, puesto que, al haber incorporado al impreso lo que antes había realizado de forma manuscrita, las anotaciones al margen ya no se hacen tan necesarias; se ha aprovechado el formato impreso en toda su dimensión y se ha subsanado en la propia imprenta lo que antes se había resuelto de forma manuscrita.

El *Panegírico* de 1650, por su parte, es un texto también poético donde se combinan las formas métricas ya empleadas anteriormente (que sitúan a los poemas, huelga señalarlo, en el camino ya transitado por Góngora y obviamente en una tradición genérica anterior), pues la dedicatoria es una octava real y el texto es una silva. Las notas marginales manuscritas

⁴ Recientemente se ha publicado una edición digital de este texto en la colección de Clásicos Hispánicos Edoberne, dirigida por Pablo Jauralde Pou (2012), que yo misma he tenido el placer de llevar a cabo. La edición del siguiente *Epitalamio* (1650) está también en ciernes.

vuelven a estar presentes aquí, siguiendo también ese intento por explicar pasajes de dificultad.

Lo peculiar de este impreso no está tanto en el texto de 1650 como en las *Notas* de 1651, cuya circunstancia se aleja del motivo original del texto. Si los tres textos poéticos que acabo de reseñar están dirigidos a un dedicatario concreto y responden a cierta relación de mecenazgo con la oligarquía andaluza, estas *Notas* no se sitúan en ese eje pragmático. Como bien se indica en la portada, este impreso es una respuesta a una inquisición previa que «un curioso» lanza al autor del *Panegírico* para que le explique el contenido de la composición. La respuesta de Trillo no podía ser más elocuente por varios motivos. En primer lugar, anotar un texto panegírico (y circunstancial) de 12 folios a través de otro texto impreso de 28 folios no deja de ser un comportamiento transgresor; se aprovecha así la materia noble del poema (vinculada a un noble) y su estilo culto y gongorino para trascender la mera circunstancia de la composición. En segundo lugar, la diferencia temporal entre ambos impresos es de escasamente un año, pues el final de las *Notas* se cierra con una alusión a noviembre de 1650; esta cercanía temporal es síntoma de que los textos circulaban de mano en mano y las opiniones sobre los mismos se convertían en *vox populi* dentro del ambiente al que pertenecían, materializándose así en el soporte impreso una pugna literaria. Asimismo, la presencia de Soto de Rojas en la censura me parece determinante en tanto que sitúa a Trillo en una determinada posición autorial en un doble sentido de creador y crítico: si ahora Soto de Rojas censura las notas de Trillo, recordemos que Trillo escribirá la «Introducción» al *Paraiso cerrado* de aquél un año después; además, las ideas que brevemente esboza Soto en su «Discurso en la Academia Selvaje» se reiteran brevemente en esta censura, y Trillo las retomará en el interior de sus *Notas*. El texto en prosa justifica el panegírico describiendo su argumento, partes y fuentes, es decir, realizando un análisis bastante pormenorizado del poema; además, hay referencias a su *Neapolisea*, publicada en ese mismo año de 1651, un poema épico de gran aliento poético sobre el que volverá en su manuscrito inédito del *Poema heroico al Gran Capitán*. Y las notas manuscritas retocan o inciden en aspectos ya hollados.

Llegados a este punto, podemos establecer ciertos puntos de conexión entre los textos presentados. Responden, como ya se ha anunciado, a una circunstancia concreta que los vincula al patriciado urbano granadino y

andaluz; tienen, además, como apoyo teórico los *Discursos genealógicos*, un texto manuscrito donde se da cuenta de los orígenes y linajes de las familias cuyos nombres copan las portadas de los epitalamios. Esa circunstancia trasciende lo anecdótico y se eleva en el plano poético en una doble vía: la materia tratada es elevada más por el destinatario que por lo que se cuenta; y lo que se cuenta se ve enaltecido por la forma en que se cuenta, pues métrica y estilo remiten claramente a los grandes poemas gongorinos. Si nos centramos ahora en el modelo de comentario que aparece en cada uno de los casos descubrimos una práctica que bien podemos considerar un autocomentario. Los escolios marginales, en los ladillos o al final, cuando no en forma de notas manuscritas, se suceden con un propósito añadido al del mero despliegue de erudición, en camino de un sentido moderno de la escritura y las relaciones en torno a su práctica. Al situar el texto propio como objeto del comentario, Trillo avanza sobre los clásicos, pero también sobre los dos pilares del canon nacional, poniendo junto a las ediciones comentadas de Garcilaso y Góngora una detallada muestra de su *inventio* particular y de sus postulados estéticos. La imprenta actúa como elemento modelizador que uniforma el formato editorial, apostando por el pliego en tamaño cuarto (vehículo altamente popularizado) pero adaptando progresivamente en ese soporte las necesidades del texto de turno.

Claves de aproximación: Herrera y Lope⁵

El trabajo reiterado de Trillo y Figueroa, ese volver continuamente sobre sus textos, pone de manifiesto una clara actitud autorial llevada a cabo a través del cauce impreso y/o de su combinación con el manuscrito. El objetivo de esta voluntad se materializa en la imagen pública que el propio autor se va configurando, canalizando su visibilidad a través de una serie de publicaciones, el trabajo realizado sobre ellas y las

⁵ Para la consulta de los textos remito a las siguientes ediciones: para las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* de Fernando de Herrera, ed. I. Pepe y J. M^a Reyes, Madrid, Cátedra, 2001; para la *Poesía castellana original completa*, ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1997; para las *Obras completas de Lope de Vega*, ed. A. Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002-2005.

repercusiones que eso conlleva. Desde este punto de vista, Trillo obviamente tiene presente un mercado determinado por las siguientes directrices: 1) el primer receptor de los textos remite a las ya mencionadas relaciones de mecenazgo al tratarse de unos destinatarios nobles, de clase alta, que son además el motivo original de la composición; 2) el público último a quien llegarán estos textos constituiría una suerte de «mecenazgo diferenciado»⁶; 3) y no hay que olvidar esos destinatarios también directos que son indicativos de luchas en el campo literario⁷ granadino, implícitos en ciertas formas verbales («culpan» en el discurso que precede al *Epitalamio* de 1649) y en denominaciones difusas («curioso» en las *Notas*).

Esta práctica de comentario y reescritura puede entenderse como una estrategia de autorrepresentación, una expresión de la propia conciencia poética del autor. El motivo que le hace volver a los textos una y otra vez, al menos en estos casos, no es tanto la corrección de versos como la propuesta de unas lecturas determinadas que den cuenta de la *inventio* particular del poeta. Y esto tiene dos consecuencias. La primera atañe al concepto de oscuridad y hermetismo que propone Trillo, vinculado a una idea del artificio que, más allá de la mera complejidad formal, recupera el sentido de la *exercitatio*, de un trabajo realizado con esfuerzo, y también de la muestra de lo que hay detrás de ese trabajo; haciendo explícita su erudición a través de estos escolios, pone las cartas sobre la mesa y hace asequible su conocimiento, ofreciéndoselo al lector en una doble fase de trabajo, quizás no tanto con vistas a la imprenta, pero sí con vistas a reestructurar la materia para trabajos posteriores. Así, por ejemplo, las notas finales que acompañan al *Epitalamio* de 1650 son tan extensas porque cumplen, en su mayor parte, con el papel que habían desempeñado todas las anotaciones marginales de 1649; y, si cabe, la forma de proceder en las *Notas* de 1651 es mucho más ordenada y recuerda a la disposición del texto de la *Neapolisea* (un impreso, como se indicó, de

⁶ Aún en esta época de transición justo a mediados de siglo siguen funcionando las relaciones de mecenazgo, aunque no se trata de un mecenas *stricto sensu*, sino de otro tipo; uno de los ejemplos que se formulan es el del público comprador de las obras que, en cierto modo, actúa como una especie de mecenas en diferido. Para más información, véase André Lefereve, *Traducción, reescritura y manipulación del canon literario*, trad. M.ª C. África Vidal y R. Álvarez, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997.

⁷ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, trad. T. Kauf, Barcelona, Anagrama, 1995.

diferente calibre poético vinculado al género épico, de extensión considerablemente mayor a la de estos textos). La segunda consecuencia es la disolución o, al menos, difuminación de las fronteras con los clásicos entre autoridad y autoría, pues cabe preguntarse qué vale más en el texto de Trillo, si las autoridades clásicas y modernas que señala o, más bien, su propia lectura de esas fuentes. Desde el momento en que incide en la práctica del autocomentario deja de ser epígono en una tradición para situarse como guía del camino por el que apuesta. Solo de este modo puede trascender el ámbito académico local e incluso el nobiliario y situarse un paso más allá, en una esfera más próxima a la creación de un parnaso literario *pro domo sua* local pero con proyección nacional, vivo (moderno), y con él mismo como centro.

En este modo de distinción, no obstante, se pueden señalar dos antecedentes que resultan claves para comprender el *work in progress* que realiza Trillo, próximo a la *limae labor* de Horacio y basado en el esfuerzo, el hábito y la *exercitatio*. En el caso de Fernando de Herrera, el par «perfil culto» / «intento de divulgación» supera la antítesis y ensaya una forma de conciliación. Salvando las distancias temporales y no tanto geográficas, se podría establecer cierto paralelismo entre la Granada de mediados del siglo XVII y el círculo humanista sevillano de las últimas décadas del siglo XVI; aunque Sevilla se erigiera casi como capital cultural en ese determinado momento, no hay que desdeñar las constantes academias y justas que se celebran en la ciudad granadina y que mantienen despierta el ambiente literario. En ellas, Trillo actúa y participa, ejercicio que influye también en la configuración de su imagen pública, y en la de todos aquellos que ostentan cargos de diferente índole en tales celebraciones y su presencia es reiterada y acusada; todos esos actos son un reflejo de lo que ocurre en la ciudad o en la corte. Es decir, de una u otra forma, no se puede negar cierta vida cultural en la ciudad.

Volviendo al caso particular de Herrera y a su labor con la obra de Garcilaso⁸, pensemos que en el trabajo de edición y comentario subyace

⁸ Remito a los siguientes estudios para más información: Begoña López Bueno (ed.), *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera: doce estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997; Bienvenido Morros, *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI, a propósito de Fernando de Herrera*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

una doble intención: en primer lugar, ofrece una teoría poética que, si bien nada sistemática, encontrará acomodo en su *praxis* poética posterior; en segundo lugar, la crítica se ha detenido en el posible público de estas *Anotaciones*, valorando una posible orientación enciclopédica de la obra que, obviamente, ampliaba el círculo de receptores más allá de la esfera restringida del círculo de autores primigenio. Sería la suya una empresa cultural de divulgación llevada a cabo a través del cauce impreso. Con respecto a este comportamiento, Trillo plantea ciertas semejanzas. Partiendo de la base, para su caso particular, del autocomentario, lo cierto es que Trillo, a través de su práctica poética, establece una cierta teoría literaria que se encarga de sistematizar a través de las notas finales o exentas, pero también a través de las notas marginales manuscritas. El resultado se ofrece en orden inverso en tanto que primero escribe y publica el texto poético en cuestión, y luego se afana en comentarlo de varias formas dándole al lector de turno consejos, pautas y hasta una guía detallada del contenido. Desde esta perspectiva, el grupo de receptores trasciende lo nobiliario y lo académico y se sitúa más próximo a ese «mecenasgo diferenciado» que mencionábamos más arriba. En obras como el *Panegírico* e incluso la *Neapolísea* esta práctica y esta intención son muy evidentes, pero también están presentes, aunque de manera más sutil, en los textos epitalámicos.

Complementaria a esta actitud resultaría asimismo la de Lope de Vega en lo que se refiere a la edición y reedición del soneto «La calidad elemental resiste», primero en *La Filomena* (1621) y posteriormente en *La Circe* (1624), y en ambos casos en posición final. Es lógico suponer que existe una razón que motive la reaparición del trabajo, máxime cuando en el segundo caso se acompaña de una «Epístola a don Francisco López de Aguilar» donde se explican ciertos aspectos relativos a la composición en cuestión. Así, en el texto en prosa expone una serie de ideas literarias que sitúan el soneto en una perspectiva determinada y, en ese sentido, dan unas claves de lectura muy concretas. Como más adelante haría Trillo, Lope parte de una necesidad de explicar y de justificar un texto que parece no haber sido bien recibido por la opinión pública por motivos de incompreensión. En la explicación se lanzan una serie de ideas literarias que, aunque no respondan a una exposición sistemática en forma de tratado, sí es un ejercicio de teoría literaria en tanto que hay una expresión ordenada y concienzuda de ideas. Se anuncia, asimismo, un perfil de

lector determinado que, más allá del dedicatario, quiere enriquecer su erudición; y, por ello, se vincula estrechamente la intención del poema con la capacidad del entendimiento (o, lo que es lo mismo, quien tenga las herramientas necesarias será capaz de comprenderlo). Lope también recurre a ciertas *auctoritates* clásicas para apoyar sus argumentos, y hace referencia a sus propios textos para poner ejemplos de lo que está intentando demostrar; con todo ello, lo que pretende es apartarse del «común y simple modo de decir», afirmación que suena más cercana a la estética gongorina que al Lope que se vendía al vulgo en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). Desde este horizonte, la actuación de Lope y la de Trillo son similares, en tanto que ambos parten de la necesidad de explicar sus textos, aunque las intenciones subyacentes y los modos no sean exactamente los mismos; volviendo de nuevo a sus trabajos, consiguen ayudar al lector a descifrar el enigma que el texto deja de ser cuando se tienen las herramientas necesarias para su descodificación.

Algunas conclusiones

A través de las diferentes prácticas reseñadas, Trillo y Figueroa realiza una defensa no solo de su escritura, sino también de la publicación de la misma, vinculada al cauce impreso. A través de su escritura poética y «peritextual», impresa y manuscrita, se hace explícita su voluntad de afirmación en el espacio literario y, asimismo, su propia conciencia creativa. Desde su «rúbrica» particular apuesta por una forma de elevación que solo es posible mediante el estudio y el artificio, artificio al que se puede acceder si se tienen los instrumentos necesarios y que él, en reiteradas ocasiones y de variadas formas, pone a disposición del lector. La imprenta, así, les sirve a los tres autores citados como elemento para sustentar sus novedades, y les permite que su obra trascienda a la esfera pública y no quede reducida al cenáculo literario. Trillo, dando un paso más, incorpora el trabajo una vez impreso el texto, valiéndose del procedimiento manuscrito para abrir horizontes de comprensión a un público cada vez más amplio. Las huellas manuscritas incorporadas a las impresas revelan la consistencia y sistematicidad de una práctica que va del comentario a la reescritura, para descubrir el perfil de un poeta entre el salón y el mercado empeñado desde sus periferias geográfica y sociocul-

tural en asentar una institucionalización del verso que supere la práctica circunstancial.

Las notas impresas introducen en la página las marcas de los diversos planos de lectura, de los diferentes perfiles de lector, con un hipertexto de lecturas multidireccionales que trasciende el carácter plano de una realización performativa del texto, declamándolo ante un público: la recitación es única, aunque sean múltiples los niveles de recepción en función de los perfiles de los lectoespectadores⁹. De la recitación a la página impresa se producen cambios, que se multiplican en número y naturaleza cuando la página despliega con las notas diversos planos e itinerarios de lectura.

Así, la distinción público / publicado es algo más que un juego de palabras que apunta a una diferencia- semejanza, a partir de un mecanismo (muy barroco) de metáfora con trasfondo analógico, esto es, basado en el juego de las semejanzas o identidades (imprimir no implica la transformación del texto). Hay que plantearlo como un juego con la distancia alegórica (siguiendo a Walter Benjamin¹⁰, para quien la alegoría más que revelar identidades pone de manifiesto las diferencias y obliga al receptor a profundizar en los códigos de trasposición), incidiendo en la diversidad de planos y registros que implica un paso trascendental para este tipo de poesía: culta, celebrativa, encomiástica, aristocrático-cortesana, propia del plano del mecenazgo..., donde el paso por la imprenta trasciende con mucho el estricto paso de la fijación o la multiplicación de ejemplares: genera otro discurso, incluso con transformaciones textuales, de lo que es muestra aquí el despliegue de los (auto)comentarios.

La propuesta de Francisco de Trillo y Figueroa está muy próxima a un sentido moderno de la escritura en tanto que reflexiona sobre su propia práctica de forma continua a través de sendas diversas y ya transitadas, posicionándose de esta manera en una tradición determinada y sellando su participación en ella. La presencia de Góngora y Garcilaso no se detecta solo en la práctica poética, sino también en el desarrollo teórico que configuran sus notas. Si ambos aparecen como modelos poéticos en las instancias mencionadas, su papel como autoridades recurrentes es, por

⁹ Término que Vicente Luís Mora emplea y desarrolla en uno de sus últimos trabajos, *El lectoespectador*, Barcelona, Seix Barral, 2012.

¹⁰ Véase *Iluminaciones*, Madrid, Taurus, 2001.

ello, indiscutible. Del mismo modo, Herrera y Lope funcionan como referentes subliminales, puesto que sus dinámicas de trabajo son similares a aquellas que presenta el granadino en sus textos: acopio y presentación de materiales necesarios para la *inventio*, divulgación del texto en su conjunto, y reescritura. Así, si bien es cierto que Trillo bebe de la tradición, en sus textos pesan más las lecturas propias y sus ideas personales (originales) que las huellas de lo transitado. La noción de autoría se superpone y adquiere un valor mayor que las autoridades recurridas, y todos esos esfuerzos van configurando su perfil, que va más allá de la figura del escritor. El autor crea y recrea su mundo particular, su *inventio*, a través de su propia escritura, otorgándole un sello propio a unos textos que, aun enclavados en la tradición, se escapan de ella para establecer al margen y ante el público su propio camino.

ALMUDENA MARÍN COBOS
Universidad de Córdoba
z82macoa@uco.es

Periferias de un noble: el conde de Rebolledo

Como ya afirmara José Manuel Blecua, «aunque don Bernardino de Rebolledo, conde de Rebolledo, y otras dignidades más, no es un poeta extraordinario, sí es uno de los escritores del Barroco más curioso y de vida más interesante»¹. Nacido en los estertores del siglo XVI en una noble familia leonesa, inició en su juventud sus viajes por Europa y su carrera militar. A la temprana edad de catorce años se encontraba ya en tierras italianas, enrolado en la infantería de Marina de las galeras de Nápoles y Sicilia. Durante su periplo en estas regiones alcanzará el grado de capitán. Posteriormente, su labor militar le llevará a participar en los más importantes conflictos marciales en que España estaba inmiscuida, contando con un papel relevante en Flandes, tras haber participado, entre otras, en la toma de Niza. En Alemania y Hungría ejercerá labores diplomáticas en contacto directo con sus reyes. Sus sucesivos cargos y deberes militares le llevarán, por tanto, a viajar por muy diversos puntos de la geografía europea. La mayor parte de su obra poética será elaborada, sin embargo, durante sus años como embajador en Dinamarca, donde, entre otras intervenciones, «asistió con su consejo al rey durante el sitio de Copenhague»².

En el caso de Rebolledo, su propia biografía va a ser especialmente determinante en el devenir de su obra poética, puesto que serán sus cargos oficiales y sus consiguientes viajes («del orbe vi la más remota parte», dirá en sus *Selvas dánicas*, Copenhague, Pedro Morsingio, 1655) los que le permitan una mentalidad tan dispar a la de cualquier escritor español de su tiempo. Unamos a su autodidactismo (que, no está de más señalarlo, probablemente le librara de una educación unidireccional marcada por una visión dogmática) el acceso a numerosas y excelsas bibliotecas bajo el amparo de personajes poderosos y «sabios» de su tiempo, cuyas amistades se granjeaba el conde, y con ellas sus libros, y tal vez nos aproximemos a una idea cercana a lo que debió de ser el nivel de

¹ José Manuel Blecua, «Los Ocios del conde de Rebolledo», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, coordinado por Marta Cristina Carbonell y Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, Universidad de Barcelona, vol. 1, 1989, pp. 95-119 (p. 95).

² *Ibid.*, p. 96.

erudición alcanzado por Bernardino de Rebolledo, tan divergente respecto al del español seiscentista medio, que convive con una Inquisición censora y su famoso *Índice*, en una España que busca cerrarse a la novedad de Europa. De este modo, Bernardino de Rebolledo, criado en una España en declive encerrada en su propio derrumbamiento y aferrada a un catolicismo fervoroso, que prima sobre cualquier otro aspecto, en una España dominada por el poder de la Inquisición y su lucha contra la heterodoxia del protestantismo, a través de sus cargos profesionales conocerá diversas realidades europeas y ampliará sus lecturas con el acceso a obras vetadas dentro de los límites nacionales.

Podemos afirmar, por tanto, que tales cambios de residencia y viajes continuos desde apenas iniciada su adolescencia dotarán al futuro conde de una mentalidad de apertura a Europa y a las nuevas ideas que bullen en ella, sin que esto signifique abandonar radicalmente su formación ideológica patria. Su conocimiento y lectura de los libros prohibidos por la Inquisición, que circulaban con facilidad por el resto del continente, sería inevitable; más, si cabe, si tenemos en cuenta el carácter autodidacta del aprendizaje del noble leonés, devorador ansioso de lecturas eruditas, y que no pocas veces viajaba cargado de libros. Todo esto contribuirá a forjar una erudición peculiar y marginal en la figura de Rebolledo, que va a reunir en su persona las suspicacias de un rancio catolicismo castellano y la observancia de algunas de las más modernas teorías científicas, con su correspondiente metodología.

No obstante, siendo Rebolledo un español atípico para su época, no significará esto que se vaya a alejar de la premisa fundamental que a un noble militar de su talla corresponde. Su obra se verá, por tanto, lógicamente inserta en el marco de la consideración de la primacía del catolicismo como Ley Verdadera. No olvidemos que en estos años se mantiene aún vivo el sueño imperial (vivo sólo como idea; cada vez más claro su carácter utópico en lo real, pero sueño aún perseguido por el rey y, cómo no, por el emperador). Teniendo todo esto en cuenta, no es poco notorio del carácter de Rebolledo el hecho de que considerara el cambio que el avance del siglo estaba trayendo a la mentalidad europea, hecho que podemos comprobar a través de la lectura misma de sus poemas, puesto que en ellos tendrán cabida las nuevas teorías científicas (sin que esto suponga excluir de los mismos los asuntos sagrados de la religión y lo moral). Incluso cuando son traídas a colación para refutarlas o convertirlas

en objeto de burla (acusándolas, en ocasiones, de atentarse contra el catolicismo ortodoxo), no deja de ser significativa su inclusión en los versos de Rebolledo, tanto de la erudición del conde en distintos ámbitos, como de su propia reflexión y concepción científica, sin olvidarnos de su propia concepción estética.

El temprano inicio de su carrera militar a los catorce años no le impedirá saciar sus ansias de conocimiento ni venir a ser un extraordinario erudito que reescriba la unión singular de armas y letras del dieciséis en su propia figura de «caballero auto-letrado». Aunque Rebolledo no va a tener el valor de su pluma en tan alta consideración como el de su posición militar, sin embargo, tanto su pluma (cuando no se entretiene en meros ocios menores) como su espada parecen estar al servicio de sus obligaciones y cargos como fiel servidor de España y del Sacro Imperio, cuyo principal estandarte sabemos que fue la doctrina católica, vivo como estaba todavía el ya inalcanzable sueño de la unidad imperial religiosa o, más bien, de un imperio que abarcara (y uniera) toda la cristiandad. No obstante la denominación de *Ocios* que Rebolledo confiere a su obra, el leonés tendrá muy claro en todo momento que la poesía no persigue tan sólo el deleite, sino que este mismo constituirá un medio apropiado para facilitar la instrucción y el adoctrinamiento, no sólo morales o religiosos, sino que también será útil como instrumento de erudición en las más diversas materias incluida la ciencia moderna. Esto lo podemos comprobar, por ejemplo, en su *Selva militar y política*, publicada por primera vez en 1652 (Colonia, Antonio Kinchio), donde Rebolledo afirmará que «el verso es capaz de cualquier doctrina (cediendo tal vez la dulzura a la gravedad de la materia) la introduce y conserva más fácilmente en la memoria»³, idea que se va a repetir en el desarrollo versificado de este primer apartado introductorio: «Discursos breves pide la memoria, / por ser el verso más tenaz en ella / tuvieron los antiguos españoles / reducidas a él todas sus leyes» (p. 3), afirmación que vendrá a sostenerse en una enumeración de ejemplos de autores clásicos. Se trata de una justificación, a través de los modelos de la Antigüedad, del

³ Cito por la segunda edición, aparecida como *Tomo II de las Obras Poéticas* (Amberes, Officina Plantiniana, 1661). Este fragmento forma parte del epígrafe que resume la «Introducción» en el «Índice de la división, y distinción de las materias».

empleo del verso como molde didáctico e instructivo, lo que supone, por consiguiente, la justificación de la propia existencia de esta *Selva militar y política*. Por tal motivo, de la búsqueda de ejemplos de versificadores clásicos el pasaje de Rebolledo va a derivar hacia la indicación de los *grandes* protagonistas que se educaron a través de estas lecturas y de destacados hombres de armas que imitaron los usos de estos autores ejercitando su pluma, y desde tal perspectiva, el conde se autoriza a sí mismo a exponer seguidamente su propia concepción estética de la poesía, supeditada a su utilitarismo⁴:

No los desestimaron
dos grandes capitanes y monarcas,
Filipo y Alejandro s'instruyeron
en ellos de materias importantes,
con el ejemplo de Scipion y Lelio
Julio César y Augusto compusieron
poemas elegantes,
David y Salomón en verso explican
(para nuestra enseñanza)
por afectos humanos
misterios soberanos,
a cuya luz procuro
con más resignación que confianza,
en blando acento ni común ni obscuro,
libre de vanidad y negligencia,
útil el gusto, la verdad sabrosa,
adornada de propios esplendores,
sin afectar misterio en los horrores,
pues aprovecha más lo que deleita;
y es tan común sentencia
que deleita mejor lo que aprovecha;
disponer brevemente
a guerra y paz compendio competente,
qu'apadrine l'estilo
la grave austeridad de la materia
cual suelen las suaves confecciones
corrigir las violentas medicinas,

⁴ Reproducimos aquí un fragmento del poema que, si bien es un tanto extenso, hemos considerado apropiado incluir como muestra sintomática, dada la claridad del pasaje y su presentación asertiva de un ideal poético por parte del autor.

y la severidad de la sentencia
 templada a la cadencia
 fácilmente introdusga las doctrinas,
 como los sabios reyes
 sazonan con el nombre
 de costumbres antiguas ó de leyes
 los ásperos decretos,
 domando los rebeldes naturales
 (sin que el pueblo se asombre)
 por insensibles medios
 y en peligrosos males
 [...]

lisonjeando el oído
 la potencia mejor informaremos,
 de precisas razones,
 y sucintos ejemplos,
 sin que los leves ocios
 del menos útilmente divertido,
 ni del más dedicado
 a los graves negocios,
 en vanas distracciones
 malogren atenciones. (pp. 4-6)

Ahora bien, en esta concepción didáctica y utilitaria de la poesía de Rebolledo, todo quedará subordinado a la Ley Verdadera, tal como señala el propio autor en el epígrafe de la «Distinción XXXVIII»: «No se debe admitir máxima o razón de Estado antigua o moderna que contradiga la Ley del Evangelio».

Por tanto, dentro de estos límites ideológicos que impone la todavía no tan lejana grandeza imperial, también en su poesía se considerará Rebolledo representante de los intereses de su nación, por lo que dedicará algunas de sus obras a eminentes figuras de la realeza, como las reinas de Suecia y Dinamarca, a quienes ofrecerá, respectivamente, *La constancia victoriosa. Égloga sacra* (Colonia, Antonio Kinchio, 1655) y las *Selvas dánicas*. Si la dedicatoria a Sofía Amalia de Dinamarca parece sobradamente justificada por el hecho de que es en el país en que ella reina donde reside Rebolledo y donde ejerce como representante español e intermediario, la buena relación con Cristina de Suecia no parece menos importante en tanto que esta reina terminará abdicando de su trono debido, con toda probabilidad, a su cambio de fe (especialmente modélico si tomamos en

consideración que capitaneaba un país protestante y, además, que su propio padre fue un acérrimo defensor e impulsor de la extensión de dicha doctrina) y su consecuente cambio de ley. El especial sentimiento devoto e imperativo dogmático que Rebolledo defiende a ultranza encuentra en el personaje de Cristina un claro ejemplo de cristiandad y moralidad religiosa en su conversión a la religión ortodoxa. A Mariana de Austria, por otro lado, dedicará el conde su *Idilio sacro* (Amberes, Officina Plantiniana, 1660).

Entre las particularidades que sitúan la obra de Rebolledo en un punto absolutamente marginal de la poesía del XVII se halla la deriva de su concepción de la poesía desde un mero pretexto para el deleite, entretenimiento y amores de juventud, incluidos en sus *Ocios* primeros (es decir, en la primera edición: Amberes, Officina Plantiniana, 1650), donde sí nos encontramos esa mezcla de aparente desorden con que busca una variedad métrica y temática más propia del barroco, hacia otra poesía de mayor consideración por parte del autor, más «útil», más elaborada, con estructuras más claras, con poemas extensos, fundamentalmente silvas, donde, si bien cabe todo, parece buscarse una finalidad esencialmente didáctica, al tiempo que son empleados como instrumento diplomático y, personalmente, de búsqueda de reconocimiento, pero también de favores personales (influencias de poder). De ahí sus dedicatorias a las tres reinas.

Si los *Ocios* aparecían como suma variada y desorganizada de poemas de diversos metros y distintas temáticas, la publicación de otras composiciones más extensas de Rebolledo parece más claramente estructurada y unitaria: así, la *Selva militar y política*, las *Selvas dánicas*, el *Idilio sacro* o *La constancia victoriosa*, entre otras.

El molde principal en que se van a desarrollar estos poemas será tan propiamente barroco como la silva, molde a través del cual el autor puede desarrollar el propio discurso poético con mayor libertad métrica y que se adecua perfectamente a la intención de Rebolledo de dedicar una atención prioritaria al *docere* (filosófico, moral, religioso) frente al carácter secundario e instrumental del *delectare*. La elección de la silva le va a permitir introducir numerosas sentencias morales a modo de digresiones, al tiempo que va a facilitar la inclusión de aclaraciones y notas eruditas en sus propios versos. La finalidad principal de sus versos será, como decimos, instructiva. En diversas ocasiones nos topamos con este tipo de digresión en el *Idilio sacro*. Podemos señalar, como ejemplo, los

siguientes versos, en que interrumpe la descripción de la reacción de los presentes en el camino de Cristo al Calvario de este modo:

Y «Hosanna» repetía,
voz no bien entendida
de muchos que debiera ser sabida,
y que como del salmo bien se infiere
ruégote que le salves decir quiere⁵ (p. 19)

Más adelante, hablando de «la última cena», situará el conde entre sus versos la siguiente observación: «(que ya el precepto dispensado estaba / que comer el cordero en pie mandaba)» (p. 23); semejante recurso empleará nuevamente para indicar el origen del topónimo Getsemaní: «(voz que según la erudición explica / el molino de aceite significa)» (p. 28).

En esta obra, al igual que en *La Constancia victoriosa*, vamos a encontrar también otro claro índice del deseo de erudición de Rebolledo en las anotaciones que al margen de sus propios versos añade, señalando los pasajes bíblicos en que su escritura se basa o que, incluso, reformula⁶. Vinculado a esta metodología, que muestra un deseo de veracidad y científicidad, en las *Selvas dánicas* vamos a encontrar un desarrollo similar en la inserción, en este caso dentro de los versos mismos que constituyen la composición (a modo de notaciones eruditas insertas en el discurso poético), de las referencias a las fuentes bibliográficas de las que extrae el noble poeta los nombres y hechos citados en su historia de Dinamarca, poetizada en toda la primera parte de las *Selvas dánicas* (lo que ya, de por sí, tiene visos de ilustración —salvando todas las distancias—, aunque en buena medida no pase de una tentativa no carente de rudeza; en cualquier caso, una significativa respuesta iniciática a una realidad cambiante). En este sentido, haciendo referencia a la erudición de Rebolledo y a la inclusión de aspectos temáticos y metodológicos de distintos ámbitos y ciencias, señala González Cañal cómo, si bien no se inscribe (como es

⁵ Entre las características que destacan en la obra de Rebolledo por su propósito de «ilustrar» sus composiciones poéticas mediante el empleo de recursos más propios de una metodología científica e histórica se halla la notación, en las márgenes de sus propios versos, de la fuente de erudición de la que beben sus versos. Tal es el caso de éste, cuya nota marginal indica que el salmo al que se está refiriendo es el 118, 25.

⁶ Véase la nota 11.

lógico) en una senda ilustrada, «se advierte en él la llegada de aires nuevos: la autoridad ya no es inmutable y resulta necesario aplicar la experiencia y la observación como fundamentos del conocimiento científico»⁷.

Obviamente, se trata de una tentativa muy marcada por los intereses patriótico-religiosos de conjugar una alabanza a Dania y a sus reyes con el adoctrinamiento moral católico. Así pues, la primera de las *Selvas*, dedicadas a la reina de Dinamarca y Noruega, será una historia danesa realizada desde un momento en el que se ha vuelto a la ley religiosa verdadera y natural, lo cual constituirá motivo de alabanza, mientras que los sufrimientos y guerras pasados se van a relacionar con el desvío que reyes anteriores tuvieron de su camino y religión, recibiendo, como consecuencia merecida, el castigo por su vanidad, su deseo de venganza, su soberbia o su crueldad. Doctrina, pues, dentro de la «historia» (y a través de la poesía).

Si bien, como ya señaló hace años Aurora Egido, «el empleo de la silva para la crónica historial se desplegó en múltiples usos para entradas reales y efemérides de todo tipo que plagarían el siglo XVII, así como los preliminares de los impresos de ese tiempo»⁸, el caso de las *Selvas dánicas* de Rebolledo nos parece que va más allá, tanto por la extensión de su historia como por la profusión de nombres y el modo de tratarlos. A esto hemos de añadir el hedro de que, a pesar de que el poeta es profuso en silvas laudatorias, estas suelen ser bastante breves, vinculadas a la presentación de un retrato de la correspondiente reina, y son situadas al comienzo mismo de las obras. Hemos de tener en cuenta, además, en todo momento, que estamos hablando de una obra publicada en 1655.

Junto a los elementos ya señalados, quizás uno de los síntomas más claros de un cambio de perspectiva sea la presentación, en no pocas ocasiones y a lo largo de diferentes obras, de listados o enumeraciones de los más conocidos científicos de su época y de sus principales teorías, las cuales, si bien no siempre le resultan satisfactorias, sí, al menos, se detiene a señalarlas e, incluso, demuestra un conocimiento profuso de las mismas mediante alusiones a sus argumentos. Junto a esto, cabe señalar que, en

⁷ Rafael González Cañal, «El conde de Rebolledo y los albores de la ilustración», *Criticón*, 103-104, 2008, pp. 69-80 (p. 78).

⁸ Aurora Egido, «La silva en la poesía andaluza del Barroco (con un excursus sobre Estacio y las obrecillas de Fray Luis)», *Criticón*, 46, 1989, pp. 5-39 (p. 23).

diversos momentos de su obra, encontramos alusiones a una desviación del punto de vista hacia la confianza en la experimentación real y física; cuando menos, la consciencia y el reconocimiento de que las ideas y los modos están cambiando en Europa. Esta es la sensación que tenemos cuando, en la segunda de las *Selvas dánicas*, un anciano, tras adjetivar su experiencia como «desengañada», se decide a contar su vida al propio Rebolledo para que tenga en ella ejemplo («porque los ejemplos / mueven más de cerca»): «en diferentes climas he vagado; / estudio que a los clásicos prefiero, / si al intento se miden las acciones, / y de cortes de príncipes y reyes / s'observan los estilos, y las leyes»⁹.

Así pues, como hemos visto hasta ahora, el enseñar se impone sobre el deleitar y lo subyuga, tal como la labor diplomática se impone sobre la militar (recordemos que estamos en un periodo en que el ideal imperial pasa por hacer la guerra para vivir en paz) y la escritura, ambas tareas entregadas por el noble ideal (derrotado) del Sacro Imperio de la Cristiandad. Por este motivo, las composiciones de Rebolledo darán pie a que su secretario personal, en el proemio a sus *Ocios* de 1661, asegure que «me he resuelto a reducir lo impreso y manuscrito a tres tomos, en que se hallará suficiente instrucción para dirigir a la virtud todas las acciones de la vida humana»¹⁰.

En cuanto al lenguaje, como ya hemos mencionado, antepone Rebolledo el valor instructivo al estético, lo cual no quita que en numerosas ocasiones su terminología y sintaxis busquen un claro referente en Luis de Góngora. Sin embargo, a pesar de que en algunas ocasiones hará mención de la necesidad de la oscuridad como defensa ante las malas interpretaciones por parte del vulgo, como señala, por ejemplo, en la dedicatoria al *Idilio sacro*, refiriéndose al imaginario bíblico, su expresión, siendo emuladora de cierta complejidad barroca, se entretiene en pasajes excesivamente prosaicos en ocasiones, mostrándose irregular.

Rebolledo compondrá, pues, algunos de sus más extensos poemas bajo el esquema libre de la silva, «módulo barroco por antonomasia»¹¹, en plena

⁹ *Op. cit.*, p. 88.

¹⁰ «El licenciado Isidro Flórez de Laviada a quien leyere», p. 1 del proemio a la edición de 1661 de los *Ocios del conde de Rebolledo*.

¹¹ Aurora Egido, «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco», *Edad de Oro*, vol. 6, 1987, pp. 79-114 (p. 87).

mitad del siglo XVII, desde un extremo al norte de Europa, desde una periferia no deseada (el leonés expresará en sus escritos personales su voluntad de regresar a la capital española y su sentimiento de no haber sido recompensado por sus méritos), desde una erudición difícilmente accesible para un escritor peninsular contemporáneo, compondrá unos poemas en que se aleja de las tendencias barrocas peninsulares y abarca de tal modo un conocimiento militar, geográfico, histórico, con visos de deseos de cierta científicidad que parece tantear en la oscuridad, que podríamos considerarlo, si no un antecedente de ese hombre moderno «positivista» que va a encontrar su primera manifestación en los novatores, sí, al menos, un espécimen único en los márgenes del panorama poético español que recorre el siglo XVII. No por ello su obra se va a ver carente de diversas concepciones tópicas de la época, como la relación entre naturaleza y arte, la conjugación/confabulación entre pintura y poesía, o el valor del arte como instrumento de vida eterna (en el caso de Rebolledo, tanto terrenal como espiritual, puesto que inmortaliza la obra o la memoria, pero también adoctrina moralmente). Como dijera Aurora Egido: «La concepción divina de la poesía encerraba además la aspiración a la inmortalidad a través de las letras»¹². En el caso de Rebolledo, la escritura puede convertirse en salvadora del conde, tanto haciéndole sobrevivir a su propia muerte (el «Vivit post funera virtus» que aparece al frente de cada una de sus obras), sino también sumándose a sus méritos para regresar a la patria.

Rebolledo se sitúa a medio camino entre el sueño imperial de la cristiandad y su desvanecimiento absoluto. Manifiesta su buena relación y predisposición hacia los jesuitas, como demuestran las aprobaciones de sus obras, que el conde les «solicita» expresamente, a mediados del XVII todavía no ha sufrido esta congregación la criminalización que posteriormente habría de desencadenar su expulsión. Interesados siempre por la cultura y su desarrollo, los jesuitas se mostrarán en el seiscientos más receptivos con las modernas ideas que se están extendiendo por Europa.

Rebolledo, acorde todavía a su patria y a su tiempo, se va a mover (o más bien a situar) sobre la línea que separa el dogmatismo religioso de las aspiraciones y avances científicos modernos. Sin traicionar en ningún momento la ley nacional e imperial, sino antes todo lo contrario, siempre

¹² *Ibid.*, pp. 93-94.

en función de su conservación y transmisión, su erudición le hará, sin embargo, interesarse y abrirse (relativamente) a una nueva perspectiva que abarca los avances y estudios novedosos que su tiempo está trayendo fuera de España. Y, si la religión va a ser el impulso que genere la mayor parte de su obra poética, será, también, al mismo tiempo, el ancla que le refrene e impida una inmersión ideológica total en la nueva Europa emergente (ancla que va unida, como resulta obvio, a su concepción de la patria y el deber). Esta ciega fe será la que retenga, por tanto, el acercamiento de Rebolledo a posturas menos dogmáticas. Sin embargo, es ya de por sí casi sorprendente y muy significativo su conocimiento de los grandes autores y científicos europeos del XVII, y las referencias a ellos e, incluso, la explicación de sus propias teorías, acompañadas en ocasiones con los argumentos con que el poeta los acepta o rechaza; otras veces, aceptadas sin justificación alguna, o negadas de modo conciso, pero contundente, mediante una incisiva burla.

Tras todo lo expuesto hasta aquí, y teniendo en cuenta que este marco nos permite solo un acercamiento inicial, podemos concluir reconociendo que el propio conde de Rebolledo ya apuntó en las *Selvas dánicas* el destino de su poesía: destinado él mismo en tierras lejanas y desempeñando su labor en diversos puntos siempre distantes de la capital española, a donde conseguiría, finalmente, regresar; publicando sus obras en Colonia, Copenhague o Amberes, y con una mente tan sumida, a la vez, en lo español (y en la nobleza de su empresa político-religiosa) como alejada de ello en su apertura las principales lecturas europeas, fue relegado, también en el estudio y en la memoria, a un espacio singular, y no tan conocido como seguramente merece, de la periferia de la poesía española del seiscientos.

ANA ISABEL MARTÍN PUYA
Universidad de Córdoba
 anaisabel.martinpuya@gmail.com

Manuel Fernández de Villarreal y Antonio Enríquez Gómez en la propaganda de la «nação portuguesa»*

Sin duda, 1640 fue el *annus horribilis* del reinado de Felipe IV, pues tuvieron lugar dos acontecimientos de naturaleza independentista con muy distinta evolución: la revuelta catalana y la secesión portuguesa. El 1 de diciembre de 1640 un grupo de conjurados asaltó el palacio real de Lisboa y defenestró a Miguel de Vasconcelos, brazo ejecutor en Portugal de las órdenes del Conde-Duque de Olivares. Con su caída se puso fin al reinado de Felipe III de Portugal y el duque de Braganza subió al trono como Juan IV. La independencia, no obstante, no fue reconocida por España hasta el Tratado de Lisboa de 1668. Durante ese largo período de tiempo de inestabilidad política y militar, la monarquía portuguesa aprovechó el enfrentamiento surgido entre Francia y España por la supremacía de Europa. Con ese propósito llevó a cabo una intensa campaña diplomática y propagandística con la que consiguió recabar cierta ayuda material y el respaldo moral de las potencias enemigas de España. Así pues, entre las primeras medidas del nuevo monarca estuvo el envío de diversas embajadas a Cataluña, Francia, Inglaterra, Suecia, Holanda y la Santa Sede a lo largo de 1641.

Previa a la acción diplomática se venía desarrollando ya una paulatina actividad propagandística que no había hecho más que crecer en los primeros años de la confrontación con España. Un conjunto de escritores, religiosos y diplomáticos de ambos bandos optó por participar en este enfrentamiento blandiendo tan solo su pluma. Así, poco a poco, las imprentas de la península y de buena parte de Europa comenzaron a producir toda clase de tratados históricos, crónicas, sermones, libelos, panfletos, composiciones poéticas e, incluso, grabados, que tenían como objeto legitimar las posiciones ideológicas de cada uno de

* Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación I+D «El Canon de la Lírica Áurea: constitución, transmisión e historiografía (III)», (FFI2011-27449), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

los contendientes¹. En ese momento las ideas que se escribían y difundían adquirieron tal relevancia que se contemplaban como una verdadera amenaza: «¿Qué libelos infamatorios, qué manifiestos falsos, qué fingidos Parnasos, qué pasquines meliciosos no se han esparcido contra la monarquía de España?», se preguntaba Diego Saavedra Fajardo². Junto a él, Francisco de Quevedo, Francisco de Rioja, Juan Adam de la Parra, Juan Caramuel Lobkowitz, o José Pellicer de Tovar fueron algunos de los españoles más importantes que tomaron parte en la defensa del derecho dinástico de la casa de Austria en Portugal. En el frente lusitano estaban António Sousa de Macedo, Antonio Pais Viegas, Manuel Fernández de Villarreal o escritores de relaciones de sucesos como Diogo Gomez Carneiro, Jacinto Cordeiro y Antonio Enríquez Gómez.

De entre los propagandistas portugueses destaca, de manera singular, Manuel Fernández de Villarreal por ser uno de los escritores y diplomáticos más activos y polifacéticos en la causa prorrestauracionista. Desempeñó esta labor en la década de 1640 al servicio del marqués de Niza, embajador portugués en Francia, y para ello fue tejiendo una extensa red de colaboradores que le permitió realizar de manera más efectiva una intensa campaña a favor del nuevo monarca portugués. La dimensión de su propaganda se constata en el repaso de las obras que escribió, las que tradujo a diversas lenguas y las que se encargó de imprimir en Ruan y París. Tal revisión precisa de una exposición que excede en mucho el espacio de este trabajo, por esa razón me limitaré a ejemplificarla a partir de la relación que el diplomático portugués entabló con Antonio Enríquez Gómez.

Manuel Fernández de Villarreal (Lisboa, 1608) nació en el seno de una familia de comerciantes de origen judaizante³. Siendo aún muy joven,

¹ Para una panorámica general de la literatura propagandística en el contexto de la España de Felipe IV son fundamentales las monografías de María Soledad Arredondo, *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo: guerras de plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011; y José María Jover, *1635. Historia de una polémica y semblanza de una generación*, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita-CSIC, 1949.

² *Vid.* Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, ed. de S. López Poza, Madrid, Cátedra, 1999, p. 289.

³ No son muchos los trabajos sobre la vida y la obra de Manuel Fernández de Villarreal: Jose Ribeiro Guimarães, *Summario de Vária Historia*, Lisboa, Typ. De J. G. Sousa Neves, 1875, vol. 5, «1640-1652 Manuel Fernandes Villa Real», pp. 85-146; Innocencio Francisco da Silva, *Dicionario Bibliographico Portuguez*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1893, pp. 189-209; José Ramos-Coelho, *Manuel Fernandes Vila-Real e o seu processo na Inquisição de Lisboa*, Lisboa, Empresa do «Occidente», 1894; Israel Salvator Révah, «Manuel Fernandes Vilareal, adversaire et victime de l'Inquisition Portugaise», *Iberida*, n.º 1 e 3, (abril y diciembre, 1959), pp. 3-54 y 183-207; Herman Prins Salomon, «Nova luz sobre a condenação à

obtuvo el grado de capitán bajo las órdenes de Jorge Mascarenhas en la plaza portuguesa de Tánger. Volvió a Portugal y anduvo también por España (Sevilla, Madrid y Málaga). En octubre de 1638 viajó a Ruan y a La Haya por cuestiones comerciales, pero acabó residiendo durante más de una década en el país galo. Estaba en París cuando se produjo la aclamación del nuevo monarca portugués y fue él mismo, que ya tenía relaciones con el cardenal Richelieu, quien comunicó la noticia al valido francés. En noviembre de ese mismo año el conde da Vidigueira fue nombrado embajador en París, y Manuel Fernández de Villarreal entró a su servicio. En 1644 obtuvo el título de cónsul de París y el embajador fue nombrado marqués de Niza. Durante estos años viajó por Francia y residió entre París y Ruan. En 1649 volvió a Lisboa con el marqués de Niza, un regreso que fue definitivo porque fue acusado de ser uno de los hombres más activos de la «nação portuguesa», es decir, del grupo de judaizantes portugueses exiliados en Francia, donde podían practicar sin excesivos peligros su propia fe gracias a la protección del cardenal Richelieu. A raíz de estas acusaciones Manuel Fernández de Villarreal fue procesado por la Inquisición portuguesa. La detallada declaración cronológica que hizo de sus últimos años ante el Santo Oficio arroja interesantes datos sobre su labor como escritor, traductor y editor de la propaganda prorrestauracionista impresa en Ruan y París durante la década de 1640⁴. No obstante, hay que tener presente las condiciones en las que realizó tales declaraciones, pues es evidente que están orientadas a demostrar que su fe católica era verdadera y no impostada. Esta circunstancia no implica que sus afirmaciones sean falsas, aunque sí lógicamente incompletas, pues debió ocultar todo aquello que lo vinculaba con la práctica del judaísmo. Finalmente, el 1 de diciembre de 1652, justo doce

fogueira de Manuel Fernandes Villa Real», in *Inquisição*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, 1990, vol. 3, pp. 765-773; António Borges Coelho, «Manuel Fernandes Vila Real no discurso político dos primeiros anos da Restauração», en *Cristãosnovos judeus e os novos argonautas. Questionar a História IV*, Lisboa, Caminho, 1998, pp. 151-171; y Manuel Fernández de Villarreal, *Epítome genealógico do Eminentíssimo Cardeal Duque de Richelieu e Discursos políticos sobre algumas ações da sua vida*, ed. de António Borges Coelho, Lisboa, Caminho, 2005.

⁴ Las declaraciones de Manuel Fernández de Villarreal se encuentran en el Archivo Nacional da Torre do Tombo, Apartados, Inquisição de Lisboa, processo núm. 7794. Al parecer, el primero en sacarlas a la luz fue Jose Ribeiro Guimarães en *Summario de Vária Historia*. Sigo las declaraciones del escritor a partir de esta transcripción.

años después del levantamiento de Portugal, fue ajusticiado en un auto celebrado para tal ocasión en el Terreiro do Paço, en presencia de Juan IV.

También Antonio Enríquez Gómez (Cuenca, 1600) procedía de una familia de comerciantes judaizantes. En su juventud se estableció en Madrid como enlace comercial de su padre y de su tío, que acabaron exiliándose a Francia huyendo del Santo Oficio. En la corte inició su actividad como dramaturgo y se relacionó con el círculo de Lope de Vega. Por razones económicas y de persecución inquisitorial se exilió a Francia hacia 1636, donde continuó con diversas actividades comerciales y emprendió nuevos negocios en el comercio de la Carrera de Indias. Vivió en Burdeos y Peyrehorade, pero acabó instalándose en Ruan en 1643, donde Lorenzo Maurry imprimió la mayor parte de su obra. Hacia 1649 regresó a España y vivió en Sevilla durante más de diez años bajo el nombre de Fernando de Zárate. Finalmente fue detenido y encarcelado por el Santo Oficio y falleció en el castillo de la Inquisición de Triana en 1663.

De la amistad de estos dos escritores se tenía ya noticia a raíz de las composiciones que uno a otro se escriben en los preliminares de las obras que publicaron, sin embargo es necesario poner de manifiesto que su relación fue más estrecha de lo que se ha venido considerando. Por una parte existió una colaboración mutua de la que ha quedado constancia en el ámbito de la propaganda prorrestauracionista, como expondré a continuación, pero por otra compartieron la misma condición de judaizantes exiliados y fatalmente perseguidos por el Santo Oficio, como el final de sus vidas vino a demostrar.

Su relación debió iniciarse en la década de 1630 en Madrid. Manuel Fernández de Villarreal pasó por la corte en fecha indeterminada y publicó el discurso *Color verde a la divina Celia* (Madrid: por la viuda de Alonso Martín, 1637). Si creemos el testimonio que hace en la «Apología», publicada en las *Academias morales de las musas* de Antonio Enríquez Gómez, fue también testigo de la representación de las comedias de su amigo, pues señala que «[l]os teatros de Madrid son el más seguro testimonio, pues tan repetidamente se vieron llenos de vitores y alabanzas. Eran embidiadas [las comedias], pero también eran aplaudidas» (fol. 2). En fechas distintas y por motivaciones diferentes Antonio Enríquez Gómez y Manuel Fernández de Villarreal se marcharon a Francia en 1636 y 1638, respectivamente, y allí volvieron a encontrarse e iniciaron una intensa colaboración a favor de la «causa lusitana» hasta 1649, cuando ambos volvieron a España y Portugal.

Como se encarga de recordar Manuel Fernández de Villarreal en su declaración ante el Santo Oficio, en cuanto supo de la aclamación popular del rey Juan IV en diciembre de 1641 comenzó su actividad en defensa de la «causa lusitana». Esperó a la embajada extraordinaria que el nuevo monarca portugués envió en febrero de 1641, encabezada por Francisco de Mello y Antonio Coelho de Carvalho y se les ofreció desde el principio como colaborador e intercesor ante el cardenal Richelieu. Gracias a su don de lenguas Manuel Fernández de Villarreal se hizo imprescindible, pues no solo hablaba el portugués y el español, sino que también conocía el francés, el italiano, el árabe y el latín. De hecho durante la embajada se convirtió en una especie de ayudante de Cristóbal Suárez de Abreu, secretario oficial de los embajadores⁵. Pero mucho antes de que viera la luz esta obra, Manuel Fernández de Villarreal recurrió a su amigo para que escribiera una relación de sucesos en la que se diera buena cuenta del éxito de la misión diplomática. De esta manera, Antonio Enríquez Gómez, que no presenció la embajada, supo de ella por Manuel Fernández de Villarreal, y escribió en muy poco tiempo una extensa silva que tituló el *Triunfo lusitano. Recibimiento que mandó hacer Su Majestad el Cristianísimo rey de Francia Luis XIII a los embajadores extraordinarios, que S. M. el serenísimo rey D. Juan el IV de Portugal le envió el año de 1641* (París: s.n., junio de 1641)⁶. Aunque Manuel Fernández de Villarreal no alude a este texto en su declaración ante el Santo Oficio, todo parecer apuntar a que él fue el promotor y el encargado de darlo a la imprenta. Su amigo no lo llega a mencionar en el *Triumpho lusitano*, pero sugiere claramente que alguien le informó de los acontecimientos que el había poetizado: «[...] un ingenio milagroso, / [...] / ostentó con prudencia / consejos de su gran sabiduría, / [...] / que más se debe a sí que a la ventura [...]»⁷.

Antes de recibir la embajada lusitana, Manuel Fernández de Villarreal venía preparando una hagiografía del cardenal Richelieu, que publicó aquel mismo año con el título de *Epítome genealógico del eminentísimo*

⁵ Esta estrecha relación se refleja en el legajo de cartas de la Biblioteca de Ajuda, mss. 49-X-12, *Missões em França*.

⁶ Para el estudio y edición del texto *vid.* Jaime Galbarro García, *Lusitanus inter gallos. Investigación en torno a la figura de Antonio Enríquez Gómez, con estudio y edición del 'Triumpho lusitano' (1641)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012 (Tesis doctoral inédita).

⁷ *Ibid.*, p. 619.

Cardenal Duque de Richelieu. En su declaración ante el San Oficio ofrece interesantes detalles:

No principio do anno de 1641, por causa da aclamação de sua magestade, e para obrigar ao cardeal de Richelieu, escrevi o livro *Político Christianissimo*; e tendo d'elle noticia os primeiros embaixadores, me fizeram grandes instancias que o acabasse, para que elles lh'o apresentassem. E por que me não quiz fiar em meu pouco talento, dei o dito livro ao padre Francisco de Macedo para que o revisse e emendasse. Elle o viu em companhia do secretario da embaixada, Christovão Soares d'Abreu; conferimos as emendas, e com ellas dei o livro aos embaixadores, que o apresentaram ao cardeal, na ultima audiencia que tiveram em Abville. O cardeal deu o livro ao abbade Mazarino, que tambem o reviu. E no cabo de dois mezes m'o restituui em Mezieras, com grandes elogios. Os embaixadores o viram e approvaram, e em particular Antonio de Coelho de Carvalho⁸.

Los detalles tan precisos de unas circunstancias ocurridas casi diez años antes de la declaración de Manuel Fernández de Villarreal se explican por su necesidad de convencer a los inquisidores de que su obra había contado con todo el respaldo político y religioso posible. Pero ahora se le acusaba de haber hecho en su obra proposiciones en contra de la Inquisición, condenando sus excesos, y defendiendo la libertad de conciencia. Y, efectivamente, el discurso de Manuel Fernández de Villarreal estaba dentro de un difícil equilibrio que proponía la reforma del Santo Oficio desde un discurso pretendidamente católico, pero al mismo tiempo defendía la libertad de religión⁹. Tan solo unos años después de la publicación del *Epítome genealógico...*, Antonio Enríquez Gómez llevó al extremo la actitud ambivalente de Manuel Fernández de Villarreal, pues publicó la *Política Angélica*, un panfleto en el que proponía una reforma del Santo Oficio para que los juicios fueran más transparentes, las causas más justas y se desterrara la práctica del secuestro de los bienes¹⁰.

Antonio Enríquez Gómez participó en el *Epítome genealógico...* de Manuel Fernández de Villarreal con unas composiciones en los preliminares,

⁸ Vid. Jose Ribeiro Guimarães, *Summario de Varia Historia*, op. cit., p. 98.

⁹ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰ Para la obra de Antonio Enríquez Gómez, vid. Israël Salvator Révah, «Un pamphlet contre l'Inquisition d'Antonio Enríquez Gómez: La seconde partie de la *Política Angélica* (Ruan, 1647)», *Revue des Études Juives*, 131, 1962, pp. 81-168; y João Pedro Gomes, O 'Epítome Genealógico' de Manuel Fernandes Vila Real e a 'Política Angélica' de Antonio Enríquez Gómez: o pensamento político de dois cristãos-novos na década de 1640. Tesis de maestrado. História Moderna e dos Descobrimentos, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2008. No he podido consultar este último trabajo.

concretamente una canción y un soneto al cardenal Richelieu, y otro soneto dedicado a su amigo. La historia editorial de esta obra, el *Epítome genealógico del eminentísimo Cardenal Duque de Richelieu y discursos políticos sobre algunas acciones de su vida* (Pamplona: en casa de Juan Antonio Berdún, 1641), es especialmente reveladora de los mecanismos propagandísticos que lleva a cabo su autor. Se publicó sin licencias, aprobaciones, censura, tasa y, además, con un pie de imprenta falso, pues no existió ningún impresor llamado Juan Antonio Berdún en Pamplona¹¹. Según Antonio Pérez Goyena, el *Epítome genealógico*... fue impreso en Ruan y la falsificación del pie de imprenta responde al objetivo de introducir la obra en España, pues en ella se deslizaban críticas tanto al Santo Oficio como al rey Felipe III.

Pocos meses después, el *Epítome genealógico*... fue remozado y publicado con el título *El político cristianísimo o discursos políticos sobre algunas acciones de la vida del eminentísimo señor cardenal duque de Richelieu por el capitán M. F. de Villa Real* (Pamplona: en casa de Juan Antonio Berdún, 1642). Llevaba nuevamente las composiciones de Antonio Enríquez Gómez y se repetían las mismas condiciones: publicación sin permisos legales y con un pie de imprenta falso¹². En diciembre de 1642 falleció el cardenal Richelieu y la obra se convirtió en el texto de referencia para conocer la vida del valido francés, prueba de ello es que en los años siguientes fue traducida a varias lenguas¹³. También ese mismo año Manuel Fernández de Villarreal correspondió a su amigo con una elogiosa «Apología» al frente de las *Academias morales de las musas* (Bordeaux: en la imprenta de Pedro de La Court, 1642), en la que calificaba a Antonio Enríquez Gómez de «amigo íntimo».

¹¹ Vid. Antonio Pérez Goyena, «Sobre la tragicomedia de Calixto y Melibea», *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, 1936, pp. 127-130.

¹² El cotejo de estas dos ediciones permite asegurar que la segunda no es una emisión de la primera, como podría conjeturarse.

¹³ En cada traducción el texto fue renovado, sufrió ampliaciones, modificaciones, añadidos, etc., y se suprimieron en todos los casos las composiciones preliminares de Antonio Enríquez Gómez: *Le politique tres chrestien, ou Discours politiques*... París: Tovssainct Quinet..., 1643, (reeditada en París: s.n., 1647; *Christlicher politicus, oder politisches bedencfen über die fürnemsten Lebens Handlungen dess Beiland Durchlauchtigen Cardinals und Hertzogs von Richelieu*..., Dresden: In Berlegung Christian Bergens..., 1645; *Il politico christianissimo overo Discorsi politici sopra alcune attioni della vita dell' eminentissimo sig. Cardinale Duca dir Richeliev*... Tradotto del Spagnuolo da Paris Cerchieri, Venetia: Marco Gazoni, 1646; *Le grand politique françois: contenant la vie et les actions heroique du cardinal de Richelieu, ses ambassades et negociations*..., París: Chez la veufue G. Loyson, 1653.

La colaboración literaria y propagandística establecida entre ellos no decayó durante los siguientes años. En su declaración ante el Santo Oficio Manuel Fernández de Villarreal señala las obras que se encargó de preparar para la imprenta, y en varias de ellas volvió a contar con Antonio Enríquez Gómez como poeta para los preliminares. Así, pues, declara que «[n]o anno de 1645, imprimi [...] as obras do capitão Miguel Botelho, secretario do embaixador»¹⁴. Se trata de las *Rimas varias y tragicomedia del Mártir de Etiopía* (Rouen: por Lourenço Maurry, 1646) escritas en español por el portugués Miguel Botelho de Carvalho (Visco, 1595-¿Francia?, ca. 1647)¹⁵. Este poeta comenzó su carrera literaria en Madrid donde publicó la *Fábula de Piramo y Tisbe* (1621), dentro de un atenuado gongorismo, y la novela pastoril *Prosas y versos del pastor de Clenarda* (1622). Participó en la justa poética de san Isidro y, poco después, siguió al IV conde da Vidigueira, Francisco de Gama, en su virreinato en la India portuguesa, donde fue nombrado capitán. Regresó posteriormente a España y publicó *La Filis* (1641). Apoyó la causa lusitana y volvió a Portugal cuando se produjo el levantamiento. En 1642 entró al servicio del embajador portugués, el V conde da Vidigueira, como secretario. En 1645 Manuel Fernández de Villarreal se encargó de preparar para la imprenta sus *Rimas varias y tragicomedia del Mártir de Etiopía*, que aparecieron impresas muy a principios de 1646, pues la dedicatoria al conde da Vidigueira está fechada el 2 de enero de ese año. Antonio Enríquez Gómez colaboró en los preliminares con unas décimas, en las que se subraya el gongorismo de Miguel Botello de Carvalho. Junto a él también publicaron sendas composiciones otros dos portugueses comprometidos con la causa lusitana: Antonio de Sousa de Macedo, secretario de la embajada portuguesa en Londres, y Antonio Moniz de Carvalho, portugués residente en París con el marqués de Niza¹⁶.

Casi de forma simultánea a esta publicación, Manuel Fernández de Villarreal también se encargó de la impresión de «as obras de soror

¹⁴ Vid. Jose Ribeiro Guimarães, *Summario de Vária Historia, op. cit.*, p. 100.

¹⁵ Vid. Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca lusitana*, Lisboa Occidental: na officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1741, vol. 3, p. 466.

¹⁶ Manuel Fernández de Villarreal ya había traducido el *Innocentis et liberi Principis venditio* (París: Jean Picard, 1642) de Antonio Moniz de Carvalho al castellano y al francés, como *El Príncipe vendido...* (París: Jean Pasle..., 1643) y *Le Prince vendu...* (París: Jean Pasle..., 1643).

Violante do Céu»¹⁷. Esta religiosa portuguesa (Lisboa, ca. 1601 o 1607-1693) profesó en el convento dominico de Nossa Senhora da Rossa en 1630. Su primera obra impresa fueron las *Rimas várias* (Rouen: Lourenço Maurry, 1646), con noventa y siete composiciones, la mayor parte formada por sonetos amorosos¹⁸. N. Baranda, que ha estudiado la relación de compromiso de la monja dominica con la independencia de Portugal, considera que las tres composiciones vinculadas a la *Restauração* que aparecen en esta obra carecen del perfil político tan característico de la propaganda lusitana¹⁹. Además, en su trabajo recoge valiosos datos que permiten reconstruir en gran medida la red de contactos que hizo posible la publicación de las *Rimas varias* en Ruan. Fue fray Leonardo de São José, amigo de sor Violante do Céu, quien recopiló sus versos, y sin su permiso los dio a la imprenta, como él mismo señala en la dedicatoria de la obra al conde da Vidagueira, de quien era precisamente capellán. Las *Rimas várias* se publicaron «en fechas inmediatas a las de los paratextos, firmados a 30 de enero y 16 de enero», poco antes de que el conde da Vidigueira fuera nombrado marqués de Niza en su estancia en Lisboa el 7 de febrero de 1646²⁰. En los preliminares de la obra vuelven a aparecer los colaboradores más estrechos de Manuel Fernández de Villarreal: Antonio Enríquez Gómez participa con una canción al «divino yngenio de la Señora Violante del Cielo», fray Leonardo de São Jose con sendas dedicatorias a la religiosa y al conde da Vidigueira y unas décimas, Miguel Botelho de Carvalho con una carta en respuesta a otra de Fray Leornado de São Jose sobre el libro de sor Violante do Ceu, y finalmente Antonio Moniz de Carvalho y Jorge de Sousa da Costa con sendas décimas.

La última colaboración literaria entre Manuel Fernández de Villarreal y Antonio Enríquez Gómez tuvo lugar muy poco antes de su separación definitiva:

Na semana santa do mesmo anno [1649], emendei um poema, que fez Manuel Thomaz, da ilha da Madeira, intitulado *–Phenix da Lusitania, e restauração de*

¹⁷ Vid. Jose Ribeiro Guimarães, *Summario de Vária Historia, op. cit.*, p. 100.

¹⁸ Vid. Violante do Céu, *Rimas várias*, ed. Margarida Vieira Mendes, Lisboa, Presença, 1994.

¹⁹ Vid. Nieves Baranda Leturio, «Violante do Céu y los avatares políticos de las *Restauração*», *Iberoamericana*, 7, 28, 2007, pp. 137-150. Considera que la participación de la autora camina en la senda del poema panegírico a diversos miembros de la casa de Braganza, especialmente Juan IV y su esposa (y sus descendientes), y no hace ataques a los españoles por su dominio pasado.

²⁰ *Ibid.*, p. 139.

Portugal— a instancia do auctor, e do dr. Paulo de Sena²¹, que tinha a seu cargo a impressão do dito livro. E fiz a dedicatória d'elle a Gaspar de Faria Severim²².

Se trata de *O Phaenix da Lusitania, ou aclamacam do serenissimo rey de Portugal Dom Ioam IV. do Nome; poema heroico* (Rouen, Lourenço Maury, 1649) de Manuel Thomas (Guimarães, 1585–Madeira, 1665), un poeta de temprana vocación y de cierto reconocimiento que vivió la mayor parte de su vida en la isla de Madeira²³. Según Diogo Barbosa Machado, escribió comedias, autos sacramentales y un buen número de poemas que han permanecido en diversos manuscritos, pero fue conocido especialmente por la *Insulana* (Amberes: em Caza de Ioam Meursio Impressor, 1635). Pese al aislamiento en el que al parecer vivió, colaboró en la publicística prorrestauracionista, como el título de su obra delata. Cuestión, sin embargo, más discutida es su vinculación con la «nação portuguesa». Miguel de Barrios, en su *Relación de los poetas y escritores españoles de la nación judaica amstelodama* (Ámsterdam: s. n., 1682]) lo relaciona con una de las familias judías más señaladas: «Jonas Abravanel, canoro hermano / del gran Manoel Thomas, que el *Lusitano / Phenix* en las Terceras Islas hizo [...]». Sin embargo, J. L. Azevedo rechaza que Manuel Thomas fuera cristiano nuevo, pues habría que entender que en estos versos «a palavra *hermano* melhor se tomara no sentido figurado por serem um e outro poetas. [...] Deve-se advertir que nada nas obras de Manuel Thomas, na maior parte mysticas, faz suspeitar a origem judaica, posto que o incluem os bibliographos da raga entre os seus»²⁴. Es curioso constatar cómo en los extensos preliminares del *O Phaenix da Lusitania* participan varios religiosos (franciscanos y agustinos) con composiciones en latín ajenos, en principio al círculo más estrecho de Manuel Fernández de Villarreal. Junto a ellos, Antonio Enríquez Gómez colabora con una canción dirigida al autor y con un soneto dedicado a Gaspar de Faria Severim, que es el destinatario de la dedicatoria de la obra. Esta aparece firmada en el impreso por Manuel Thomas, sin embargo Manuel Fernández de

²¹ Nada se sabe de este impresor, que bien podía ser un empleado del taller de Lourenço Maury en Ruan, o simplemente otro intermediario de Manuel Fernández de Villarreal.

²² Vid. Jose Ribeiro Guimarães, *Summario de Vária Historia, op. cit.*, p. 102.

²³ Vid. Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca lusitana, op. cit.*, pp. 395–396.

²⁴ Vid. João Lucio Azevedo, *Historia dos Christãos Novos Portugueses*, Lisboa, Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira, 1921, pp. 395–396.

Villarreal dice claramente haberla escrito él y, además, señala haberla enmendado. Esta última afirmación es particularmente interesante porque supone una declaración explícita de que él revisó el texto poético de Manuel Thomas. Esta intervención podría explicar el juicio de algún crítico para el que «[o] estylo do *Phenix da Lusitania* só diffiere do da *Insulana* em ser mais eivado do gongorismo, e de conceitos rebuscados [...]»²⁵. Además, añade este crítico que *O Phoenix da Lusitania* presenta con frecuencia palabras en español...²⁶ ¿Cómo explicar esto si Manuel Thomas escribió toda su obra en portugués? ¿Puede atribuirse a Manuel Fernández de Villarreal tal desliz cuando él conocía perfectamente esta lengua (aunque escribiera la mayor parte de su obra en español)? En toda esta cuestión es posible aventurar una hipótesis. Hacia 1649 Antonio Enríquez Gómez andaba escribiendo precisamente el *Sansón Nazareno*, poema heroico en octavas de marcado gongorismo. ¿Pudo enmendar *O Phoenix da Lusitana*... de Manuel Thomas? Aunque el conquisante debió tener nociones de portugués, es más que probable que no se desenvolviera con soltura en esa lengua. Es tan solo una hipótesis que de confirmarse pondría de manifiesto hasta qué punto llegó la colaboración literaria entre Antonio Enríquez Gómez y Manuel Fernández de Villarreal. Además, plantea la posibilidad de que si este último enmendó (o encargó enmendar) esta obra, también pudo hacerlo con la de algún otro autor.

En conclusión, la declaración de Manuel Fernández de Villarreal ante el Santo Oficio es fundamental para reconstruir las relaciones entre poetas, diplomáticos, religiosos, etc. que de una u otra forma participaron en la publicística prorrestauracionista que se llevó a cabo en la década de 1640 entre París y Ruan. La figura del escritor, intelectual, editor y publicista Manuel Fernández de Villarreal adquiere de esta manera una importancia decisiva en el seno de la embajada del marqués de Niza, un destacado papel que merece una investigación pormenorizada. Así, su doble condición, como diplomático, pero también como judaizante, permite constatar cómo la «nação portuguesa» apoyó la *Restauração* pues,

²⁵ *Ibid.*, p. 89.

²⁶ *Ibid.*, p. 90.

no en vano, el cambio de dinastía alimentó la esperanza de que Portugal llegara a tener tanta tolerancia con los judaizantes como tenía Francia. Pero la libertad de conciencia, que tanto Manuel Fernández de Villarreal como Antonio Enríquez Gómez propugnaron desde sus obras más polémicas, tardaría mucho en ser una realidad.

JAIME GALBARRO GARCÍA
Universidad de Sevilla–Grupo PASO
jgalbarro@gmail.com

Un elogio de Ámsterdam

por Miguel (Daniel Leví) de Barrios

La topografía desempeña un papel especial en la obra del poeta hispanojudío Miguel o Daniel Leví de Barrios (Montilla 1635-Ámsterdam 1701). En su *Coro de las musas* (1672) introduce una sección dedicada a Terpsícore, tradicionalmente la musa de la danza y del canto coral, que él transforma en «musa geógrafa» (pp. 52-175). La selección de poemas presidida por Terpsícore es, en su mayor parte, una descripción del reino de España y sus dominios, y evoca tanto su geografía como su historia, según las pautas de un género, el *laus urbium*¹, desarrollado ampliamente por el poeta pero también muy presente en los atlas producidos en los Países Bajos durante el siglo diecisiete. La semejanza con el discurso geográfico contemporáneo no es mera casualidad: Miguel de Barrios participó personalmente como poeta y traductor en la edición española de ese magnífico proyecto cartográfico titulado *Atlas mayor o geografía blaviana* de Joan Blaeu, publicado en diez volúmenes suntuosos desde 1658 y terminado abruptamente en 1672, cuando un gran incendio destruyó la imprenta de los Blaeu en el centro de Ámsterdam². En ese *Atlas mayor* la impronta de Barrios se nota a partir de 1666, pocos años después de la llegada del montillano a Ámsterdam y casi simultáneamente con la publicación de su primer volumen de poesía, *Flor de Apolo* (1665). Las contribuciones poéticas y en prosa de Barrios se hacen notar en los volúmenes dedicados a Italia (1668), Inglaterra (1672) y España (1672); muchos de sus aportes son descripciones histórico-geográficas en

¹ Inmaculada García Gavilán, «Europa vista desde Amsterdam: *Laus Urbium* en la obra poética de Miguel (Daniel Leví) De Barrios», *Lectura y Signo: Revista De Literatura*, 4, 2009, pp. 79-106.

² Herman de la Fontaine Verwey, «De Spaanse uitgave van de Atlas van Blaeu», *Uit de Wereld van het boek*, 3, 1979, pp. 7-11; Anton Berkhemer, «De Spaanse Atlas Mayor van Blaeu: Nieuwe Gegevens», *Caert-thresoor: Tijdschrift voor de historische kartografie in Nederland* 16.3, 1997, pp. 71-77; *Koeman's Atlantes Neerlandici*, Goy-Houten, Hes & De Graaf, 1997. Estoy preparando un estudio más amplio sobre la participación de traductores judíos de origen converso en la edición del *Atlas mayor* de Blaeu y, también en el *Atlas nuevo* de Janssonius. Dada la extrema rareza de los Atlas, y sobre todo, en el caso de la cartografía de Blaeu, la gran variedad de emisiones, solo parcialmente recogidas en las bibliografías al respecto, ese estudio exige bastante tiempo.

verso³. El género particular de la poesía topográfica creada por Barrios, de gran originalidad en el contexto de la poesía del Siglo de Oro español, ha recibido hasta el momento escasa atención, aunque tiene algunas piezas de notable imaginación literaria⁴.

Una de estas composiciones es un intrigante soneto en elogio de Ámsterdam, que apareció por primera vez en 1672, en *Coro de las musas*, y debe de haberle gustado al poeta, porque lo incluyó en al menos tres obras publicadas posteriormente⁵. En *Coro*, el soneto se incluye en una serie de «Elogios de ínclitas ciudades y personas ilustres», ahora bajo los auspicios de la musa Clío. Empieza esta sección con los elogios de Roma, Venecia y otras ciudades italianas, seguida por una comparación entre París y Madrid, e incluyendo un poema dedicado a la ciudad natal de Barrios, Montilla; un poema muchas veces citado como muestra de la nostalgia que sintió el poeta por su patria chica⁶. El soneto en elogio de Ámsterdam viene inmediatamente después y lleva el título descriptivo: «Acrescia por instantes a la riquísima ciudad de Ámsterdam, situada en forma de arco, la justicia y prevención, con dividirla en muchas partes aún más sus diversos dogmas, que sus diversos ríos» (*Coro de las musas*, p. 197). La descripción prepara al lector para una visión muy barroca y sorprendente de Ámsterdam contenida en el soneto:

Con varias torres de Babel hermana,
la del Amster poblada maravilla
en forma de arco tan triunfante brilla
que es de Amor y parece de Diana.

³ Harm den Boer, «Amsterdam as Locus of Iberian Printing in the Seventeenth and Eighteenth Centuries», en *The Dutch Intersection: The Jews and the Netherlands in Modern History*, ed. Yosef Kaplan, Leiden, Brill, 2008, pp. 87-110 (aquí pp. 98-105). Para la localización de ejemplares de las obras de Barrios, véase Harm den Boer, *Spanish and Portuguese Printing in the Northern Netherlands 1584-1825. Descriptive Bibliography*, Leiden, IDC, 2003.

⁴ Inmaculada García Gavilán, *op. cit.*, estudia el género del *Laus urbium* en la poesía de Barrios, pero no comenta sobre la relación con la cartografía en muchos de los poemas geográficos de Barrios. Véase el trabajo de Antonio Sánchez Jiménez en este mismo volumen.

⁵ En concreto: *Coro de las musas*, p. 197; *Mediar extremos* (1677), p. 67; *Luna opulenta de Holanda* (1680), p. 4.

⁶ Kenneth R. Scholberg, 1962. *La poesía religiosa de Miguel de Barrios*, Madrid, Ohio State University Press, 1962; Yosef Kaplan, «The Travels of Portuguese Jews from Amsterdam to the 'Lands of Idolatry' (1644-1724)», en *Jews and Conversos: Studies in Society and the Inquisition*, ed. Y. Kaplan, Jerusalem, World Union of Jewish Studies, Magnes Press; Hebrew University, 1985, pp. 197-224; Yosef Kaplan, *From Christianity to Judaism: The Story of Isaac Orobio De Castro*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

A la de Astrea rectitud se allana,
mientras en su hermosura se encastilla
Marte, cuando científico acuchilla,
Febo, cuando marcial laureles gana.

Próvida con aquel, sagaz con éste
no hay agradable paz que ocio le vea
ni rigurosa lid que la moleste.

Ostenta militar la luz febea:
en la serenidad arco celeste,
y media luna en acto de pelea.

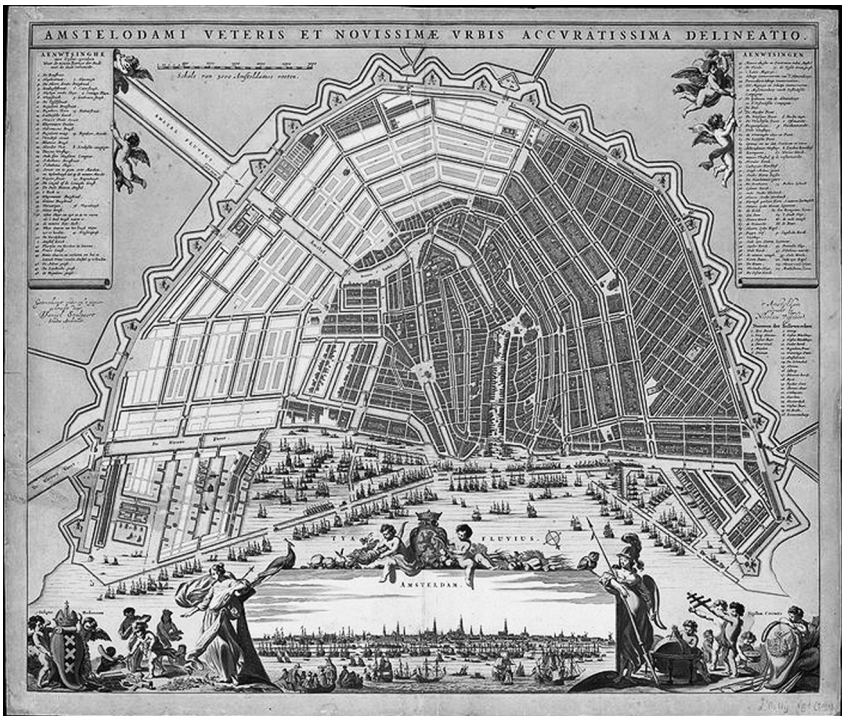
Muy en la línea del Barroco español, y particularmente de Góngora, el poeta desafía al lector con una estructura verbal compleja, que tiene que ser descifrada para que el sentido se manifieste en plenitud. Barrios juega con la sintaxis y con una red de alusiones mitológicas y literarias para evocar, como espero demostrar a continuación, una imagen original y reveladora de la ciudad en que vivía.

Empezando con el nivel formal, el primer cuarteto despierta una expectativa, por el desplazamiento o retraso del sujeto verbal y porque éste se manifiesta indirectamente, mediante una perífrasis en el verso segundo: allí Ámsterdam solo aparece por vía de alusión y por hipérbaton, que coloca «maravilla» en el lugar más prominente del endecasílabo, «la del Ámster poblada maravilla», es decir la maravilla poblada del río Amster o Amstel, aunque reservaremos por un momento la provocadora comparación con Babel lanzada en el primero verso. El verbo que rige la primera oración, «brilla», no aparece hasta el verso tercero, cuando el lector puede aprender que la ciudad brilla en la forma de un arco, con tal esplendor que es (verso 4) arco de amor, y parece ser el arco de Diana, la diosa de la caza. El poeta acaba por presentarnos la ciudad de Ámsterdam en forma topográfica, desde la perspectiva aérea, evocando la forma que tiene por sus canales, como aparece en mapas contemporáneos (fig. 1). Después de una primera referencia bíblica (Babel), también nos ha introducido el motivo mitológico.

En el segundo cuarteto, este motivo mitológico es ampliado con referencias adicionales: a Astrea, diosa de la Justicia, Marte, dios de la Guerra y Febo (Apolo), como dios de Artes y Ciencias. Esta estrofa puede ser leída de dos maneras, tomando a Ámsterdam o a Marte / Febo como

sujeto verbal: *Ámsterdam* se sujeta a la justicia de *Astrea* (la «rectitud») y se encastilla en su hermosura; o *Marte* / *Febo* se sujetan a la justicia y se encastillan en su hermosura; seguido por la división «*Marte... acuchilla*» y «*Febo... gana*». La estructura de esta estrofa reproduce uno de los recursos poéticos gongorinos, la figura gramatical de un solo predicado verbal «*mientras en su hermosura se encastilla*» que depende de dos sujetos, *Marte* y *Febo*. *Ámsterdam*, se implica, tiene doble valor militar y científico y esto por paradoja: la ciencia se presenta como batalla y la guerra es considerada en su dimensión estética, como una oportunidad de ganar fama.

La estructura doble, típica del soneto barroco, se continúa hasta los últimos tercetos. El primero informa al lector que ella —*Ámsterdam*— es diligente («*próvida*») con el primero (*Marte*) y astuta («*sagaz*») con el segundo (*Apolo*); diligente porque no descansa cuando hay «*agradable paz*»; astuta, porque no hay «*rigurosa lid*» que le disturba. Ella exhibe



militar(mente) la luz febea en evocación de Apolo como dios-Sol; es arco iris («celeste») en la paz, y media luna en la guerra.

El poeta evoca, por tanto, la ciudad como un remanso de paz y al mismo tiempo como un lugar muy capaz de defenderse cuando haga falta. Asimismo, recuerda al lector la forma de la ciudad, desde arriba, como arco o media luna. Ese arco iris no es solo metáfora visual, es posible que el poeta lo haya introducido por su connotación de pacto, tal vez sugiriendo que (las autoridades de) Ámsterdam protegen a sus ciudadanos como Dios garantizó la protección del hombre tras el diluvio, manifestada en el signo del arco iris (*Génesis*, 9, 13). La media luna es una imagen de los cuernos de toro, en evocación, pienso, de uno de los versos más conocidos de las *Soledades* de Góngora, muy admirado por Barrios: «media luna, las armas de su frente»⁷. En Barrios, la media luna, por semejanza visual con los cuernos evoca la fuerza del toro; pero también puede ser una alusión a la fuerza militar del imperio otomano, muy presente al fin del siglo diecisiete con la implicación hiperbólica que Ámsterdam podía medirse con ella.

Si en la parte del análisis que hemos presentado hasta ahora nos hemos fijado en los méritos estéticos del soneto, que nos exhibe una poderosa imagen visual de la ciudad combinada con una idea conductor o «concepto» de la unión paradójica de ciencia y guerra, ahora es tiempo de explorar las implicaciones semánticas y culturales de este elogio particular de Ámsterdam por Miguel de Barrios.

Quisiera empezar con una contextualización de esa paradoja de ciencia y guerra. ¿A qué alude el poeta cuando afirma que Marte acuchilla científicamente? En *Coro de las musas* no nos da ninguna clave concreta; en la edición posterior del soneto recogido en *Luna opulenta de Holanda* (1680), introduce el soneto con la siguiente descripción de la ciudad:

La famosa ciudad de Ámsterdam campea en la rica y fuerte Holanda, tan Babel de científicas justas, como Atenas de diferentes lenguas, y su mayor lauro es que teniendo tan diversas gentes de opuestas religiones, se mantiene pacífica con pocos ministros pero con mucha justicia, donde resplandece en forma de media luna, conforme pintan estos poéticos pinceles en la tabla de su alabanza (*Luna opulenta*, p. 7).

⁷ El tercer verso de la primera estrofa de las *Soledades*: «Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa / media luna las armas de su frente», que evoca el rapto de Europa por Júpiter transformado en toro.

Los ataques científicos de Marte equivalen, pensamos, a las «científicas justas», es decir, los debates y la polémica en materia de ideas y religión que hicieron de Ámsterdam un lugar tan admirado por los refugiados religiosos, los filósofos y los científicos. Es el clima en el que Descartes y Spinoza pudieron desarrollar sus ideas, aún disputándolas con sus opositores. La gran colección de textos polémicos de la religión que se conservan de los sefardíes de origen converso⁸ son una muestra más de ese clima único donde se podían combatir dogmas e ideas con palabras, sin recurrir a la represión o la violencia física⁹.

Ahora, creo que la característica más particular de este *laus urbiium* es su afirmación hiperbólica de Ámsterdam como hermana de Babel. Uno no esperaría esta comparación en un poema que pretende ser un elogio, ya que Babel con su trasfondo bíblico como lugar de soberbia humana y confusión aparenta ser todo lo opuesto de la ciudad ideal, y en ningún caso objeto de alabanza. Recordemos toda la tradición de la ciudad pervertida (Babel / Babilonia) frente a la idealizada (Nueva Jerusalén) desde las *Revelaciones* de san Juan¹⁰.

El poeta conocería muy bien que visitantes contemporáneos de Ámsterdam hablaban de la ciudad como un Babel por las muchas, desconcertantes, lenguas que se oían en sus calles, o por la igualmente desconcertante libertad de religión presente en la ciudad¹¹. Esta impresión era negativa al principio, de allí la evocación de Babel, aunque la diversidad y la libertad también provocaban admiración y tenían un poderoso encanto. En la parte citada de *Luna opulenta*, Barrios reproduce esta idea en una nueva paradoja, pues en vez de hablar de Babel de diferentes lenguas, alude a las científicas justas que uno asociaría con Atenas. Es un ejemplo

⁸ Harm den Boer, «Le ‘Contre-discours’ des Nouveaux Juifs. Esprit et polémique dans la Littérature des Juifs Sépharades d’Amsterdam», en *Les Sépharades En Littérature. Un Parcours Millénaire*, ed. E. Benbassa, Paris, PUPS, 2005, pp. 47–65.

⁹ No ignoro las restricciones sobre esos debates, el afán de control mostrado por las autoridades religiosas, incluso la de la comunidad sefardí de Ámsterdam, y ocasionalmente también las medidas ejercidas por las autoridades municipales; con todo, en ningún lugar de la Europa de ese tiempo se podía hablar y polemizar con tanta libertad.

¹⁰ Anthony Robert Gwyther, «New Jerusalem Versus Babylon: Reading the Book of Revelation as a Text of a Circle of Counter-Imperial Christian Communities in the First-Century Roman Empire», Griffith University, 1999 [http://www4.gu.edu.au:8080/adt-root/uploads/approved/adt-QGU20030226.092450/public/01Front.pdf] [17.3.2013]; Valeria Tinkler-Villani, *Babylon Or New Jerusalem?: Perceptions of the City in Literature*, Rodopi, 2005.

más de una apreciación positiva de Babel, contraria a la expectativa del lector de su tiempo.

En el soneto, sin embargo, no se hace ninguna alusión a confusión lingüística o cultural, ni se encuentra, por otra parte, una alabanza explícita de las virtudes de diversidad y libertad. El poema impresiona porque coloca Babel, de forma audaz, en un contexto positivo, mediante la rivalidad entre la torre de Babel y las torres de la ciudad de Ámsterdam. Barrios, por lo visto, invierte un elemento más de la carga negativa de Babel, su connotación de ciudad en desafío de Dios, por la construcción de una torre que pretende alcanzar el cielo. En el soneto, las torres de Ámsterdam rivalizan con la de Babel sin connotación negativa alguna; todo lo contrario, la ciudad se nos presenta como habitada maravilla, con diferentes torres que alcanzan el cielo. La imagen no puede ser más hiperbólica, ya que la metrópoli de Holanda no tenía una reputación particular por su *sky line*, sus torres no eran más altas que las de otras ciudades holandesas.

Aquí se distancia el poeta, a mi modo de ver, de la evocación de Babel en el famoso soneto de Lope de Vega «Hermosa Babilonia en que he nacido»; en Lope se da un contraste violento entre el encanto de la ciudad, su Madrid natal, y la corrupción de la misma, motivo por el que el poeta al final, sale de ella. Igualmente, Barrios no revaloriza en el soneto la diversidad lingüística frente a la concepción tradicional de pérdida de unidad y subsiguiente castigo divino encerrados en el mito de Babel. Esta nueva apreciación de la diversidad y con ello una nueva lectura de la historia de Babel, surgieron ya en el siglo XVI¹², pero aunque Barrios comparte esa revalorización en sus comentarios en prosa, no lo formula así en el soneto. En él, simplemente equipara la grandeza de Ámsterdam (sus torres) con la de Babel.

En este sentido, el elogio poético de Ámsterdam es muy llamativo, y posiblemente revelador de la experiencia personal del poeta. Nacido en Montilla de una familia de judíos portugueses conversos, Miguel había sido educado como cristiano, pero su familia cayó bajo la sospecha de la

¹¹ Keith L. Sprunger, *Trumpets from the Tower: English Puritan Printing in the Netherlands, 1600-1640*, Leiden, Brill, 1994, pp. 46-48.

¹² Myriam Martin-Jacquemier, *L'âge d'or du mythe de Babel, 1480-1600: de la conscience de l'altérité à la naissance de la modernité*, Paris, Diffusion Eurédit, 2006.

Inquisición y él mismo se vio forzado a abandonar España para escapar la persecución. Durante algunos años, llevó una existencia itinerante: fue a Niza donde una tía le introdujo al judaísmo, posteriormente pasó a Liorna, donde se incorporó a la comunidad sefardí presente en ese puerto, y se hizo circuncidar, abrazando de esta manera el judaísmo de una vez por todas. Allí mismo se casó; poco después, junto con su recién casada y más de centenar y medio de emigrantes judíos se embarcó para el Nuevo Mundo. Atrapados por una tormenta antes de llegar a Trinidad, la compañía naufragó y Barrios vio perecer a su mujer entre las olas. Tomando el primer barco de regreso, llegó a los Países Bajos, donde por un período servía como Capitán de caballos en la corte española de Bruselas, al tiempo de integrarse en Ámsterdam en la comunidad sefardí residente allí... Viajaba entre una y otra ciudad, haciendo malabares de religión, culturas y mecenas. Amonestado por los líderes de la comunidad sefardí, se le prohibió continuar viajando y residiendo en «tierras de idolatría». A partir de entonces, Barrios procuró integrarse en Ámsterdam como el judío leal, aunque sin instrucción, pues no conocía el hebreo y lo que aprendió después era puro esfuerzo personal, sin la guía de las instituciones educativas rabínicas. Por lo visto, le faltó la habilidad para vivir del comercio como lo hacía la gran mayoría de los sefardíes residentes en la metrópoli holandesa; intentó, entonces, vivir enteramente de la pluma. Gracias a su talento literario y su sensibilidad como maestro de la adulación, se hizo una reputación tanto entre cristianos como judíos; se sentía, sin embargo, muy herido y obstruido por la continua crítica que tuvo que sufrir de los últimos a los que responsabilizaba, tal vez injustamente, de la extrema pobreza en la que cayó. Los dirigentes religiosos y políticos de la comunidad de Talmud Tora, por su parte, tuvieron una actitud ambivalente hacia el poeta. De un lado, le brindaban ayuda económica y le permitían el papel de portavoz poético de su comunidad, la pluma que celebraba numerosos eventos públicos y privados; del otro, reaccionaban con indignación cuando se enteraban de su poesía «lasciva» —amorosa—, o de las celebraciones de dioses de la gentilidad, es decir, cuando escribía en la vena mitológica, o cuando elogiaba a los reyes hispánicos por haber introducido la religión al Nuevo Mundo. Ahora bien, lo que realmente no podían tolerar eran las incursiones de Barrios, el autodidacta, en materia de especulación religiosa, o cuando, preso de visiones, se erigía en profeta con una misión mesiánica. Tal comportamiento ofendía a los

instruidos de su comunidad y podía, además, comprometer las relaciones con el mundo exterior, no judío.

Este breve resumen de la biografía de Miguel / Daniel Leví de Barrios¹³ podría explicar porque sus obras no se integran en el discurso narrativo principal de los judíos ibéricos de pasado converso que vivían en comunidades como las de Ámsterdam, Hamburgo o Londres. En la obra literaria de los ex conversos, se forjó un mito de éxodo de España y Portugal, junto a una historia de redención en los países que acogían a los exiliados, siempre con la promesa de la Redención final en la Tierra Santa¹⁴. Entre los ex conversos, la vida en la Península y sobre todo la persecución inquisitorial repetían la historia del cautiverio babilónico, y se consideraban como un castigo providencial por una vida en el pecado: el pecado del olvido y la asimilación. La huida o la emigración a los países donde se podía profesar el judaísmo se celebraban en esta narrativa como una redención y las condiciones de tolerancia sin precedentes vividas en Ámsterdam convertían esta ciudad en una Nueva Jerusalén¹⁵. En este tipo de narrativa conversa, la ciudad de Babel era, al contrario, imagen de la soberbia, idolatría y pecado, en alusión a la sociedad católica presidida por la Inquisición. En una de las obras del escritor judeoconverso Antonio Enríquez Gómez (1601-1663), *La torre de Babilonia* representa la sociedad pervertida con ecos de Madrid y continuas alusiones a la injusticia

¹³ Las principales fuentes sobre la biografía siguen siendo Scholberg, *op. cit.*; y Wilhelmina Chr. Pieterse, *Daniel Levi de Barrios als geschiedschrijver van de Portugees-Israëlitische Gemeente te Amsterdam in zijn Triumpho del Gobierno Popular*, Amsterdam, Scheltema & Holkema, 1968, aunque ha habido importantes adiciones sobre su vida en Montilla por Enrique Garramiola Prieto, *Miguel [Daniel Leví] De Barrios y Sosa en su «Montilla, verde estrella del cielo cordobés»*, Montilla, Ayuntamiento de Montilla, 2006; y Juan Javier Moreau Cueto, «¿Un caso de solidaridad judeoconversa? Diego de Barrios, vecino de Cádiz», *Baética*, 29, 2007, pp. 367-384. Urge, sin embargo una biografía dedicada a este converso, tal vez el más «marrano», es decir: doble o dividido, de entre las personalidades judeoconversas estudiadas hasta el momento: Enríquez Gómez (Carsten Wilke, 1994, *Jüdisch-christliches Doppelleben Im Barock: Zur Biographie Des Kaufmanns Und Dichters Antonio Enriquez Gomez*, Frankfurt am Main / New York: P. Lang, 1994; Israël Salvator Révah, *Antonio Enríquez Gómez: écrivain marrane: 1600-1663*, ed. C. Lorenz Wilke and G. Nahon, Paris, Chandeigne, 2003), Cardoso (Yosef Hayim Yerushalmi, *From Spanish Court to Italian Ghetto: Isaac Cardoso: a Study in Seventeenth-century Marranism and Jewish Apologetics*, New York, Columbia University Press, 1971), Orobio de Castro (Kaplan, *op. cit.*).

¹⁴ Harm den Boer, «Exile in Sephardic Literature of Amsterdam», *Studia Rosenthaliana*, 35.2, 2001, pp. 187-199.

¹⁵ Debo precisar: en mucha literatura secundaria se habla de Ámsterdam como Nueva Jerusalén, pero no la encuentro mencionada explícitamente en los textos de los mismos sefardíes. Implícitamente, sí, por ejemplo cuando se estrenó la nueva sinagoga sefardí en 1675 y se le comparaba con primer Templo de Jerusalén.

ejercida por el Santo Tribunal; Joao Pinto Delgado se refiere en un poema dedicado a un mártir quemado por la Inquisición a los «feroces leones», la Inquisición, y utiliza «Babel» para significar la sociedad gentil, opresora¹⁶.

Una narrativa de similar, tajante claridad topográfica no se encuentra en la obra de Barrios. Aunque el mismo contribuyó a la mitografía de éxodo y redención con historias idealizadas de los principios de la comunidad¹⁷, nunca se pudo desprender totalmente del afecto a su patria.¹⁸ Tampoco podía identificarse plenamente con la narrativa de libertad y redención gozadas en Holanda. En las cartas que escribió y en algunos textos autobiográficos se queja de su existencia como poeta empobrecido, menospreciado y criticado por los suyos –refiriéndose a los judíos de su comunidad– escenificándose como un extranjero. En uno de esos poemas, *Gineta de laurel* (1686) Barrios utiliza de nuevo la figura de Ámsterdam como maravilla y Babel:

La maravilla de Holanda
con lenguas de varios ritos
sobre un bosque de maderos
es un Babel de edificios.

En forma de media luna
a luz de pocos ministros
y mucha justicia alumbra
con sus velos de navíos.

Sin embargo, en esta ocasión, no puede evitar el comentario que para él esta ciudad maravillosa no tiene brillo, porque vive en la soledad.

Solo para mí es oscura
por cuantas partes camino
como ciego sin bordón
como reo sin asilo.

¹⁶ Harm den Boer, «Hacia un canon de la poesía religiosa judeo-conversa», *Calíope*, 17, 1, pp. 19-42 (p. 32).

¹⁷ Herman Prins Salomon, «Myth or Anti-myth? The Oldest Account concerning the Origin of Portuguese Judaism at Amsterdam», *Lias*, 16, 1990, pp. 275-316. [http://libnet.ac.il/~libnet/pqd/opac_uls.pl?0624347] [16.3.2013].

¹⁸ Yosef Kaplan, *op. cit.*, p. 198, ha señalado cómo Barrios situaba en uno de sus textos seudocabalísticos el paraíso, Edén, en España (Yosef Kaplan 1985, 198). Pero en la misma obra, afirmaba que la Creación tuvo lugar en Flandes... (Boer, *op. cit.*, 2001, pp. 196-197).

Como nave sin timón
como yedra sin arrimo
como soldado sin paga
como pájaro sin pico.

El poema arroja nueva luz sobre la audaz imagen de Ámsterdam como Babel en el soneto comentado. Aunque se propone transmitir una imagen positiva de la ciudad, el poeta mismo no podía identificarse con ella. Podríamos llamar «Babel» un tropo de topografía marrana, una especie de ambigua no identificación. Para Barrios, Ámsterdam era rica en su diversidad, libre, tolerante y llena de atracción poderosa y brillante; en suma: una Babel. Pero no un puerto, y mucho menos Jerusalén.

HARM DEN BOER
Universität Basel
Harm.Denboer@unibas.ch

El converso y los bucaneros: Miguel de Barrios y *Piratas de la América* (1681)

En 1681 se imprimió en Ámsterdam un curiosísimo volumen, *Piratas de la América*, la versión española de los relatos del hugonote Alexandre Olivier Exquemelin, cirujano de bucaneros que se había asentado en la metrópolis holandesa tras sus aventuras caribeñas. El libro describía a un tiempo las andanzas de los más famosos bucaneros de la segunda mitad del siglo XVII y la naturaleza y geografía del Caribe, con un estilo directo y evocador que lo convirtió en un auténtico *best seller* de la época. Tras conocer ediciones en neerlandés (*De Americaensche zee-roovers*, 1678, que es la original) y alemán (*Die amerikanischen See-Räuber*, 1679), un grupo de españoles asentados en Ámsterdam tradujo el libro al castellano adaptando parte del contenido a lo que consideraban era el gusto hispano. En este proceso de adaptación desempeñó un papel señalado el poeta sefardí montillano Miguel de Barrios (Daniel Leví de Barrios), que produjo una serie de textos preliminares para el volumen. Entre ellos destaca la «Descripción de las islas del mar Atlántico y de América», una erudita colección de 55 octavas acompañadas de *marginalia* que pasa revista a la geografía de América e incluso a la de su Península Ibérica natal.

La crítica ha prestado una creciente atención a la obra de Barrios —aunque no a su contribución a *Piratas de la América*—, estudiándola fundamentalmente en relación con la novelesca vida del montillano¹, o con la Ámsterdam de los sefardíes². Estas posiciones críticas dominan los estudios

¹ Juan Javier Moreau Cueto, «Nueva interpretación para un poema de Miguel de Barrios», *Ámbitos*, 20. 2008, pp. 39-53; Francisco Javier Sedeño Rodríguez, «Miguel de Barrios: el laberinto de una heterodoxia humanista sin fortuna», *Especulo*, 23, 2003, s.p. [En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/mbarrios.html>] [16. 3. 2013].

² Timothy Oelman, «Introduction», en *Marrano Poets of the Seventeenth Century. An Anthology of the Poetry of João Pinto Delgado, Antonio Enríquez Gómez, and Miguel de Barrios*, ed. Timothy Oelman, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1982, pp. 13-44 (p. 13); «Tres poetas marranos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 30, 1981, pp. 184-206 (p. 201); I[sraël] S[alvator] Révah, «Les écrivains Manuel de Pina et Miguel de Barrios et la censure de la communauté judéo-portugaise d'Amsterdam», *Tesoro de los judíos sefardíes*, 8, 1965, pp. lxxiv-xci (p. lxxviii); Francisco Javier Sedeño Rodríguez y Juan Javier Moreau Cueto, «Ataques contra la Inquisición española: la sátira de Miguel de Barrios *Trompeta del Juicio*», *Ehumanista*, 17 2001, pp. 393-420 (p. 405).

sobre Barrios, aunque también existen meritorios análisis de su estilo³. Sin embargo, sea centrándose en su vida, sea en su estilo, el corpus crítico tiende a explicar la obra de Barrios a la luz de su situación periférica de judío exiliado en la comunidad de Ámsterdam, normalmente idealizando su figura⁴ y aplicando a Barrios –y al resto de autores marranos– la clásica concepción del sefardí como trágica «alma en litigio»⁵. Según esta interpretación, el sefardí sería una psique traumatizada –«esquizofrénica», llega a afirmar Timothy Oelman⁶–, dividida tanto por lealtades hacia dos mundos irreconciliables como por la situación social resultante del enfrentamiento entre estos mundos, características que se podrían percibir en el estilo de Barrios e incluso de otros poetas marranos⁷. En suma, impulsados por el atractivo ambiente en que se movía el poeta, los críticos han tendido a analizar su producción usando el trasfondo de la Ámsterdam de

³ Esther Bartolomé Pons, «Características de la poesía del judío español Daniel Leví de Barrios (1635-170)», *Anuari de Filologia*, 15 1992, pp. 109-119; Harm den Boer, *La literatura sefardí de Ámsterdam*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996 (pp. 235-236); Inmaculada García Gavilán, «Europa vista desde Ámsterdam: *Laus Urbium* en la obra poética de Miguel (Daniel Leví) de Barrios», *Lectura y signo*, 4, 2009, pp. 79-106; Inmaculada García Gavilán, «Una aproximación al retrato poético femenino en el *Coro de las Musas* de Miguel de Barrios», en *La maravilla escrita. Antonio de Torquemada y la literatura del Siglo de Oro*, ed. Juan Matas Caballero, León, Universidad de León, 2005, pp. 377-388; Inmaculada García Gavilán, «Notas sobre lo satírico y lo burlesco en el *Coro de las Musas* de Miguel de Barrios», *Criticón*, 100, 2007, pp. 27-40; Inmaculada García Gavilán, *La poesía amorosa en el 'Coro de las Musas' de Miguel de Barrios*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2002; Eunice J. Gates, «Three Gongoristic Poets: Anastasio Pantaleón de la Rivera, Juan de Tamayo Salazar and Miguel de Barrios», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, ed. Ramón Menéndez Pidal, vol. 2, Madrid, CSIC, 1951, pp. 390-395; Charles James Moolick, *The Poetic Styles of Miguel de Barrios*, tesis doctoral, University of Southern California, 1964; Julia Rebollo Lieberman, *El teatro alegórico de Miguel (Daniel Leví) de Barrios*, Newark, Juan de la Cuesta, 1996; Kenneth R. Scholberg, *La poesía religiosa de Miguel de Barrios*, Madrid, Ohio State University Press, [1962] (pp. 43-119).

⁴ Jonas A. van Praag, «Almas en litigio», *Clavileño*, 1, 1950, pp. 14-26 (p. 14).

⁵ Van Praag, *op. cit.*

⁶ Oelman, 1981, *op. cit.*, p. 201.

⁷ Antonio Alatorre, «La fábula burlesca de Cristo y la Magdalena, de Miguel de Barrios», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41, 1993, pp. 401-458; Carlos Artigas, «Breve estudio sobre la obra del poeta hebreo-español Miguel Leví de Barrios y comparaciones con las obras de los poetas barrocos», *Revista Trimestral de la Asociación Israelita de Venezuela y del Centro de Estudios Sefardíes de Caracas*, 95, 1995, pp. 25-30; Inmaculada García Gavilán, «¿De qué se ríen los sefardíes de Ámsterdam? Daniel Leví de Barrios y la literatura satírico-burlesca», *Cervantes y su tiempo*, ed. Juan Matas Caballero y José María Balcells Doménech, León, Universidad de León, 2008, vol. 2, pp. 361-370 (p. 362); García Gavilán, 2007, *op. cit.*, p. 29; Javier Huerta Calvo, «Manuel de Pina y la literatura burlesca de los sefardíes», en *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro*, ed. Fernando Díaz Esteban, Madrid, Letranúmero, 1994, pp. 215-228; Meyer Kayserling, *Sefardim, Romanische Poesien der Juden in Spanien*, Leipzig, Hermann Mendelssohn, 1859 (p. 267); Oelman, 1981, *op. cit.*, p. 201; Francisco Javier Sedeño Rodríguez, «La alteridad literario-existencial de un sefardita barroco», *Sintaxis*, 39, 1992, pp. 32-35; Sedeño Rodríguez, 2003, *op. cit.*

los sefardíes, e incluso buscando en su estilo huellas de supuestos trastornos psíquicos producidos por el contexto.

Contribuyendo a esta línea de estudios contextuales, pero alejándonos de interpretaciones acerca del estado mental del poeta, nuestro trabajo examina una consecuencia literaria de la doble situación periférica de Barrios —sefardí y habitante de Ámsterdam— con relación a la poesía hispánica: el deseo de emular sus modelos poéticos peninsulares. Sostenemos que para llevar a cabo esta imitación de la poesía peninsular, y en particular de la de Luis de Góngora, el sefardí empleó en la «Descripción» de *Piratas de la América* un estro o *modo geographico* inspirado por las particularidades tecnológicas de la ciudad en la que vivía. Para identificar este estilo examinamos cómo Barrios exhibió conocimientos relacionados con algunas de las más rabiosas innovaciones técnicas de Ámsterdam, las cartográficas, mostrando cómo el sefardí dotó al poema de un énfasis geográfico. Los avances cartográficos característicos de este ambiente amstelodamo le otorgan a la «Descripción» no solo un aura de erudición muy apreciada por Barrios, sino también una perspectiva especial (que relacionaremos con la «imaginación cartográfica») que aplicará a sus metáforas y que de hecho se inscribe en la línea estilística de su gran predecesor cordobés.

Durante el siglo XVII, Ámsterdam debía su éxito a diversas circunstancias históricas, como la inmigración de flamencos que se dio en la segunda mitad del siglo XVI. Estos eruditos y comerciantes hicieron de Ámsterdam un lugar pionero en avances tecnológicos, como la imprenta y la cartografía. Especialmente los mapas vivieron un auténtico Siglo de Oro en medio del Gouden Eeuw holandés, pues Holanda, y específicamente Ámsterdam, los produjeron a escala casi masiva, y de una precisión desconocida hasta entonces⁸, alcanzando una popularidad de la que da fe el arte holandés de la época⁹, y que se extendió por toda la sociedad. De este desarrollo y moda participaron los exiliados sefardíes, y entre ellos

⁸ Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983 (pp. 120–148); Evangelios Livieratos y Alexandra Koussoulakou, «Vermeer's Maps: A New Digital Look in an Old Master's Mirror», *e-Perimtron*, 11, 2006, pp. 138–154 (p. 139).

⁹ Svetlana Alpers, «The Mapping Impulse in Dutch Art», en *Art and Cartography. Six Historiographical Essays*, ed. D. Woodward, Chicago, Chicago University Press, 1987, pp. 51–96; Kees Zandvliet, *Mapping for Money. Map, Plans, and Topographic Paintings and Their Role in Dutch Overseas Expansion During the 16th and 17th Centuries*, Amsterdam, Batavian Lion, 1998.

Barrios. Sabemos, por ejemplo, que el montillano estaba en contacto con los geógrafos y cartógrafos más avanzados del momento, como el converso mallorquí Nicolás de Oliver y Fullana (Daniel Judá). Oliver era cosmógrafo del Rey Católico y, además, autor de parte del más célebre y preciso atlas de finales del XVII, el *Atlas maior* del holandés Jan Blaeu (1662)¹⁰, publicado en Ámsterdam y en cuya parte hispana, que cita Barrios en el *Coro de las Musas* (Bruselas, Baltazar Vivien, 1672, p. 226), colaboró el mallorquín. Se trata de un interés que contagió a Barrios, y que resulta perceptible en la «Descripción de las islas del mar Atlántico y de América» que el montillano incluyó en *Piratas de la América*.

Las precisiones cartográficas sobre la situación de las islas Atlánticas que trae el texto hacen pensar que Barrios aprovechó el efervescente ambiente de la cartografía holandesa al componer su poema, y que lo hizo con el orgullo propio de alguien que había participado en el ambiente de estos desarrollos y que sentía que estas adiciones contribuían a emular a su modelo gongorino, el «Discurso de las navegaciones» de la *Soledad primera*. La principal arma usada para emular a Góngora fue la erudición geográfica, como se aprecia ya en las apostillas de la obra, que citan a autoridades geográficas como Pomponio Mela, Pedro de Medina, Johannes de Laet, Plinio el Viejo, Pedro Texeira, Luca di Linda, Juan González de Mendoza, y, finalmente, Pausanias (vv. 57; 161; 65; 341; 374; 378-379; 385-386; 393-395 y 420)¹¹.

La impresión se confirma al revisar las precisiones que el sefardí incluye sobre la latitud y longitud de las islas que describe. Al añadir estos aparentemente prosaicos detalles geográficos Barrios radicaliza una característica que la crítica ya ha visto en el «Discurso de las navegaciones» de la *Soledad primera*: la «asombrosa exactitud cronológica y topográfica» del texto gongorino¹², es decir, la «precisión y la verosimilitud de las articulaciones

¹⁰ Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid, Istmo, 1992, vol. 1, p. 412; Kenneth R. Scholberg, «Miguel de Barrios and the Amsterdam Sephardic Community», *The Jewish Quarterly Review*, 53, 1962, pp. 120-159 (pp. 145-146).

¹¹ Citamos por Miguel de Barrios, «Descripción de las islas del mar Atlántico y de América», en *Piratas de la América*, de Alexandre Olivier Exquemelin, ed. Antonio Sánchez Jiménez, en prensa.

¹² José María Rico García, «Un comentario alegórico al discurso de las navegaciones de las Soledades», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, ed. María Cruz García de Enterría, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. 2, pp. 1331-1338 (pp. 1337-1318).

topográficas y cronográficas»¹³ que notara Robert Jammes¹⁴. Sin embargo, la supuesta precisión geográfica gongorina se encuentra oculta en el estilo alusivo de los grandes poemas de Góngora, y ni llama la atención ni resulta ostentosa, sino más bien desapercibida en la traca de recursos retóricos de las *Soledades*. Todo lo contrario ocurre con la «Descripción» de Barrios, que además de ir erizada de apostillas de bibliografía geográfica rebosa de minuciosos detalles de orden casi cartográfico. Por ejemplo, Barrios aclara al tratar las Azores que la isla principal del archipiélago se encuentra «en grados treinta /y ocho, de norte a sur hasta cuarenta» (vv. 127-128). De manera semejante, nos informa con sorprendente precisión de que La Española está a una latitud de «grados diez y siete y medio», de que Tortuga «en grados veinte está y treinta minutos» y de que el río Nevado, en Groenlandia, «en sesenta / grados suena» (vv. 271, 279 y 361-362). Estas precisiones otorgan a la «Descripción» de Barrios un aire de auténtica descripción técnica, o incluso de mapa, impresión que junto con las apostillas geográficas contribuye a resaltar el aire erudito y preciso del poema.

Más interesante resulta el hecho de que esta manía geográfica se extienda más allá de la inclusión de detalles geográficos, pues llega afectar al punto de vista, estilo poético y metáforas. Barrios adopta para muchos de sus juegos de palabras una perspectiva cenital, que exige en el poeta o bien un esfuerzo de abstracción o bien la contemplación de un mapa, o bien la combinación de estas dos técnicas, es decir, un esfuerzo de abstracción facilitado por los hábitos de pensamiento que provoca la tecnología cartográfica. Los ejemplos de este tipo de metáforas en la «Descripción» son múltiples. El primero lo encontramos en la cita gongorina procedente de la *Soledad segunda* que Barrios incorpora en su poema y que adopta para describir la forma de la isla de la Tortuga:

Sale cerca de tierra isla elevada
«cuya forma tortuga es perezosa» (vv. 273-275).

¹³ Mercedes Blanco, «Lienzo de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, ed. María Cruz García de Enterría, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. 1, pp. 263-274 (p. 263).

¹⁴ Robert Jammes, «Historia y creación poética. Góngora y el descubrimiento de América», *Hommage a Claude Dumas. Histoire et création*, ed. Jacqueline Covo, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990. pp. 53-63 (p. 53).

El precisar qué forma animal sugiere el perímetro de la isla vista desde arriba supone adoptar un punto de vista artificial y ajeno a la experiencia humana desnuda, desprovista de tecnología. Es decir, notar la forma animal de Tortuga supone asumir para contemplar la isla la perspectiva cenital propia de un mapa. Góngora la emplea en la *Soledad segunda* para describir una isla de su invención (pp. 447-448, vv. 190-195), pero Barrios, atraído sin duda por la atrevida metáfora gongorina y por la coincidencia con una realidad geográfica (la caribeña Tortuga), lleva esta perspectiva más allá: el sefardí transforma algo que en Góngora era una metáfora ocasional en toda una estética determinante, y construye todo su poema como un viaje virtual dominado por una perspectiva cenital.

La «Descripción» funciona como un viaje mental que parte de España, toca en Canarias, Azores y otras islas atlánticas, cruza el Atlántico, bordea la costa oriental de América del Norte y finalmente baja por la costa del Pacífico hasta llegar a California. Los verbos que utiliza Barrios en este recorrido fomentan esta impresión de que el lector está contemplando una especie de mapa que va presentando ante sus ojos las diversas islas. La impresión se refuerza cuando, tras una *laus Americae* le sigue una abstracción cenital, una imagen imposible de percibir desde una perspectiva terrestre que hace visualizar América como dos grandes penínsulas unidas por una lengua de tierra:

En dos grandes penínsulas se parte
 hasta juntarse con el Istmo raro:
 la austral, se denomina «Peruviana»,
 y la que al norte queda, «Mexicana». (vv. 213-216)

De hecho, la perspectiva que domina el poema es la cenital, la propia de un mapa. Sin ella (o sin el esfuerzo de abstracción resultante de ella) sería imposible concebir la forma de las islas a vista de pájaro, algo que indica Barrios en varias ocasiones, y que además le sirve de cantera para diversas imágenes y metáforas. Ya nos hemos referido a dos de ellas (Tortuga y la forma general de América), pero podemos añadir otras dos, la larga California (vv. 401-402) y la cuadrada Trinidad (que no Tobago, como afirma Barrios):

No teme al huracán en temple sano
 la cuadrada Tobago, defendida
 con muros de cristal de excelsa mano,
 y con frondosos campos guarnecida. (vv. 233-236)

Además, la perspectiva cenital determina la primera imagen del poema, y una de las más atrevidas del mismo, que pinta a España como la cabeza de una telúrica sierpe:

Dentro del agua sierpe no escamosa
la dura madre por cabeza tiene
a España, revolviendo en sí frondosa
hasta que con la cola a Tánger viene.
Ata sus puntas con la cinta undosa
que Zodíaco ameno se mantiene:
cuatro sus partes, como las del año;
su cielo, el mar; su luz, el desengaño. (vv. 17-24)

Esta «frondosa» «dura madre» de los primeros versos de la octava, es la tierra que rodea sinuosa el Mediterráneo desde su «cabeza», en la Península Ibérica, hasta su «cola», al otro lado del Estrecho, presentando una forma de «sierpe no escamosa» que nada «dentro del agua». Aunque más espectacular y ambiciosa que las anteriores, la imagen de la «sierpe no escamosa» comparte con ellas el punto de vista cartográfico, que evoca el del observador de un mapa de Europa. Además, la imagen pone de relieve la emulación gongorina que hemos reseñado como una de las intenciones centrales de la obra, pues la metáfora procede del «Discurso de las navegaciones» de la *Soledad primera*:

el istmo que el Océano divide,
y, sierpe de cristal, juntar le impide
la cabeza, del Norte coronada,
con la que ilustra el Sur cola escamada
de antárticas estrellas. (vv. 425-429)

Barrios transforma la «sierpe» marina de «cola escamada» en una terráquea «sierpe no escamosa» alterando también la geografía a la que alude (la gongorina a América, la del sefardí a Europa), pero manteniendo el mismo punto de vista cartográfico de su paisano cordobés.

Gracias a esta peculiar perspectiva cartográfica, la «Descripción» de Barrios cumple con las dos funciones que el autor de *Piratas de la América* (Buena-Maison) y el propio poeta montillano concibieron para el texto del poema. Estos objetivos serían, en primer lugar, servir como ilustración verbal de los lugares en que se desarrolla la acción de *Piratas de la América*, función que correspondería con la idea original de Buena-Maison y

Barrios, y, en segundo lugar, emular los textos de poetas antiguos y modernos (Homero, Virgilio, Camões y, sobre todo, Góngora), lo que correspondería con la ambición literaria del propio Barrios. La primera función viene explicada por una peculiaridad del libro: aunque el texto de *Piratas de la América* es en gran parte una descripción del Caribe y de su historia natural, no viene acompañado de mapas que ayuden al lector a contextualizar visualmente las narraciones y descripciones. Esta carencia de mapas –solo aparece uno, la «Delineación de la tierra y ciudad de Panamá», que ilustra la toma de la ciudad por Henry Morgan en 1671– no se debe a razones prácticas, pues Buena-Maison disponía de los medios económicos y técnicos para incluir complejas ilustraciones: el libro incluye grabados retratando a los más famosos bucaneros, furiosas batallas navales y terrestres, herramientas de los indios, asaltos a ciudades, e incluso alegorías. Más bien, parece que la «Descripción» de Barrios sustituye a esos mapas.

Por su parte, la segunda función del poema del sefardita viene sugerida por el ambicioso estilo de la propia «Descripción» y por sus citas gongorinas. Para cumplir ambas funciones, ilustrar como mapa verbal y emular a Góngora desde la doble periferia amstelodamense, Barrios optó por recurrir a las innovaciones tecnológicas en las que destacaba su nueva patria, y en particular a las cartográficas. En este punto de vista el montillano se inspiró en el estro gongorino de las *Soledades*, y en concreto en la imagen de la isla como tortuga en permanente nado hacia la costa. Sin embargo, Barrios tomó la metáfora de la tortuga y la interpretó u optó por interpretarla como lo hace un lector de mapas, desde una perspectiva cenital. Movidado por este impulso cartográfico, diseñó la totalidad de su texto como un viaje virtual por un mapa verbal, es decir, por un texto efrástico que conjuraba un mapa. Por ello, su «Descripción» pinta una navegación virtual desde el punto de vista del que consulta un mapa, considerando distancias, perímetros, y las formas y colores de la tierra vista desde esa perspectiva cenital, ilusión a la que contribuyen las apostillas geográficas que exornan el texto. De este modo, Barrios llevó un paso más allá la imaginación gongorina: en la «Descripción» intenta emular a Góngora usando recursos tecnológicos inaccesibles para el canónigo cordobés de comienzos del XVII, pero al alcance del sefardí exiliado en Ámsterdam a fines de la centuria, esto es, los avances cartográficos y el punto de vista que llevaban aparejado. Es decir, las ambiciones poéticas de

un poeta doblemente relegado a la periferia le impulsaron a adoptar una estrategia de emulación y búsqueda de autoridad. Este objetivo llevó a Barrios de la poesía a la ciencia y a la tecnología cartográfica, en búsqueda de un elemento diferenciador con el que exornar su texto y con el que proseguir de modo original el camino iniciado por Góngora.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
CEA-Université de Neuchâtel
antonio.sanchez@unine.ch

Las transformaciones de la voz narrativa en *Balún Canán*, de Rosario Castellanos

Entrando en materia

En la contraportada de la Edición Conmemorativa de la novela de Rosario Castellanos¹, realizada en 2004 por el Fondo de Cultura Económica para celebrar los 70 años de la fundación de tan importante casa editorial, se reproduce la presentación de esta obra hecha por Lucía Melgar. Sin vacilaciones, tal presentación comienza inscribiendo a *Balún Canán* en la corriente literaria indigenista y asociándola con *Hombres de maíz*, de Miguel Ángel Asturias², y *Los ríos profundos*, de José María Arguedas³. Aun en una enumeración tan breve como esta, creemos que habría que mencionar la novela de Ciro Alegría, *El mundo es ancho y ajeno*⁴, editada en 1941, sin duda una obra clásica del género que, traducida a varias lenguas, fue precursora no solo del auge de la novela indigenista, sino, en general, de la literatura hispanoamericana. A este respecto, nos interesa decir que la agrupación y clasificación de una serie de obras literarias en una corriente definida como «indigenismo» no carece de legitimidad y está justificada por profundas necesidades históricas. Sin embargo, como toda otra clasificación, esta no deja de ser una sugerencia de la forma de lectura que ha de hacerse de la obra –o de las obras– así definidas y por lo mismo una forma previamente orientada de lectura. Al iluminar un aspecto –incluso el aspecto tenido como más importante– de una obra, o de un conjunto, la clasificación inevitablemente deja en la sombra, o en todo caso posterga, otros recorridos de la mirada.

Las clasificaciones son sin duda necesarias, pues ellas introducen un principio de orden en un campo que puede ser caótico. Pero con la misma frecuencia con que introducen el orden introducen también el límite y, por lo tanto, es siempre preferible ver en ellas un principio de

¹ Rosario Castellanos, *Balún Canán*, México, Fondo de Cultura Económica (Edición Conmemorativa 70 Aniversario), 2004 [1957]. Todas las citas están tomadas de esta edición.

² Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, Buenos Aires, Losada, 1949.

³ José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Buenos Aires, Losada, 1958.

⁴ Ciro Alegría, *El mundo es ancho y ajeno*, Santiago de Chile, Ercilla, 1941.

inteligibilidad, no un obligatorio programa de lectura. Las obras literarias, como se sabe, contienen diversas posibilidades de recorridos interpretativos. *Balún Canán*, *Hombres de maíz* y *Los ríos profundos*, así como muchos otros relatos redactados alrededor de la década de los cincuenta, están fuertemente atravesados por la dolorida visión de confrontaciones en la que una cultura avasalla a otra decidida a creer que la violenta apropiación de vidas y de bienes que tiene como objetivo no hace sino responder a un orden impuesto por la propia naturaleza. En el caso de la colonización española, sin embargo, tal apropiación –escudada en la encomienda de una evangelización– fue, en sus orígenes mismos, objeto de un cuestionamiento doctrinal y ello más de un vez aparece como un trasfondo en la construcción de personajes y de situaciones, lo que supone un agregado de conflictividad en la elaboración de las narraciones caracterizadas como «indigenistas». Dedicados a describir, interpretar y valorar más o menos programáticamente esta confrontación, dichos relatos, pues, con toda justicia pueden ser incorporados a un mismo ciclo temático. Pero lo que no puede ignorarse –lo que ya no se ignora– es que de estos relatos el tiempo se encargó de hacer una selección, y dicha selección ya no tomó en cuenta tanto ese factor temático cuanto los valores propiamente literarios. Aunque para algunos críticos la novela indigenista tiene su primera expresión en *Aves sin nido*, de Clorinda Matto de Turner⁵, de fines del siglo XIX, hay consenso en establecer que propiamente el ciclo comienza con *Raza de bronce*, de Alcides Arguedas⁶, obra aparecida en 1919. De una o de otra manera, si esas novelas (sobre todo la de Alcides Arguedas) fueron seleccionadas para iniciar un ciclo al que se le acordó tanta importancia, ello ocurrió, evidentemente, para poner de relieve el referente histórico y sociológico que dichas novelas reproducen, así como para difundir los valores ideológicos por ellas defendidos. De ahí se deriva la propensión a ver en la novela indigenista una narración caracterizada por el realismo. Françoise Perus explica –y se explica– que

la adscripción de la primera novela de Rosario Castellanos a la corriente del indigenismo, obedece sin duda a la modalidad de la narración realista. Narrado [el relato central] en tercera persona y en pasado, orientado hacia la reconstitución de

⁵ Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido*, Lima, Imprenta del Universo de Carlos Prince, 1889.

⁶ Alcides Arguedas, *Raza de bronce*, Buenos Aires, Losada, 1945.

un conflicto social centrado en la propiedad de la tierra, y enmarcado en un periodo histórico concreto (el del Cardenismo), dicho relato descansa en la configuración de 'personajes típicos en situaciones típicas', y reproduce [...] lo que podía entenderse entonces como las tendencias del proceso histórico⁷.

Parece claro que la autora está lejos de quedarse en esa simplificación. Su estudio, por el contrario, problematizando de manera por momentos explícita y por momentos implícita esta clasificación, está dedicado a descifrar cuestiones de composición narrativa como las técnicas de enunciación, la reconstrucción de la memoria, la forma en que «el texto instaura una zona intermedia entre la narración y la escritura»⁸, entre otros de no menor interés. Realista en un sentido profundo, la llamada «novela indigenista» frecuente una estética en la que vemos reaparecer diversas formas de la estilización. Por ello, los escritores que confiaron en que un realismo militante y una pasión justiciera eran suficientes para legitimar una obra literaria dieron a luz relatos efectistas pero poco perdurables como desgraciadamente ocurrió con *El Tungsteno*, única novela conocida de ese insigne poeta que fue César Vallejo⁹. Pero incluso algunas de estas obras se convirtieron en algo así como clásicos del mal ejemplo: Zum Felde se refirió a la «crudeza espantosa de *Huasipungo* (novela de Jorge Icaza), uno de los libros que –según apunta este crítico– pueden marcar un récord en ese sentido»¹⁰. Estamos lejos, pues, de la incesante riqueza estilística de *Hombres de maíz*, una obra que se esfuerza por analizar y denunciar la desgarradora condición social de los habitantes originarios de Guatemala y también se esfuerza por entregar una obra maestra del arte verbal que incluso excede al género narrativo para ingresar en los espacios de la lírica. Vista también como precursora del «realismo mágico», esta novela de Asturias (como ocurre con *El señor presidente*¹¹) comienza con una suerte de recitativo donde la reiterativa, acompasada sonoridad de las frases –al modo de versículos– construyen una atmósfera poética que progresivamente va cediendo paso a una minuciosa propuesta

⁷ Françoise Perus, «Historia y memoria en la poética de *Balún Canán*», *Poligrafías*, vol. 4, 2003, p. 53.

⁸ *Ibidem*, p. 63.

⁹ César Vallejo, *El Tungsteno*, Madrid, Cénit, 1931.

¹⁰ Alberto Zum Felde, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*, Tomo II, México, Editorial Guaranía, 1959, p. 261.

¹¹ Miguel Ángel Asturias, *El señor Presidente*, Buenos Aires, Losada, 1946.

visual de la que poco a poco emerge una narración que nunca abandona el cuidado por la construcción de un estilo. En cuanto a *Los ríos profundos*, su eficacia, la eficacia de su propuesta social, radica en el fuerte dramatismo de situaciones y personajes, en esa estructura teatral (aunque *estructura dramática* sería la expresión más exacta) propicia para un espacio de confrontaciones y desgarramientos que si bien no alcanza aún el extraordinario poder de la prosa de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*¹², sí nos pone ante un escritor dotado de suficientes recursos como para mantener una tensión siempre activa.

Por su parte, aunque con una resolución narrativa acaso más frágil que las novelas con las que Lucía Melgar ha asociado a *Balún Canán*, la obra de Rosario Castellanos pervive en sus morosas estampas, en el aliento poético de sus acompasadas descripciones, así como en el ritmo de la voz narrativa —no siempre sostenido, es cierto— un ritmo que hace de la voz una forma de la mirada.

Primera parte: la forma de la voz

El acto de narrar, aquel por el cual un yo se apropia del lenguaje para dirigir su discurso a otro, se configura mediante dos recursos centrales: la *voz* que enuncia para otro (la enunciación es siempre un *decir para*, es un acto eminentemente transitivo) y la *perspectiva* o posición frente a lo dicho, adoptada por el enunciador y ofrecida al enunciatario para que él también la adopte.

Ya Genette¹³ había sugerido separar entre quien habla y quien percibe en el interior del texto. Esta operación de deslinde ha permitido dar cuenta de manera más clara y más amplia tanto de los fenómenos de voz como de aquellos que remiten a la perspectiva que orienta la narración de los sucesos. Pero mantener este deslinde (para poder apreciar, en los textos, la diversa procedencia de la voz y del ángulo de visión, o percepción en sentido amplio) no implica desconocer el estrecho vínculo que mantienen.

¹² José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1970.

¹³ Véanse Gérard Genette, *Figures III*, París, Seuil, 1972, p. 203, y del mismo autor, *Nuevo discurso del relato*, vers. esp. M. Rodríguez Tapia, Cátedra, Madrid, 1998, p. 45.

La categoría de *voz*, en el ámbito narratológico, remite a la de sujeto de la enunciación: aquel que enuncia, el *narrador* en el caso del relato, posee una voz, esto es, una particular forma de articular su discurso para destinarlo a otro, el *narratario*. La forma que asume su voz se advierte, como ha sido señalado, en «el ritmo y la extensión de sus frases, sus preferencias léxicas y sintácticas, sus estrategias retóricas»¹⁴. Este conjunto de aspectos observables en la materialidad de la voz, contribuyen en la conformación de una imagen de sujeto.

Por su parte, la *perspectiva*, o más bien, la actividad perceptiva desarrollada en el curso de una narración, constituye el otro componente enunciativo que modela tanto al enunciadador como al enunciatario. La percepción implica no solo la adopción de un ángulo focal para dar cuenta del objeto de discurso (esto es, la determinación de la procedencia de las percepciones puestas en discurso, o en otros términos, del *sujeto* de la percepción) sino también la consideración de aquello que se percibe, o bien, del *objeto* de la percepción, el cual puede colaborar o resistirse al despliegue perceptivo y, además, puede pertenecer a ámbitos diversos (no solo es objeto de la percepción la conciencia de los personajes sino también el espacio, el tiempo y demás elementos de composición de la historia).

En la tradición de los estudios literarios estos dos componentes de la enunciación fueron considerados como formando una sola entidad: al hablar del papel del narrador se hacía alusión tanto a actuaciones de la voz (centrar la narración en la primera, la segunda o la tercera persona) como a efectos de perspectiva (tener o no acceso a la conciencia de los personajes). A partir del mencionado deslinde postulado por Genette entre quien habla y quien percibe en el relato, fue posible reconocer en la llamada *perspectiva narrativa* un fenómeno mucho más abarcador que la posibilidad por parte del narrador de acceder o no a la conciencia de los personajes. Y, además, el campo de la *voz narrativa* se vio enriquecido con el reconocimiento de la pluralidad de voces que conforman la narración.

Este deslinde entre voz y perspectiva no desconoce, como ya hemos dicho, su estrecha relación: precisamente Stanzel¹⁵ ya tiempo atrás, había

¹⁴ Raúl Dorra, *Entre la voz y la letra*, Plaza y Valdés / BUAP, México, 1997, p. 25.

¹⁵ Franz Stanzel, *A Theory of Narrative*, vers. ing. C. Goedsche, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 4 y ss.

acuñado el concepto de *situación narrativa* que integra, sin confundirlos, ambos componentes de la enunciación. En un trabajo más reciente, titulado «Parler et percevoir», Wagner¹⁶, heredero de Genette y de Stanzel, recupera, tanto el reconocimiento de la diferencia entre las cuestiones de voz y las de modo (en las que Genette incluye la perspectiva) como la necesidad de considerar el juego complejo de relaciones entre ambas que los textos contemporáneos proponen.

El lazo existente entre voz y perspectiva se asienta en la interrelación observable entre narración y descripción. En el capítulo titulado «La función descriptiva de la narración»¹⁷, siguiendo la observación de Genette¹⁸ según la cual mientras se puede describir sin narrar no se puede narrar sin describir, se ha tratado de explicar la existencia de este sustrato descriptivo en que descansa todo relato. Así, una frase como «La calle está desierta» es pura simultaneidad mientras otra como «La niña cruza la calle», aunque informe de un acontecer sobre la línea de la sucesividad, no deja de proponer una imagen que la mirada recoge como un todo. Imprescindible, dicho sustrato es el que permite que el relato verbal —o sea lo enunciado por la voz narrativa— pueda ser recogido por otras sustancias expresivas como la pintura, el dibujo, la tira cómica, el cine, etc. Así, la actividad del *narrador* no puede estar sino continuamente acompañada y hasta sostenida por la de un *observador*.

En una perspectiva semiótica del discurso, el concepto de *observador*¹⁹ intenta recubrir todos aquellos procesos involucrados por el despliegue de la percepción: adopción de un punto de vista (espacial, temporal, axiológico...), selección orientada de la información, puesta en circulación de grados de saber, configuración y manipulación de la competencia del destinatario, entre otros. De aquí que el observador sea entendido como una función autónoma, cuyo anclaje no necesariamente coincide con el lugar de procedencia de la voz. Precisamente intentaremos mostrar cómo, en la novela que nos ocupa, la voz que narra (cuya procedencia es variable) articula estrategias de observación diversas cuya variabilidad no

¹⁶ Frank Wagner, «Parler et percevoir», *Poétique*, vol. 150, 2007, pp. 217-237.

¹⁷ En Raúl Dorra, *Hablar de literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 260-271.

¹⁸ Gérard Genette, «Frontières du récit», en *Figures II*, París, Seuil, 1969, pp. 49-69.

¹⁹ Véase Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, París, Hachette, 1989.

necesariamente coincide con los cambios de voz. Así puede afirmarse que la voz del narrador, cuya forma se moldea mediante la acción del observador, hace visible los hechos que narra y el lector se va haciendo continuamente una imagen de lo narrado.

A esta incidencia de la percepción sobre la voz habría que agregar también otra dimensión que contribuye a darle una forma particular y que es la carga pasional o afectiva que se proyecta sobre lo narrado. Diríamos que es en los momentos predominantemente descriptivos del relato literario cuando las modulaciones perceptuales y la carga afectiva de la voz adquieren mayor relieve y se vuelven el centro mismo de la narración²⁰.

Mientras algunos relatos literarios prefieren la velocidad de la acción otros optan por tomar distancia y describir no solo los escenarios donde transcurre la acción sino la acción misma convirtiendo de ese modo a la acción en un espectáculo. Prefieren, pues, reunir en la voz la forma de una mirada —o más bien darle voz a la mirada— y hacer que la memoria se encargue de reunir lo sucesivo con lo simultáneo. En el primer caso, dado que el relato se ostenta como una sintagmática, predominarán los verbos terminativos de movimiento y en general las forman verbales que sitúan los hechos en un tiempo pasado y acentúan el efecto de sucesividad. En el otro, predominarán los verbos de carácter durativo, o bien los que sitúan la acción en un tiempo presente, esto es, que muestran que la acción está ocurriendo al mismo tiempo que ocurre la voz que los registra. En general, en este segundo caso existe en la composición del texto un poderoso ingrediente destinado a persuadir de que hay un mayor interés en mostrar que en narrar y la demora descriptiva de la voz introduce una atmósfera proclive a las connotaciones poéticas. Podemos decir que, en términos generales, *Balún Canán* se inclina hacia este registro.

Si observamos con cierta atención el andar de su prosa, advertiremos que la novela alcanza su mejor equilibrio en los momentos en que predomina el tiempo presente. Este recurso al presente nos permite al

²⁰ Un desarrollo detallado del sustrato perceptivo de la descripción, del despliegue de los puntos de vista y de la manipulación del saber, así como de la proyección de los estados de ánimo del sujeto sobre lo percibido, que sirve de sustento a esta afirmación, puede verse en María Isabel Filinich, *Descripción*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad de Buenos Aires, 2003.

mismo tiempo advertir –observar– cómo acontecen los hechos que van conformando la historia y cómo acontece la voz que se hace cargo de los hechos, pues si hay una peripecia de los personajes hay también una peripecia de la voz. Se diría que el acontecer de la voz es un hecho más de la historia narrada y que asistimos, en consecuencia, a una historización de la propia voz. Por otra parte, la historia, tanto la historia global como la historia de cada personaje, produce el efecto de una espacialización, de un entramado de movimientos ofrecidos a la contemplación y que muestran tanto un estado del sujeto cuanto un estado del mundo.

La novela de Rosario Castellanos está dividida en tres partes, cada una de las cuales, a su vez, se divide en secciones de desigual extensión, pero que constituyen una unidad narrativa. De las tres partes que estructuran el texto sin duda la primera es la más *pregnante*, es decir, la que más decisivamente se adhiere a la memoria del lector, por lo cual, al volver en el recuerdo sobre la novela de Rosario Castellanos, hay una casi inevitable tendencia a pensar que todo el relato está estructurado como esta primera parte. También de ello habría que deducir que es la parte más lograda en cuanto a concepción y técnica narrativas y la que define los términos de la novela. Puede afirmarse que, no digamos en la primera parte o el primer capítulo de una novela sino ya en su primera página, encontramos las claves de su posterior desarrollo, pues para escribir esta primera página –estas primeras líneas– el escritor ha debido tomar las fundamentales decisiones que organizarán su relato: por ejemplo, quién tendrá a su cargo la narración –si un narrador heterodiegético o bien un personaje de la historia–, qué voz será la suya, a qué distancia se situará de los hechos, cuáles serán los límites y los ángulos de su visión, cuáles serán sus valores estéticos, su concepción del mundo, su sistema axiológico y, por lo tanto, cuál será el suelo y cuál el horizonte de la narración. Desde luego, en las páginas posteriores, esta voz puede ser reemplazada o matizada por otra y con ello producirse un cambio en el sistema de valores y en la estructura de funciones, pero tal cambio será siempre medido en relación con las decisiones originales. En las primeras líneas de *Balún Canán* ya está la prefiguración de lo que será la primera parte e incluso de lo que será esencialmente la novela. Hay, como veremos de inmediato, tres elementos: una memoria histórica que es también un mito de origen, luego un diálogo que describe dos modos de situarse ante el otro y que funciona como un pasaje (esto es, un rito), y finalmente la presentación del yo que

tendrá a su cargo la función narrativa: ese yo cuya conciencia, sin asidero todavía, es sin embargo nítida. La novela comienza así:

—...Y entonces, coléricos, nos desposeyeron, nos arrebataron lo que habíamos atesorado: la palabra, que es el arca de la memoria. Desde aquellos días arden y se consumen en el leño de la hoguera. Sube el humo en el viento y se deshace. Queda la ceniza sin rostro. Para que puedas venir tú y el que es menor que tú, y les baste un soplo, solamente un soplo...

—No me cuentes ese cuento, nana.

—¿Acaso hablaba contigo? ¿Acaso se habla con los granos de anís?

—No soy un grano de anís. Soy una niña y tengo siete años. Los cinco dedos de la mano derecha y dos de la izquierda. Y cuando me yergo puedo mirar de frente las rodillas de mi padre. Me imagino que sigue creciendo como un gran árbol y que en su rama más alta está agazapado un tigre diminuto. Mi madre es diferente. Sobre su pelo —tan negro, tan espeso, tan crespo— pasan los pájaros y les gusta y se quedan. Me lo imagino nada más. Nunca lo he visto. Miro lo que está a mi nivel.
(p. 11)

Primero, pues, la narración de origen que es en verdad narración de una ruptura, una desposesión de la palabra, la negación de una conciencia original y colectiva que sin embargo sigue afirmándose desde su negación y hace del presente un tiempo ominoso sobre el cual ese origen gravita sin descanso. Luego, el breve diálogo entre la niña y su nana que funciona como una instancia de pasaje en el que se reúne un mundo con otro a través de dos personajes oscilantes que nunca alcanzan a acomodar su afectividad, su siempre conflictiva afectividad, en un espacio o en el otro: por un lado, la nana —personaje central y emblemático que merecería un estudio que no podemos dedicarle en el presente artículo— quien, de hecho, está instalada, pero nunca asimilada, en el mundo de sus patrones y en cuya conciencia aquel violento origen, que ella está destinada a difundir, pesa como una culpa; y, por otro, la niña que, permeada por la voz de la nana y por ello convertida en una concavidad donde anidan las voces que la nana le transmite, lucha por aferrarse al mundo de sus padres, pero no lo consigue, pues toda ella es el difuso presentimiento de una condición (es al cabo mujer) que la segrega y de una culpa heredada. Finalmente, la auto-presentación de la niña («No soy un grano de anís. Soy una niña»...), momento en el que propiamente comienza el relato y en el que se definen el ángulo y los límites de la mirada, una mirada que en lo inmediato la sitúa frente a las figuras del padre y la madre, figuras de las que —como de todas las figuras del mundo— puede ver solo una parte

y, a partir de ella, imaginar el resto. La mirada, ese núcleo del que brota la voz narrante, está severamente acotada y esto es lo que le da no solo su fuerza y su precisión al relato, sino también su eficacia poética.

En esta primera parte, la mirada de la niña va apropiándose del mundo, ubicando cada cosa en su lugar como quien asimila una lección. Esa voz moldeada por esa mirada, diríamos didáctica, puntual, es la que permite al lector ir, por su parte, apropiándose también de cada cosa que la voz señala. Así, el ciclo de los días jalonado de faenas domésticas, los paseos con los padres, las salidas con la nana por el pueblo, las ferias, los oficios de obreros, los servicios de los indios, la escuela, los juegos, las primeras proximidades de la muerte, el atisbo del sentido de las conversaciones y acciones de los mayores, todo es tocado por la voz como por vez primera. Releamos el siguiente pasaje:

¡Qué alrededor tan inmenso! Una llanura sin rebaños donde el único animal que trisca es el viento. Y cómo se encabrita a veces y derriba los pájaros que han venido a posarse tímidamente en su grupa. Y cómo relincha. ¡Con qué libertad! ¡Con qué brío!

Ahora me doy cuenta de que la voz que he estado escuchando desde que nací es ésta. Y ésta la compañía de todas mis horas [...] Pero nunca, hasta hoy, había yo venido a la casa de su albedrío. Y me quedo aquí, con los ojos bajos porque (la nana me lo ha dicho) es así como el respeto mira a lo que es grande. (p. 24)

En un paseo fuera del pueblo, por el llano de Nicalococ, mientras los demás niños remontan sus papalotes, la niña tiene, a través de la experiencia del viento, la de la libertad, una libertad que anida en los elementos de la naturaleza y con la que se identifica. La destinataria de este asombroso descubrimiento será la nana, a quien le comunicará a la llegada a la casa: «—¿Sabes? Hoy he conocido al viento». Más que la forma animada atribuida al viento aquello que da muestras de esa captación primera de las cosas es la colocación sorprendente de los términos en la frase: el adverbio «alrededor», al sustantivarse por ocupar el lugar de núcleo del sujeto, adquiere una densidad semántica de la que carece en la lengua; *alrededor* designa, en el sistema de la lengua, algo que circunda a aquello de lo que se habla, algo periférico, sin embargo aquí, al tener una posición sintáctica central, se carga de semas de centralidad, de magnificencia delimitada; asimismo, en el sintagma «la casa de su albedrío», el término *albedrío*, colocado en posición de genitivo produce el efecto de enfatizar la relación de pertenencia, de posesión, y de esa manera la casa

del viento, el inmenso alrededor, se vuelve un espacio inconmensurable que es la morada proporcionada a su propia voluntad. El lector no puede tampoco omitir las referencias explícitas a la voz y a su poder de configuración: la del viento y la de la nana, de las cuales ella no es una destinataria pasiva sino, por el contrario, un resultado consciente. En esta primera parte de la novela, como hemos visto, la niña mira y habla, pero también escucha, deja pasar en su voz la voz de los mayores aunque con frecuencia no pueda medir el alcance que las palabras tienen.

La eficacia de esta voz virgen reside también, en buena medida, en la parquedad. Las escenas conjugan descripciones y diálogos que contienen parlamentos lacónicos que, en su brevedad, convocan toda una cosmovisión. Detengámonos en el fragmento que cierra el primer apartado de la novela:

Todas las tardes, a las cinco, pasa haciendo sonar su esquila de estaño una vaca suiza. (Le he explicado a Mario que suiza quiere decir gorda.) El dueño la lleva atada a un cordelito, y en las esquinas se detiene y la ordeña. Las criadas salen de las casas y compran un vaso. Y los niños malcriados, como yo, hacemos muecas y las tiramos sobre el mantel.

—Te va a castigar Dios por el desperdicio —afirma la nana.

—Quiero tomar café. Como tú. Como todos.

—Te vas a volver india.

Su amenaza me sobrecoge. Desde mañana la leche no se derramará. (p. 12)

La concisión de la escena no impide recoger varios derroteros de significación que más adelante se irán recorriendo: la conciencia de superioridad de la niña frente al hermano pequeño, la impronta de la vida cotidiana (el paso de la vaca cada tarde), la autoridad de la voz de la nana que sabe encontrar el punto vulnerable de la niña para ejercer la sanción: la nana no vacila en ponerse en el lugar de los blancos, en adoptar su sistema de valores para hacer efectiva la amenaza aunque, al mismo tiempo, al hacerlo, deja exhibida una sociedad que reparte el mal y el bien por la vía del color de la piel.

En esa voz forjada por la mirada está lo conocido y lo presentido, los espacios de Comitán que le son familiares, pero también los enigmáticos anuncios de una inminente descomposición o un cambio en el estatuto de las relaciones sociales. Tales anuncios —indios que se atreven a hablar en castellano y sobre todo que, aquí y allá, se atreven a resistir la mirada del patrón— son a la vez la promesa de un retorno mítico que se vuelve

posible –diríase paradójicamente– por la firmeza histórica de la política progresista del Presidente Lázaro Cárdenas.

El relato de la niña se demora en la descripción de las formas de vida en Comitán, pero también en el desplazamiento de su familia hacia Chactajal donde su padre, César Argüello, tiene su hacienda. Los preparativos para esta larga travesía son una ocasión más para mostrar la minuciosidad con que se emprenden los quehaceres domésticos:

En el horno de barro las criadas están cociendo el pan; amarillo, cubierto con una capa ligeramente más oscura, sale, oliendo a abundancia, a bendición, a riqueza. Lo guardan en grandes canastos, acomodándolo cuidadosamente para que no se desmorone y cubriéndolo con servilletas blancas y tiasas de almidón.

Allá están las planchas de fierro, pegando su mejilla con la de la brasa, las dos fundidas en un mismo calor, como los enamorados. Hasta que una mano las separa. Humean entonces las sábanas que no han perdido su humedad. Sueltan esa fragancia de limpieza, esa memoria de sus interminables siestas bajo el sol, de sus largos oreos en el viento.

Hasta el fondo del traspatio están beneficiando un cerdo que mataron muy de madrugada. La manteca hierve ahora y alza humo espeso y sucio. Cerca, los perros lamen la sangre que no ha acabado de embeber la tierra. Los perros de lengua ávida, acezantes al acecho de los desperdicios, gruñidores entre los pies de los que se afanan.

La casa parece una colmena, llena de rumores y de trabajo. (p. 60)

El acento puesto en el prolijo proceso de realización de las tareas casi omite o, en todo caso, deja en un segundo plano a los agentes de las acciones descritas, ya sea fundiéndolos mediante la pluralización, ya desviando la nominación mediante la sinécdoque, o bien borrándolos mediante la impersonalidad de la frase: «las criadas cuecen el pan», «una mano separa la plancha de las brasas», «están beneficiando un cerdo». La mirada que recorre la escena se solaza en la contemplación de imágenes que, observadas desde la perspectiva de los beneficiarios de ese orden estable, fecundo y protector, muestran un mundo armónico en el apogeo de su realización. Pero de la solícita servidumbre que lo mantiene, aquí, nada se muestra: se desdibujan los actores que se tornan invisibles y se privilegia, se realza, las acciones, estas últimas destinadas a satisfacer con creces las necesidades de los favorecidos por un orden social que los ha colocado del lado del poder. Estas imágenes asociadas al inicio del arduo viaje, del alejamiento de la casa, no solo ponen en escena la forma de un espacio que se está a punto de abandonar sino también la de un orden

social que comenzará a quedar atrás en el tiempo: la plenitud de la prosperidad y la abundancia se vuelve un signo de su probable e inminente desmoronamiento.

El propósito señalado del traslado a Chactajal es la pretensión, por parte de César, de instalar, mañosamente, a un maestro de indios para fingir que está dando cumplimiento al decreto presidencial. El maestro será Ernesto, un sobrino bastardo, escaso de letras, a quien César ha convencido que aceptar ese puesto es no solo labrarse un porvenir sino ser reconocido como un Argüello. Todas las escenas que la niña describe se cargan de un incesante simbolismo. Sería tema de un largo y minucioso trabajo esta percepción de cada hecho de la realidad como el signo de una inminencia ominosa. En un alto en el camino a Chactajal, los viajeros reponen fuerzas con una breve comida. Un pequeño ciervo, que «venía perseguido por quién sabe qué peligro», se detiene al borde del mantel. Frente a ese animal silencioso, Ernesto decide improvisarse también como manejador de armas. Situado a una mínima distancia, desenfunda la pistola y dispara sobre la frente de aquella trémula criatura. Pasado el sobrecogimiento, la niña y Mario, su hermano menor, se aproximan compasivamente. Ella relata esa circunstancia del siguiente modo:

Mario y yo nos acercamos con timidez hasta el sitio donde yace el venado. No sabíamos que fuese tan fácil morir y quedarse quieto. Uno de los indios, que está detrás de nosotros, se arrodilla y con la punta de una varita levanta el párpado del ciervo. Y aparece un ojo extinguido, opaco, igual que un charco de agua estancada donde fermenta ya la descomposición. (p. 67)

Esta minuciosa imagen es también una metáfora y sobre todo un presentimiento: el largo dominio de los Argüello y de la clase social que ellos representan, ha empezado ya a descomponerse.

Segunda parte: de lo uno a lo múltiple

La voz narrativa, en la primera parte de la novela, está de tal modo controlada y alcanza tal grado de eficacia que la crítica, basada en el principio de la condensación, de la unidireccionalidad, ha tendido a olvidar que la segunda parte de la novela, si se quiere relajada, sigue como llevada por la inercia una deriva diferente y hasta opuesta: lo que era una

concentrada voz narrativa es ahora una pluralidad de voces y también una pluralidad de miradas. Sin método aparente, se pasa de un habla homodiegética a un habla heterodiegética, como se pasa del presente al pretérito indefinido.

Así comienza esta segunda parte:

Esto es lo que se recuerda de aquellos días:

I

El viento del amanecer desgarra la neblina del llano. Suben, se dispersan los jirones rotos mientras, silenciosamente, va desnudándose la gran extensión que avanza en hierba húmeda, en árboles retorcidos y solos, hasta donde se yergue el torso de la montaña, hasta donde espejea el río Jataté.

En el centro del llano está la casa grande, construcción sólida, de muros gruesos, capaces de resistir el asalto. Las habitaciones están dispuestas en hilera como por un arquitecto no muy hábil. Son oscuras, pues la luz penetra únicamente a través de las estrechas ventanas. Los tejados están ennegrecidos por la lluvia y el tiempo. Los tres corredores tienen barandales de madera. Desde allí César señalaba a Ernesto los cobertizos que servían de cocina y trojes. Y, al lado contrario de la majada, los corrales. (pp. 73-74)

La frase que enmarca toda la narración justifica y anuncia el vuelco que dará la situación narrativa: ya no estará restringida a los límites de una sola voz y de una conciencia única sino que asistiremos a la multiplicación de las voces, pues el narrador básico no siempre se hará cargo de la narración sino que, unas veces delegará, en personajes diversos, la narración parcial del curso de los acontecimientos, y otras, hará confluír su propia voz con la de algunos personajes (como veremos más adelante). Y en cuanto a la percepción de aquello que es objeto de la narración, la diversificación es aún mayor puesto que el observador, o bien, el conjunto de estrategias de observación, asume las más variadas formas, como enseguida trataremos de mostrar.

Así, en el fragmento citado, parece claro que hemos salido de los límites del ángulo de visión de la niña y podríamos preguntarnos ¿quién percibe y cómo son percibidos el llano y la casa grande? Hay, evidentemente, una posición ubicua del ángulo desde el cual se percibe, lo que permite ampliar el alcance de la visión y abarcar una dilatada extensión; primero se ofrece una visión panorámica, a distancia, del llano, para luego acercarse a este y poder dar cuenta de las características de la casa: la solidez de sus muros, la disposición de las habitaciones, los tejados oscure-

cidos. A medida que se acorta la distancia entre el ángulo focal y el objeto percibido, el ángulo se va desplazando para terminar depositándose en uno de los personajes, César, quien dirige la mirada de Ernesto. Se advierte también que ya desde la descripción de la casa se anuncia el ángulo focal de este personaje, al seleccionarse aquellos atributos que, para César, resultan dignos de destacarse. Esta movilidad del ángulo focal que incide en los valores atribuidos a aquello que se observa y en la construcción de una imagen del objeto puesto en perspectiva será la estrategia dominante en esta segunda parte de la novela.

En cuanto a la voz narrativa, esta se manifiesta ahora como un habla impersonal pero siempre móvil y cuyo desencadenamiento es a veces bruscamente interrumpido para hacer lugar al discurso interior de ciertos personajes como Zoraida o Matilde. Veamos algunos de estos pasajes:

Estas mecedoras de mimbre ya están muy viejas. ¡Y cómo las ha comido la polilla! Deberíamos comprar un ajuar moderno, como ese que tiene en su sala Jaime Roveló y que le dicen pulman. Pero César [...] Se aburre conmigo porque no sé platicar. Como él se educó en el extranjero. Cuando éramos novios me llegaba a visitar de leva traslapada. Y me quería explicar lo de las fases de la luna. Nunca lo entendí. Ahora casi no habla conmigo. No quiero ser una separada como Romelia. [...] Gracias a Dios tengo mis dos hijos. Y uno es varón. (pp. 86, 89)

Al abrir la puerta apareció en el vano la figura de Ernesto. No se turbó de que lo encontrarán allí. Soportó la mirada inquisitiva de Zoraida sin inmutarse, como si no lo hubiera sorprendido escuchando. Qué hipócrita. Bastardo tenía que ser. (p. 113)

No lo haré, no soy capaz de hacerlo, se dijo. Y siguió caminando, jugando aún con el peligro, sin tomar todavía el rumbo de la casa grande. No soy capaz de hacerlo. Una sonrisa de burla, de desprecio para sí misma afeaba su cara. No lo haré. Soy demasiado cobarde. Los que hacen esto son valientes. Y yo tengo miedo al dolor, no quiero que los animales me muerdan. No quiero que me desgarran otra vez, no quiero que me hieran. Ni una gota de sangre más. Es horrible [...] Aquí se detuvo largo rato con delicia, saboreando esta consideración. Y la abandonó con disgusto quedando más necesitada, más vacía que antes. Porque era cobarde y nunca sería capaz de herir a Ernesto así, en mitad del corazón, con una herida definitiva, brutal. Seguiría atormentándolo con pequeños alfilerazos: esquivar su presencia, negarse a hablar con él. (pp. 134, 135)

El primer fragmento citado corresponde al inicio y al final del capítulo II de esta segunda parte, el cual está enteramente ocupado por el discurso

interior de Zoraida. Aquí, el narrador básico no aparece y ha cedido la voz al personaje, el cual deja por momentos fluir su conciencia mediante asociaciones libres y frases breves, sincopadas.

En cambio, en el segundo fragmento, la voz del narrador básico, quien tiene a su cargo la descripción de la escena en la que intervienen Zoraida y Ernesto, se ve interrumpida por las palabras no pronunciadas de Zoraida, que irrumpen bajo la forma de un discurso directo libre.

En el tercer fragmento, hay primero una alternancia entre el discurso interior de Matilde (en discurso directo, a veces regido, a veces libre) y la voz del narrador que se limita a la narración de acciones y a la descripción de gestos del personaje y del espacio en el que se encuentra. Posteriormente, ambas voces se funden en un discurso indirecto libre: «Porque era cobarde y nunca sería capaz de»... , discurso que conserva la tercera persona gramatical pero asume el léxico, el estilo, las valoraciones del personaje y fusiona, mediante los déicticos temporales (el pretérito imperfecto y el potencial), el tiempo presente y futuro del personaje con el pasado del narrador.

En otras ocasiones, si bien la voz proviene de una instancia indeterminada, la focalización se centra en la subjetividad de algún personaje como, por ejemplo, Ernesto, figura llamada a cumplir una función especialmente significativa por su inestable ubicación social, un joven ambicioso y vulnerable, ganado por sentimientos en los que se mezclan el odio, el complejo de inferioridad y el orgullo.

Hay además, en esta parte, otras transformaciones evidentes: lo que serían los dos bandos enfrentados (indios *versus* patrones blancos) muestran estar integrados por una multiplicidad de caracteres, lo cual sería una prueba de realismo sociológico y sobre todo psicológico si estos caracteres estuvieran más firmemente trazados. Pero los personajes revelan con frecuencia aspectos no solo desconocidos sino también inesperados y aun incongruentes (César es ahora un hombre locuaz, Zoraida una mujer temerosa); todo ello en medio de una situación que visiblemente ha cambiado: ahora los indios tienen la iniciativa y los antiguos patrones se sienten progresivamente inermes, sus propósitos fracasan, sus personalidades se deterioran irremisiblemente, sus bienes no dan fruto, lo que debió ser una cosecha termina en un incendio que devora no solo cañaverales sino árboles y pájaros, bestias y jacales. Ante el desastre, César Argüello, envía a Ernesto con una carta al Presidente

Municipal de Ocosingo confiando en que, por ser su compadre y deudor de favores, vendría sin vacilación en su defensa. Pero Ernesto regresa solo, atado a su caballo y con un tiro entre las cejas. Esta muerte es, pues, una confirmación de lo que la niña había visto en el ojo del ciervo. La anunciada descomposición es ahora una evidencia: todo ha sido trastocado y es como un tortuoso regreso a los orígenes. Uno podría preguntarse si hay alguna relación en el desorden de las formas narrativas y en esta desestructuración del universo narrado. Y podría inferir que aquí la autora de la novela ha perdido el control de la narración pero con esta inferencia –además de que estaríamos enunciando un juicio de valor que no nos compete– estaríamos perdiendo de vista que en esta segunda parte nos encontramos ante un problema narratológico de gran interés: ¿cómo se establecen las relaciones entre la voz narrativa y el universo narrado? ¿podemos pensarlas como dos dimensiones autónomas o debemos considerar que, aunque en la novela de la que nos estamos ocupando, si bien la solución puede en algún momento no ser satisfactoria, ella estaría de todos modos indicando que a una transformación del universo narrado ha de corresponderle necesariamente una transformación de la voz narrativa?

Tercera parte: la voz y la escucha

Tal vez la respuesta a la pregunta que nos hemos planteado podría rastrearse en la tercera parte. Aquí la niña vuelve a tener a su cargo la narración, pero aunque esto podría indicarnos un retorno a la posición inicial, sin embargo, no es así. Porque si bien la voz que narra organiza el relato alrededor de la primera persona gramatical, esa voz está allí para dar cabida a las voces de los otros. Diríase que ahora, de manera más insistente, el lugar de la voz se llena con la actividad de la escucha: si en la primera parte, la niña proyectaba sobre su discurso los límites de su comprensión, en esta, como si se hubiera querido mezclar los procedimientos vocales de la primera y de la segunda parte, reaparece la voz en primera persona no tanto para asumir la narración de los graves acontecimientos por venir como para que los demás personajes desplieguen sus sistemas de creencias, sus valores, esperanzas y temores, en constantes diálogos que tienen lugar ante la maleable conciencia de una niña que

absorberá, sin mediación alguna, los miedos, el sentido de los presagios y, sobre todo, la culpa. Así se expresa la niña en su creciente angustia:

Y Mario apretando los dientes, resistiendo en medio de sus dolores y pensando que yo lo he traicionado. Y es verdad. Lo he dejado retorcerse y sufrir, sin abrir el cofre de mi nana. Porque tengo miedo de entregar esa llave. Porque me comerían los brujos a mí; a mí me castigaría Dios, a mí me cargaría Catashaná. ¿Quién iba a defenderme? Mi madre no. Ella sólo defiende a Mario porque es el hijo varón. (p. 264-265)

Ya no se trata de la niña cuya mirada solo puede llegar hasta las rodillas de su padre, sino de un sujeto que tiene otra carga pasional, una niña que, sin dejar de serlo, tiene ahora una mirada compleja y por momentos tortuosa, como si hubiera incorporado a la suya la mirada de la nana y con ella un universo de sombras en el que prospera el poder de la brujería.

A veces su relato es incluyente —esto es, incorpora el punto de vista de los demás— y en esos casos suele abandonar la propensión a describir con ingenuidad así como suele instalar la acción no en el presente sino en un pretérito. En la ocasión en que oye a su padre decir unas palabras que serán decisivas para el posterior desarrollo del relato, la niña hace la siguiente observación: «Por la seriedad con que había pronunciado estas palabras, supimos que eran irrevocables» (p. 212). La observación, como puede verse, está hecha en la primera persona del plural (un plural que no describe, como solía ocurrir en la primera parte, la actividad y los sentimientos compartidos con su hermano, sino que ahora la incorpora al mundo de los adultos) y en formas terminativas del pretérito, lo que refuerza el sentimiento de la irreversibilidad. César Argüello parte ahora hacia Tuxtla decidido a conseguir el apoyo de su «amigo» el Gobernador y con ello la narración sugiere un universo bipolar o si se quiere dos universos: Tuxtla, donde César, antes astuto, fuerte y siempre eficaz en el manejo de la situación, se muestra ahora progresivamente ingenuo, progresivamente inhábil para manejarse en la lógica del poder político; y Comitán, un mundo progresivamente oscuro porque ha sido ganado por la sigilosa actividad de los brujos. Tuxtla es el *allá* y Comitán es el *aquí*. De *allá* llegan las cartas de César trayendo noticias de su inocente y cada vez más insostenible autoengaño, es decir cartas que en verdad anuncian acerca de su «irrevocable» decadencia, mientras que *aquí*, donde operan los brujos, se despliegan las ominosas señales de la muerte.

Desde el punto de vista de la composición narrativa, la incorporación de las cartas del padre —única forma de presencia del padre en esta parte final de la novela— constituye una suerte de desliz focal o, como lo denominara Genette, una *paralepsis*²¹, procedimiento por el cual se hace saber más de lo que autoriza el ángulo focal elegido en la narración. Es la madre quien lee las cartas y, en una ocasión, le da a leer una carta a Romelia, pero la niña no tiene acceso a las misivas del padre, sin embargo la narración muestra textualmente, entrecomilladas, las dos cartas: dos alteraciones menores del ángulo focal que se justifican por la necesidad de dar a conocer, *de viva voz*, el inminente derrumbe de un orden insostenible.

Al desdoblamiento espacial que mencionábamos se le agrega otro, menos visible pero igualmente decisivo: una vez anunciado por la nana el futuro sacrificio de Mario, ella comprende que, sin dejar de ser hermanos, él es varón y ella mujer y que, por lo tanto, sus propios padres preferirían cambiar la suerte de su hermano por la suya con lo que adquiere conciencia de que hay un privilegio otorgado al varón, privilegio del cual ella debe defenderse. Ahora la niña conoce esa trascendental rivalidad, ahora es asaltada por oscuras sensaciones y frecuente el sentimiento de la culpa. Así, ella se siente cómplice de la muerte del hermano, una muerte decidida y operada por los brujos, pero en la cual ella, de algún modo, ha colaborado. Desdoblada su conciencia, desdoblado el mundo que su mirada cubre, la narración, sostenida por la perspectiva de la niña, sufre progresivas torsiones. Después de la muerte de Mario, en pleno duelo, la niña cerrará su relato con estas palabras:

Cuando llegué a la casa busqué un lápiz. Y con mi letra inhábil, torpe, fui escribiendo el nombre de Mario. Mario en los ladrillos del jardín. Mario en las paredes del corredor. Mario en las páginas de mis cuadernos.
Porque Mario está lejos. Y yo quisiera pedirle perdón. (p. 277)

La letra inhábil, torpe, es la que ha trazado la niña en el ya lejano pasado. El deseo de ser perdonada es un deseo de la mujer que perdura en un presente sin término.

²¹ Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, pp. 211 s.

Observaciones finales

Siempre, pues, en relación con el universo narrado, la voz narrativa se desplaza y transforma. Esta voz, hemos dicho, es actuada, en la primera parte, por la niña, en la segunda, por una pluralidad de narradores y, en la tercera, si bien en su apariencia gramatical es nuevamente asumida por la niña, no vuelve sin embargo al punto de partida, pues aquí voz y escucha se entrelazan para privilegiar a la escucha frente a la voz.

Estas transformaciones que se aprecian en la voz que da cuerpo a lo narrado podríamos describirlas como una progresiva emancipación del universo infantil, como una voz que va de la expresión prístina de una sensibilidad floreciente, a una voz cada vez más permeada por las voces de los otros, más ganada por el universo de los mayores.

Tal es la puesta en escena de la voz narrativa y el curso de sus transformaciones, el modo como la voz invita a escuchar la historia, el pacto que las estrategias enunciativas proponen para acceder a universos de otro modo vedados al conocimiento ajeno.

Pero ciertamente no es esta la única forma que asume la presencia de la voz en este relato: aparecen convocadas en el texto otras voces, de procedencia diversa²². Estas enunciaciones, de sustancia también diversa (algunas tomadas de fuentes escritas, de textos coloniales de la cultura maya, y otras, narraciones orales, con rasgos híbridos de culturas indígenas y del cristianismo) ocupan lugares de distinta jerarquía en el espacio textual, que van desde la periferia del texto, como epígrafes, hasta su centro mismo como parte del parlamento de algún personaje. Indudablemente, estas voces esparcidas a lo largo de la narración constituyen un murmullo sostenido que no es ajeno a la escucha de la niña pues su voz se nutre, ya lo hemos dicho, de voces ajenas (muchas veces en conflicto y hasta contradictorias).

Sin desconocer la importante función de estas voces en la narración, hemos querido aquí concentrarnos en las variaciones enunciativas de los narradores básicos (la voz y la perspectiva de la niña y la del narrador

²² Para un análisis puntual de cada una de las citas presentes en la novela, véase el minucioso trabajo de Edith Negrín Muñoz, «Voces y documentos en *Balún Canán*», *Literatura Mexicana*, vol. XIX, 2, 2008, pp. 57-75.

impersonal de la segunda parte) con el propósito de mostrar que las alteraciones de la voz pueden ser vistas como la manifestación de las transformaciones del orden del universo narrado.

RAÚL DORRA Y MARÍA ISABEL FILINICH
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
rauldorra@yahoo.com.mx
marisafilinich@gmail.com

La autorreflexión en el «Soneto 1» y el «Salmo XVIII» de Quevedo (I)

En su pionero y ya clásico *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Otto Jörder mostró cómo en el Alto Barroco se afianza un modelo de rima estandarizado para los sonetos¹, concretamente el CDC DCD, que Lope prefirió explícitamente por ser el que le parecía se ajustaba mejor al rigor y fuerza de esta forma métrica. Una preferencia que, según Baehr, podría haber favorecido su entusiasta aceptación entre autores posteriores como Quevedo, Villamediana y Calderón². En todo caso, la reflexión sobre la propia forma métrica del soneto parece haber sido preocupación temprana entre los poetas españoles: tal puede desprenderse de los tres sonetos «sobre el soneto» que Rivers recoge en su antología y que cree una invención española posteriormente imitada por Lope de Vega en su famoso «Soneto de repente» de la comedia *La niña de plata* (1610-1612)³. Y es que, como sostiene Georges Güntert, este molde métrico, por su capacidad de representar en forma universal todas las materias⁴ –incluso a sí mismo como tema– constituye «una de las más geniales invenciones del arte poético europeo»⁵, ya que, a manera de catalizador, logra concentrar «el mayor volumen de información en la menor superficie textual»⁶. Al encerrar «un dinamismo interior que tiende a culminar en el final y a engendrar estructuras ternarias [de] propuesta, respuesta y cierre»⁷, el soneto permite un

¹ Otto Jörder, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Halle, Max Niemayer Verlag, 1936. Según Jörder, 1057 del total 1521 los sonetos escritos por Lope se ajustan al esquema CDC DCD, definido por él como Tipo A. Ver, «Vorbemerkungen», p. X, cit. 2 y «Reimanordnung», p. 22.

² Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, 2. Ed., Madrid, Gredos, 1973, p. 397.

³ Elías L. Rivers, *El soneto español en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Akal, 1993, pp. 8-9. Los tres autores que se mencionan son Baltasar de Alcázar, presunto inventor, Diego de Mendoza y Lope de Vega.

⁴ Georges Güntert, «Función del soneto en el teatro áureo: ¿Pausa reflexiva del personaje o tematización del drama?», *El espacio del poema*, eds. Itziar Lopez Guil y Jenaro Talens, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2011, pp. 205-223.

⁵ *Ibid.*, p. 207.

⁶ Susana Reisz de Rivarola, *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Librería Hachette S.A., 1989, p. 60.

⁷ Georges Güntert, *op. cit.*, pp. 209-210.

resumen reflexivo en su última estrofa, que sintetiza⁸ lo previamente desarrollado en las tres estrofas anteriores. Los sonetos de Quevedo, como demuestra Pozuelo Yvancos⁹, también se ajustan a «claves compositivas» bien delimitadas, que tienen como base la disposición argumentativa de la retórica clásica¹⁰: la «típica ordenación retórica que supone el discurrir del argumento por cauces estructurales fijos»¹¹ es una fórmula sistemática de construcción textual del «soneto argumentativo» quevediano. Ahora bien, si como afirma Georges Güntert, «el soneto es una forma completa, cerrada sobre sí misma [...] un poema que se concibe a sí mismo como un todo y que, al tratar asuntos universales, semeja un microcosmos»¹², en aquellos compuestos por Quevedo no resulta desencaminado pensar que, en tanto que tales microcosmos, debería haber también inscrita una reflexión, aunque no explícita, sobre el propio código empleado, una auto-representación. Y más teniendo en cuenta la habilidad lingüística de Quevedo y su especial predilección por la polisemia, responsable –por decirlo con palabras de Sainz de Rivarola–, de «la proliferación de contextos simultáneos»¹³, y, en consecuencia, de diferentes niveles de sentido.

En lo que sigue, nos serviremos del análisis del «Soneto 1» y del «Salmo XVIII»¹⁴, para tratar de evidenciar una de las estrategias discursivas más empleadas por nuestro autor a la hora de inscribir en sus textos un ulterior sentido autorreflexivo: la coincidencia entre el nivel del enunciado y el de la enunciación, entre lo que el soneto dice y lo que el soneto hace, de modo que lo predicado en el sentido literal, en un nivel de significación superior, sea predicable también del propio poema.

⁸ *Ibid.*, p. 210.

⁹ José María Pozuelo Yvancos, «La construcción retórica del soneto quevediano», *La Perinola*, 3, 1999, pp. 249-267.

¹⁰ Véase Antonio Alatorre, «Quevedo: labios en vez de párpados», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1999, pp. 369-384 y Pablo Lombó Mulliert, «Argumentación e hipótesis en los sonetos de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 11, 2007, pp. 97-114.

¹¹ Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, pp. 250-251.

¹² Georges Güntert, *op. cit.*, p. 211.

¹³ Reisz de Rivarola, *op. cit.*, p. 60.

¹⁴ Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981. La numeración de las composiciones corresponde a la edición de Blecua.

1. «Soneto 1»¹⁵

Señor don Juan, pues con la fiebre apenas
se calienta la sangre desmayada,
y por la mucha edad, desabrigada,
tiembla, no pulsa, entre la arteria y venas;

pues que de nieve están las cumbres llenas,
la boca de los años saqueada,
la vista, enferma, en noche sepultada,
y las potencias, de ejercicio ajenas,

salid a recibir la sepultura,
acariciad la tumba y monumento:
que morir vivo es última cordura.

La mayor parte de la muerte siento
que se pasa en contentos y locura,
y a la menor se guarda sentimiento.

El «Soneto 1» de la edición de José Manuel Blecua afronta el tema de la muerte desde la postura estoica que pondera la vida como un transitar constante hacia esta triste meta. Según sostiene Medina Cano, los poemas metafísicos o morales¹⁶ de Quevedo, en tanto que reflexiones sobre la vida, la condición humana y el paso del tiempo, abordan un mismo conjunto temático: el destino final del hombre, la preocupación por la muerte, el carácter pasajero de la vida, las condiciones mentales y espirituales del buen morir¹⁷. En ellos, el sujeto lírico dialoga con un narratario

¹⁵ *Ibid.*, p. 3. El «Soneto 1» figura con el título «Enseña a morir antes y que la mayor parte de la muerte es la vida y esta no se siente, y la menor, que es el último suspiro, es la que da pena» en *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido con las nueve musas castellanas*, ed. de Antonio González de Salas, Madrid, 1648, p. 60.

¹⁶ Véase Alfonso Rey, *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia, 1995, p. 88 y Manuel Ángel Candelas Colodrón, *La poesía de Quevedo*, Vigo, Universidad de Vigo, 2007. Alfonso Rey y Manuel Ángel Candelas Colodrón desestiman la clasificación de soneto metafísico de José Manuel Blecua y lo califican como parte de la poesía moral. Alfonso Rey asegura que lo metafísico no alude a un tema, sino a un estilo empleado en poemas que solo ocasionalmente son morales.

¹⁷ Federico Medina Cano, «La condición humana y el paso del tiempo en Quevedo», *Escritos*, 32, 2006, 14, pp. 256-268.

ficticio, un esquema dialógico que aparece en nuestro soneto, pues se abre con la apelación directa a un interlocutor explícito: el señor Don Juan¹⁸, a quien el Yo intenta persuadir de sus disminuidas capacidades físicas a causa de la vejez, para luego instarlo a aceptar de buen grado la inminencia del deceso¹⁹.

El soneto se organiza siguiendo el esquema *argumentum*+*apellatio*+*conclusio* estudiado por Pozuelo Yvancos²⁰: los dos cuartetos constituyen el *argumentum*, a modo de *rationes*, y los dos tercetos, la *apellatio* y la *conclusio*, respectivamente. Este mismo esquema argumentativo, con una disposición sintáctica muy similar, es también el seguido por el que, a nuestro parecer, es su intertexto directo: el conocidísimo «Soneto XXIII»²¹ de Garcilaso de la Vega. Tal y como advirtió el Brocense y recuerda Antonio Prieto, este poema renacentista bebe a su vez del modelo de Tasso «Mentre che l'aureo crin'ondeggia»

que influirá directamente en el «Mientras por competir con tu cabello», de Góngora, según señaló Salcedo Coronel. El juego de prótasis («Mentre...» «Mentre»...) y apódosis («Cogliete»...) de Tasso es lo que real y clásicamente sigue Garcilaso («En tanto»... «y en tanto»... coged...) al igual que Góngora en su soneto [...]»²².

Y será precisamente esa misma estructura sintáctica, empleada desde Tasso para tematizar el tópico del *Collige, uirgo, rosas*, la que reutilice Quevedo en el «Soneto 1» con idéntica distribución estrófica que el «Soneto XXIII», si bien sustituyendo el matiz temporal («En tanto que [...] y en tanto...») por el causal («[...] pues [...] pues que»):

¹⁸ Véase Antonio Alatorre, «De Góngora, Lope y Quevedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 2000, 48, pp. 299-332. En este artículo Alatorre dice que el amigo mencionado en el epígrafe de nuestro soneto debe ser Don Juan Girón y Zúñiga, a quien González de Salas dedica el «Sermón estoico», p. 327.

¹⁹ Alfonso Rey, *op. cit.*, p. 17. Alfonso Rey cita a González de Salas para describir estos poemas, según tres rasgos horacianos que percibe en ellos: 1) una materia moral, porque van «discurriendo en las costumbres del hombre»; 2) una forma sensorial, «castigando lo que en las costumbres es culpable»; 3) un fin, que es «la enmienda».

²⁰ Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 250.

²¹ Garcilaso de la Vega, *Cancionero*, ed. Antonio Prieto, Barcelona, Ediciones B, 1988, p. 184.

²² *Ibid.*, p. 184.

«Soneto XXIII»	«Soneto 1»	
En tanto que de rosa y d'azucena se muestra la color en vuestro gesto, y que vuestro mirar ardiente, honesto, con clara luz la tempestad serena;	Señor don Juan, pues con la fiebre apenas se calienta la sangre desmayada, y por la mucha edad, desabrigada, tiembla, no pulsa, entre la arteria y venas;	A1
y en tanto que el cabello, que en la vena del oro s'escogió, con vuelo presto por el hermoso cuello blanco, enhiesto, el viento mueve, esparce y desordena:	pues que de nieve están las cumbres llenas, la boca, de los años saqueada, la vista, enferma, en noche sepultada, y las potencias, de ejercicio ajenas,	A1
coged de vuestra alegre primavera el dulce fruto, antes que el tiempo airado cubra de nieve la hermosa cumbre.	salid a recibir la sepultura, acariciad la tumba y monumento: que morir vivo es última cordura.	A2
Marchitará la rosa el viento helado, todo lo mudará la edad ligera por no hacer mudanza en su costumbre.	La mayor parte de la muerte siento que se pasa en contentos y locura, y a la menor se guarda el sentimiento.	B

Siendo el XXIII uno de los sonetos más famosos de Garcilaso, parece lógico creer que, asociado a esta 'versión causal' de su tópica estructura sintáctica, el eco de la alegre primavera que el *carpe diem* proponía gozar resonaba implícitamente en la lectura de su refundición de corte estoico, contribuyendo a suavizar el natural rechazo que pudieran suscitar las propuestas de acariciar la tumba o salir «a recibir la sepultura». Pero el texto de Quevedo no se sirve de esta derivación del esquema tassiano únicamente para manipular los afectos del receptor, sino que, como veremos, establece un verdadero diálogo con el intertexto garcilasiano, evidenciando la distancia que media entre Renacimiento y Barroco en su aproximación al *carpe diem*: si en el siglo XVI la conciencia de nuestra naturaleza mortal invita a disfrutar de la vida (*Collige, uirgo, rosas*), en el XVII, en virtud del *quotidie morimur*, se dispensarán afectividad y caricias a la «sepultura», metonimia aquí de esa «menor» «parte de la muerte». Se trata de una diferenciación que, de forma genérica, ya había notado Blanca González de Escandón en su monografía sobre el *carpe diem*:

A partir del siglo XVI se dan en España dos modalidades; la primera derivada de la actitud renacentista ante la vida, la segunda fruto de la posición barroca. En las producciones pertenecientes a la primera modalidad predominan el valor de la belleza y de la vida sobre el de su destrucción [...] En las poesías de espíritu

barroco domina, por el contrario, el sentimiento ascético de vieja raigambre medieval y estoica²³.

El «Soneto 1», al igual que el XXIII, puede segmentarse discursivamente en dos secuencias: la primera de ellas, A, abarca las tres estrofas iniciales, que incluyen el *argumentum* en las dos prótasis (A1) y la *apellatio* en la apódosis (A2), mientras que el último terceto, la *conclusio*, conforma el segmento B.

En el primer cuarteto de A1 se describe el lento fluir de la «sangre desmayada» en un cuerpo menguado por la longevidad, lentitud que, en el plano de la expresión, se evoca mediante el detenido ritmo de la extensa prótasis que integra esta estrofa:

Señor don Juan, pues con la fiebre apenas
se calienta la sangre desmayada,
y por la mucha edad, desabrigada,
tiembla, no pulsa, entre la arteria y venas;

Los abundantes incisos, además, crean pausas enfáticas con las que se representa, rítmica y visualmente, el discurrir irregular de la sangre por las arterias hasta las venas del cuerpo, estableciéndose implícitamente una identidad entre el verso y la «sangre desmayada» (y, por ende, entre el soneto y la precaria vida humana, ambos destinados a un final próximo). Con el citado participio se alude al débil latido que genera el corazón, incapaz de hacer fluir la sangre hasta las venas y, mucho menos aún, hasta los capilares de la piel, actualizándose así también su acepción de ‘pálido’ o sin color, sobre todo si se tiene en cuenta que se está trazando aquí el exacto contrapunto de la tez sana y llena de rubor de la muchacha del «Soneto XXIII».

El segundo cuarteto de A1 profundiza en el objeto del desengaño —la condición física del cuerpo envejecido— mediante la descripción de los efectos de la edad en algunas de sus partes, siendo la primera el cabello, en claro paralelismo con su intertexto: al igual que en aquel, se hacen coincidir enunciado y enunciación, al tematizar la descripción de la parte más alta del cuerpo en la zona superior de la estrofa, en su primer verso.

²³ Blanca González de Escandón, *Los temas del 'Carpe diem' y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1938, pp. 54-55.

Garcilaso, magistralmente, consigue que el movimiento implícito de los ojos del yo, al observar la melena rubia desde la cabeza al cuello de la amada, sea simultáneo al movimiento de descenso que realiza la vista del lector por el cuarteto, verso a verso. Quevedo, en cambio, valiéndose del zeugma del verbo *estar*, prefiere insistir en las carencias del sujeto a razón de verso por atributo descrito: si el cabello, aunque cano, «está», en el resto de los versos la elisión del verbo copulativo coincide con la descripción de deficiencias absolutas (no hay dientes, ni vista, ni actividad en las potencias). De este modo, a través de la omisión del verbo que, por antonomasia, designa presencia se representa aquello de lo que carece el Señor Don Juan, y la inactividad de la vejez, mediante la ausencia de cualquier tipo de acción verbal.

En el primer terceto (A2) de nuestro soneto se completa el esquema silogístico argumentativo, siguiendo la distribución garcilasiana que modifica en este punto la de Tasso. Así, el imperativo inicial («salid»), prescriptivo en el *Collige, uirgo, rosas*, remite al intertexto garcilasiano formal pero también semánticamente, debido a la correlación implícita existente entre ambos sonetos: en el poema renacentista la «alegre primavera» reservaba a la joven ese «dulce fruto» que se le exhortaba a gozar; en el texto quevedesco el «fruto» de la avanzada edad de Don Juan no puede ser sino su «sepultura», «la tumba y monumento». Y, precisamente, en esa extraña afectividad («Salid a recibir», «acariciad») que a Don Juan se le insta a mostrar hacia estos espacios metonimia de la muerte se percibe la superposición del intertexto, de ese «dulce fruto» garcilasiano, por encima, incluso, de la actitud estoica que preside el poema (para cuya satisfacción habría bastado con la mera aceptación del deceso). En su versión causal del modelo temporal renacentista, Quevedo sustituye el acicate del que se sirve Garcilaso (la alusión a la amenaza de la vejez en «antes que el tiempo airado, / cubra de nieve la hermosa cumbre»), por otro aliciente de naturaleza estoica, identificado con la «última cordura» de quien se dispone a dejar este mundo: *morir vivo*, oxímoron propio del *carpe diem* y del *memento mori* asociados a la doctrina estoica, y término complejo, caracterizado por una sobreabundancia de significado sobre la que volveremos más tarde.

La introducción de la *conclusio* en el segundo terceto (B) es precisamente el punto en el que la estructura de Garcilaso se aparta de la de Tasso. A este aspecto podía estar apelando, en un nivel de sentido superior al literal, la *derivatio* de las voces «mudar» y «mudanza» que Quevedo, en

homenaje claro a su intertexto, traduce en las palabras-rima de este terceto («siento» y «sentimiento»). Porque esta figura retórica, además de servir a la intensificación del significado del radical que reitera, por su mera presencia, tanto en el texto de Garcilaso como en el de Quevedo, parece estar iconificando el propio código, esto es, la enunciación de los poemas, esa *imitatio* que repite los intertextos, modificándolos significativamente. Si Garcilaso se aparta de Tasso en este terceto y lo señala con la *derivatio*, también aquí querrá dejar Quevedo la marca distintiva de su genio creador, rompiendo la impersonalidad de la mirada e introduciendo la primera persona en la forma verbal que da lugar a la figura etimológica.

La reflexión estoica del segundo terceto, que considera muerte toda la vida y no solo el momento final, es claramente autorreferencial: el embrague que abre camino a su sentido metaliterario se halla inscrito en el verso final, donde se afirma que el «sentimiento» se guarda para la menor parte de la muerte (esto es, de la vida), hecho que se ve reflejado en el propio «Soneto 1», en el que se tematiza el sentimiento únicamente en este terceto (o sea, en la menor parte del poema). Implícitamente se vuelve a establecer aquí la equiparación vida-soneto que vimos en el primer cuarteto. En este aspecto, nuestro texto continúa más de cerca la tradición tassiana, en la que hallamos esta misma equiparación en el último verso, ya que termina el poema justo cuando se afirma «*e veloce alla fin corre ogni cosa*»²⁴, haciendo coincidir enunciado y enunciación, de modo que el texto *hace* lo que *dice*. En el «Soneto 1» el embrague textual que hemos visto justifica una lectura metaliteraria del último terceto, que parece hacer referencia a la *distributio* seguida en el «Soneto XXIII» (netamente garcilasista) y corrige –desde el estoicismo– el *carpe diem* renacentista: los dos versos iniciales («La mayor parte de la muerte siento / que se pasa en contentos y locura,») aludirían críticamente a las tres primeras estrofas garcilasianas, dedicadas a exaltar el goce de la vida; el último verso («y a la menor se guarda el sentimiento») remitiría al terceto final, en el que se tematizan la vejez y la muerte. Esta clave de lectura pone al descubierto la reescritura del modelo garcilasiano operada en el segmento A, ese «morir vivo» del *topos* del *Collige, uirgo, rosas*, que desapa-

²⁴ Bernardo Tasso, *Rime*, Testo e note a cura di Domenico Chiodo, Torino, Vercingetorige Martignone, 1995, Tomo I.

rece de una estructura que, sin embargo, se mantiene, se reinterpreta y se vivifica, poniéndola al servicio del pensamiento barroco, fundamentalmente estoico, de Quevedo.

2. El «Salmo XVIII»

El «Salmo XVIII» presenta en forma de soneto la concreción poética del pensamiento heraclítico, especialmente del «tratamiento del flujo temporal, un componente clave en la filosofía del efesio y un interés casi obsesivo del poeta español», por decirlo con palabras de Tyler Fisher²⁵:

Todo tras sí lo lleva el año breve
de la vida mortal, burlando el brío
al acero valiente, al mármol frío,
que contra el Tiempo su dureza atreve.

Antes que sepa andar el pie, se mueve
camino de la muerte, donde envío
mi vida oscura: pobre y turbio río
que negro mar con altas ondas bebe.

Todo corto momento es paso largo
que doy, a mi pesar, en tal jornada,
pues, parado y durmiendo, siempre aguijo.

Breve suspiro, y último, y amargo,
es la muerte, forzosa y heredada:
mas si es ley, y no pena, ¿qué me aflijo?²⁶

La cualidad retórica que Pozuelo Yvancos descubre en el «soneto argumentativo» quevediano se ve reforzada por el discurso, que en el «Salmo XVIII» se distribuye en dos secuencias diferentes: en la primera, que llamaremos A y abarca las tres estrofas iniciales del soneto, se entrelazan los tópicos del *vita flumen* y el *quotidie morimur*; de ahí la gran ocurrencia de verbos y sustantivos de movimiento («llevar», «andar»,

²⁵ Tyler Fisher, «Heráclito cristianizado y David imitado en los Salmos de Quevedo», *La Perinola*, 11, 2007, pp. 73-84.

²⁶ Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, op. cit., p. 32.

La iconicidad del texto respecto al contenido es evidente e incide en subrayar su autorreferencialidad: «corto momento» coincide con el inicio del verso, mientras que «paso largo», con su final (si bien el encabalgamiento contribuye a intensificar la longitud de tal paso, al exceder los límites del verso); asimismo, la aposición «parado y durmiendo» supone una pausa óptica y rítmica en el flujo versal que, sin embargo, continúa hasta la forma verbal «aguijo», última palabra de verso y estrofa, de esa jornada que se acaba de «andar apresuradamente»³¹ y de dejar atrás.

La segmentación discursiva que establecimos antes entre A y B se ve reforzada por la diferenciación existente entre ambos segmentos en lo tocante al plano de la expresión, pues la fluidez rítmica de A, basada como vimos en sus largos periodos y en sus numerosos encabalgamientos, cede paso, en el último terceto, a una sintaxis polisindética, entreverada de pausas y sin encabalgamientos que, concordando con su sentido literal, imitan la respiración propia de la agonía. Ahora bien, de la misma manera que los dos cuartetos eran «pie» que bebía el «negro mar», y el primer terceto, «paso largo» de la jornada textual, llegados al postrer terceto no creemos un despropósito entender que el v. 12 hace también referencia a la estrofa que se inicia ahora, a la que aludiría, icónicamente, la trimembración —ya sintáctica, ya visual— de sus versos. De forma metafórica, este terceto representa la agonía del poema, su «Breve suspiro» final, el «último» fragmento estrófico, ya que el soneto, siguiendo la «ley» poética «heredada», debe *forzosamente* acabar en el verso 14:

Breve suspiro, y último, y amargo,	12
es la muerte, forzosa y heredada:	
mas si es ley, y no pena, ¿qué me aflijo?	

Pero, volviendo al sentido literal del texto, debe destacarse la agudeza verbal que se desprende de la voz dilógica «pena»: en su acepción de «castigo [...] que se impone contra los que quebrantan las leyes»³², establece implícitamente la oposición *mal común* («ley») vs. *mal individual* («pena»), en tanto que la forma verbal *afligir* («dar pena»³³) apela a su

³¹ *Dic. de Autor., op. cit., s. aguijar.*

³² *Dic. de Autor., op. cit., s. pena.*

³³ *Dic. de Autor., op. cit., s. afligir.*

acepción de «[...] sentimiento, congoja y dessazón grande»³⁴. La pregunta retórica final, al indagar su causa, pone de manifiesto –afirmándola– la persistencia de la aflicción en el Yo ante la idea de la inevitabilidad de la muerte en tanto que «ley» común a todos los hombres. Hay, pues, aquí una ironía final hacia el razonamiento estoico que se acaba de formular, ya que no parece tener poder para terminar con el sufrimiento del sujeto poético; hacia el refrán «mal de muchos, consuelo es», común en la época de Quevedo³⁵.

Por consiguiente, y para concluir, tanto en este «Salmo XVIII» como en el «Soneto 1» hemos podido individuar diferentes coincidencias entre enunciado y enunciación que, en tanto que embragues textuales, consiguen homologar vida humana y soneto: si en el primer texto, mediante el diálogo implícito con el «Soneto XXIII» de Garcilaso, Quevedo reescribía genialmente el *carpe diem* renacentista desde una perspectiva estoica y barroca, en la segunda composición se equipara la ley natural que rige la vida humana, mortal, con la ley poética que predetermina la duración del soneto. La ironía de la pregunta final, en su sentido metaliterario, apela a la fundamental diferencia entre la definitiva e irrevocable muerte del ser humano y la del texto, susceptible de revivir en cada nueva lectura, por hallarse, como señala Güntert, «a medio camino entre la existencia fugaz del hombre y el ser cíclico de la naturaleza»³⁶.

GRUPO Z³⁷

Universidad de Zúrich
GrupoZ@rom.uzh.ch

³⁴ *Dicc. de Autor., op. cit., s. pena.*

³⁵ José M^o Iribarren, *El porqué de los dichos*, Navarra, Gobierno de Navarra, 1996, pág. 312.

³⁶ Georges Güntert, «Góngora en primera persona: rechazo de la *imitatio vitae* petrarquista e invención del autorretrato burlesco», en *El autor en el Siglo de Oro: su estatus intelectual y social*, eds. Manfred Tietz *et al.*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, pp. 141-155.

³⁷ Grupo de jóvenes investigadores de la Cátedra de Literatura Española del Seminario de Románicas de la Universidad de Zúrich, dirigido por Itziar López Guil e integrado por (orden alfabético): Dayron Carrillo, Andrea Díaz, Andrea Graf, María Kliesch, Gilda Meclazcke, Rahel Strickler y Danielle Zehnder.

Abstracts

Pedro RUIZ PÉREZ, *Periferias: la poesía del Bajo Barroco y el canon*

Las Poesías varias (1732) de Salazar y Hontiveros, con su «epílogo histórico» en prosa, su peculiar pragmática editorial y aun la figura misma del autor, se presentan como una muestra de un panorama poético y editorial en renovación. Estamos ante una prueba de cómo se tienden puentes entre el ingenio de salón y la página impresa, acercando periferia y centro, reduciendo lo heterodoxo en una definición más amplia de la ortodoxia.

Palabras clave: Salazar y Hontiveros | Prosím metro | estrategias editoriales | Bajo Barroco | perfil autorial

Jean-Marc BUIGUÈS, *El impreso poético posbarroco: centro y periferia, impresores y formas materiales*

El estudio intenta medir la producción de impresos de poesía española entre 1600 y 1750 basándose en el análisis del Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico Español y la base Nicanto de la Universidad de Burdeos. La actividad editorial se analiza en torno a las problemáticas del centro y la periferia, de los formatos y los tamaños, en España, Europa y América.

Palabras clave: edición | poesía | 1600-1750 | España | periferia

Ignacio GARCÍA AGUILAR, *La ‘poesía de hoy’ en los Orígenes* (1754) de Luis José Velázquez: periferia, heterodoxia y canon en los albores de la historiografía literaria

El análisis de una obra fundacional para la formación del canon poético de los siglos XVII y XVIII, los *Orígenes de la poesía castellana* (1754) de Luis José Velázquez, sirve para examinar los motivos que se esconden

detrás de la condena de la poesía del Bajo Barroco a una auténtica *damnatio memoriae*, y los mecanismos que lograron que este juicio perdurara de manera reiterada en la historiografía literaria que le siguió.

Palabras clave: Luis José Velázquez | *Orígenes de la poesía castellana* | canon | historia de la poesía española | *damnatio memoriae*

Itziar LÓPEZ GUIL, La heterodoxia como disfraz: enunciación y organización textual de la poesía religiosa cómico-festiva del Bajo Barroco español

Este estudio da cuenta de las principales características estructurales y enunciativas de la poesía religiosa cómico-festiva, un subgénero lírico hoy desatendido por la crítica, pero de enorme difusión durante el Bajo Barroco hispano entre escritores de corte como Agustín de Moreto. La comicidad de estos textos era fruto de las ingeniosas semejanzas que enlazaban el ortodoxo contexto de su enunciación y la vida sacra relatada con situaciones heterodoxas y sujetos claramente periféricos, como, por ejemplo, hampones o delincuentes.

Palabras clave: poesía religiosa cómico-festiva | Bajo Barroco | Agustín de Moreto | conceptismo | poesía popularizante

Adrián J. SÁEZ, La vuelta del camino o la máscara de Demócrito: apostillas de poesía religiosa burlesca

Dentro de los estudios sobre poesía del Bajo Barroco, este trabajo pretende situar este modelo poético teniendo en cuenta 1) su situación híbrida entre la poesía religiosa y la burlesca ('cómica'), y 2) su carácter opuesto o complementario a las versiones «a lo divino», cual envés de la misma moneda, con algunas consideraciones sobre la oportunidad del marbete «poesía religiosa burlesca».

Palabras clave: poesía religiosa burlesca | Bajo Barroco | *Contrafacta* | evolución poética | Precisiones terminológicas

Cristina MOYA GARCÍA, «Contra ingratos pérfidos herejes»: poesía y heterodoxia religiosa en la Granada de 1723

El catolicismo se sirvió de la poesía para luchar contra la heterodoxia religiosa. Muy interesantes son las relaciones en verso que dan cuenta de los diferentes autos de fe celebrados en la España del Barroco, entre las que se encuentra el anónimo *Poema heroyco* que recrea el auto particular de fe que tuvo lugar en Granada el 31 de enero de 1723. La composición, de marcado carácter propagandístico, subraya la teatralidad de la ceremonia y es un canto de exaltación de la fe.

Palabras clave: poesía | religión | inquisición | heterodoxia | auto de fe

Pablo VALDIVIA, La construcción del sentido en *La Raquel* de Ulloa y Pereira: interpretación, recepción y poder en la órbita del Barroco

La Raquel (1643) de Luis de Ulloa y Pereira ha sido objeto de diversos acercamientos críticos que han tratado de fijar una única lectura del texto, bien como obra moralista o bien como obra propagandística. En nuestro trabajo proponemos una nueva lectura de este texto, complementaria a las anteriores, que la entiende como una paradoja cuyo significado se articula en torno a la intervención de Ulloa en la construcción estratégica de su recepción.

Palabras clave: poesía Bajo Barroco | recepción | poder

Almudena MARÍN COBOS, Poesía pública(da) en los márgenes

El objetivo de este trabajo consiste en la revisión del papel de la escritura en una serie de impresos poéticos del bajo Barroco granadino. Su análisis nos llevará a determinar la naturaleza del texto impreso y de las anotaciones marginales manuscritas que van apareciendo, para así observar cómo se desarrollan las estrategias de autorrepresentación del autor en cuestión.

Palabras clave: voluntad autorial | autocomentario | márgenes manuscritos | pliegos impresos | imagen pública

Ana Isabel MARTÍN PUYA, *Periferias de un noble: el conde de Rebolledo*

Desde una posición relevante como militar y diplomático, que lo aleja del centro geográfico y cultural nacional, Bernardino de Rebolledo desarrolla una obra poética peculiar dentro de la poesía castellana del diecisiete. La distancia que lo separa de la Península va a permitirle abrirse a los nuevos aires científicistas que se respiran en Europa, desarrollando una concepción poética y una obra únicas dentro del panorama castellano del seiscientos.

Palabras clave: Rebolledo | periferia | selvas | Bajo Barroco | poesía

Jaime GALBARRO GARCÍA, Manuel Fernández de Villarreal y Antonio Enríquez Gómez en la propaganda de la «nação portuguesa»

En este artículo se aborda la colaboración habida entre Manuel Fernández de Villarreal y Antonio Enríquez Gómez en la publicística probragancista desarrollada durante la década de 1640 en el seno de la embajada del marqués de Niza en Francia. A partir de las declaraciones ante el Santo Oficio de Lisboa que hizo Manuel Fernández de Villarreal se explora su papel como editor y promotor de la causa lusitana.

Palabras clave: Manuel Fernández de Villarreal | Antonio Enríquez Gómez | «nação portuguesa» | propaganda probragancista | imprenta

Harm DEN BOER, *Un elogio de Ámsterdam por Miguel (Daniel Leví) de Barrios*

El examen de un soneto epidíctico del poeta sefardí Miguel de Barrios demuestra tanto la afición topográfica del autor, en una peculiar actualización y emulación de su modelo gongorino, como la riqueza semántica de la referencia a Babel, que delata la ambigua —y cambiante— actitud de Barrios hacia la situación periférica en que vivía.

Palabras clave: Miguel de Barrios | topografía | poesía epidíctica | elogio de Ámsterdam | Babel

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *El converso y los bucaneros: Miguel de Barrios y Piratas de la América* (1681)

Este trabajo examina cómo el poeta sefardí Miguel de Barrios empleó en su esfuerzo de emulación gongorina una curiosa técnica literaria que, sostenemos, refleja el ambiente de innovación tecnológica en que se movía. Concretamente, mostramos cómo en la «Descripción de las islas del mar Atlántico y de la América», poema introductorio incluido en *Piratas de la América*, el sefardí recurrió a un estro geográfico que evoca las innovaciones cartográficas de la Ámsterdam en que vivía.

Palabras clave: Miguel de Barrios | perspectiva geográfica | poesía e innovación tecnológica

2. Sección de tema libre

Raúl DORRA y María Isabel FILINICH, *Las transformaciones de la voz narrativa en Balún Canán*, de Rosario Castellanos

Uno de los rasgos constitutivos de la enunciación narrativa es la forma que asume la voz a lo largo del proceso de narrar una historia. En la novela *Balún Canán*, de Rosario Castellanos, la voz que narra sufre diversas transformaciones, las cuales son analizadas a partir de la composición tripartita de la obra pues cada una de las partes pone de manifiesto una actuación diversa de la voz. Uno de los aspectos fundamentales que inciden en la forma de la voz, la perspectiva (o más bien, la actividad perceptiva, en sentido amplio) también es tomado en consideración, en particular en el análisis de los momentos descriptivos del relato. El propósito del trabajo es mostrar cómo las transformaciones de la voz que enuncia se articulan con aquellas que acontecen en el universo enunciado.

Palabras clave: Rosario Castellanos | *Balún Canán* | voz | escucha | perspectiva | descripción | enunciación

Grupo Z, La autorreflexión en cuatro sonetos de Quevedo

En este artículo se tratará de individualizar en el «Soneto 1» y en el «Salmo XVIII» de Quevedo las coincidencias entre enunciado y enunciación que, en tanto que embragues textuales, consiguen homologar vida humana y soneto: si en el primer texto, mediante el diálogo implícito con el «Soneto XXIII» de Garcilaso, Quevedo reescribe genialmente el *carpe diem* renacentista desde una perspectiva estoica y barroca, en la segunda composición se equiparará la ley natural que rige la vida humana, mortal, con la ley poética que predetermina la duración del soneto.

Palabras clave: autorreflexión | embrague textual | *carpe diem* | *quotidie morimur* | Francisco de Quevedo | Soneto 1 | Soneto XXIII | Salmo XVIII | Garcilaso de la Vega

ANUNCIOS

versants

Revue suisse des littératures romanes

publiée annuellement en trois fascicules (français, italien, espagnol)

Numéro 60:1 (fascicule français) / 2013

LE CONFLIT URBAIN

Sous la direction de Filippo Zanghi

Filippo ZANGHI – « Introduction »

Xavier GARNIER – « Écrire les villes dans l'Afrique postcoloniale »

Sébastien HEINIGER – « "Il nous faut comprendre ce futur noué comme un poème pour nos yeux illettrés" : ville créole et poétique du Divers dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau »

Jacques VAN WAERBEKE – « Variations cinématographiques autour d'un moyen de transport »

Raphaël MELTZ – « Pierre Dalloz et moi »

VARIA

Mélanie SCARTOCCI – « Tableaux mémoriels : écriture et mimésis de la conscience chez Claude Simon »

Samuel ESTIER – « Happy 10th Anniversary : dix années de critique houellebecquienne »

Christina VOGEL – « La réflexion de Diderot sur le théâtre : le genre dramatique entre éclatement et cohérence »

* * *

Abonnement annuel* pour l'ensemble des trois fascicules (Suisse et étranger) renouvelé d'année en année sauf avis contraire : CHF 50.- EUR 44.- (hors taxe)
Prix pour deux fascicules : CHF 50.- EUR 44.- (hors taxe)
Prix par fascicule : CHF 30.- EUR 27.- (hors taxe)

Adresse de l'éditeur (pour abonnements et versements) : slatkine@slatkine.com

ÉDITIONS SLATKINE
CP 3625, CH-1211 Genève 3, Suisse
slatkine@slatkine.com

ISBN : 978-2-05-102592-8

versants

Rivista svizzera delle letterature romanze
pubblicata annualmente in tre fascicoli (italiano, francese, spagnolo)

Numero 60:2 (fascicolo italiano) / 2013

AUTRICI E AUTORI DELLA SVIZZERA ITALIANA NEL SECONDO NOVECENTO

Numero a cura di Pietro De Marchi e Alessandro Martini

Pietro DE MARCHI — Premessa

Guido PEDROJETTA — Matrici locali nella lingua letteraria della Svizzera italiana

Matteo FERRARI — *Il fondo del sacco* tra prima e seconda edizione.

Ragioni e modi di una revisione

Francesca PUDDU — La solidità del buio. L'evoluzione della poetica di Giovanni Orelli
negli avantesti de *L'anno della valanga*

Roberta DEAMBROSI — A quattro mani. Il romanzo e la sua traduzione

negli avantesti di *Tra dove piove e non piove*

Monika SCHÜPBACH — Lavorando sulle carte di Alice Ceresa. La trilogia inesistente

Giovanna CORDIBELLA — Nel laboratorio di Alice Ceresa. Percorsi genetici

e storia editoriale della *Figlia prodiga*

Maria PERTILE — Sull'edizione di tutte le poesie di Remo Fasani

Katarina DALMATIN — La valorizzazione del Fondo Grytzko Mascioni nel contesto
della riflessione sulle identità culturali e nazionali nella società europea postmoderna

Marino FUCHS — Oltre l'indugio. L'Archivio Enrico Filippini, tra militanza culturale

e ricerca della verità

Alice SPINELLI — Giorgio Orelli traduttore di Goethe lirico: dinamiche intra-

e intertestuali

Yari BERNASCONI — «Chi è questo che viene»? Su una poesia di Giorgio Orelli

Fabio PUSTERLA — Intimità e distanza

* * *

Prezzo dell'abbonamento annuale* per l'insieme dei tre fascicoli (Svizzera ed estero),
rinnovato ogni anno senza avviso contrario: CHF 50.- EUR 44.- (al netto delle tasse)

Prezzo per due fascicoli: CHF 50.- EUR 44.- (al netto delle tasse)

Prezzo per fascicolo: CHF 30.- EUR 27.- (al netto delle tasse)

Indirizzo per ordinazioni e pagamenti: slatkine@slatkine.com

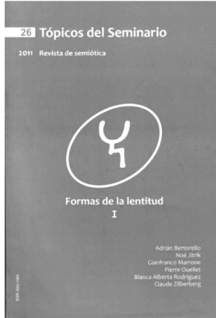
ÉDITIONS SLATKINE

CP 3625, CH-1211 Ginevra 3, Svizzera

ISBN: 978-2-05-102594-2

Revue

Tópicos del Seminario. Revista de semiótica



Tópicos del Seminario est une publication en langue espagnole, périodique et arbitrée, incluse dans les principaux indices nationaux et internationaux, éditée par l'Université Autonome de Puebla, au Mexique. De caractère monographique, elle se propose de faire connaître les travaux scientifiques, originaux et récents, qui abordent les thèmes prévus pour chaque volume et qui répondent à l'intérêt actuel de la sémiotique et des disciplines affines – telles que l'analyse du discours, la théorie littéraire, la philosophie du langage, la sémantique, etc.

Tópicos del Seminario CONVOQUE les chercheurs intéressés par ces disciplines à collaborer en envoyant leurs travaux, originaux et inédits, développant l'un des thèmes proposés pour les prochains numéros :

Variations sémiotiques de l'accord L'immanence en question

Les articles devront parvenir par courrier électronique à l'adresse suivante : semioticabuap@hotmail.com, rédigés en français, anglais, espagnol, italien ou portugais (la traduction spécialisée sera à notre charge) ; si nécessaire, l'envoi d'une version imprimée sera demandé. Pour connaître des détails supplémentaires des 28 numéros déjà

publiés, ainsi que des informations en ce qui concerne la présentation des originaux, veuillez consulter notre page internet : <http://www.semiotica.buap.mx>, dans les menus « Publicaciones » (Publications), « Información para los colaboradores » (Information pour les collaborateurs).

Par ailleurs, nous invitons tous les spécialistes des disciplines qui s'occupent de l'étude de la signification à proposer des thèmes qu'ils considèrent représentatifs des préoccupations animant les débats contemporains et qui pourraient être abordés dans les prochains numéros de *Tópicos del Seminario*.

Pour plus d'information en ce qui concerne cet appel à communication, veuillez prendre contact avec María Isabel Filinich, Directrice responsable de la revue aux adresses suivantes :

marisafilinich@gmail.com; semioticabuap@hotmail.com

Cenobio

Rivista trimestrale di cultura
della Svizzera italiana

Anno LXI, n. 1, gennaio-marzo 2012

La crisi. Un punto di partenza

PIETRO MONTORFANI – *Ai lettori*

GRAZIANO MARTIGNONI – *La crisi: un problema di identità*

JEAN SOLDINI – «*Ma noi siamo stranieri*». *Un incontro su ospitalità e libertà*

GIUSEPPE CURONICI – *Crisi e individualismo*

FABIO PUSTERLA – *Verbale delle cose non dette*

BRENNO BERNARDI – *Cambiare il mondo*

ANGELO SCOLA – *Crisi e travaglio all'inizio del Terzo Millennio*

PAOLO BINDA – *Spunti per un dibattito sulle radici europee*

GILBERTO ISELLA – *La parola e l'ombra lunga del Male*

LINA BOLZONI – *Per Fleur Jaeggy*

FEDERICA ALZIATI – *Calvino, sei proposte (contro la crisi)*

ARONNE GIORGETTI – *Getto ancora il corpo nella sepoltura dei moli*

Bianco & Nero

FRANCESCO BERNASCONI – *Nah'mean ? !*

Gli introvabili

DANIELE BERNARDI – *Robinson Jeffers. La bipenne e altre poesie*

www.cenobio.ch / info@cenobio.ch

POESIT – Repertorio bibliografico dei poeti nella Svizzera italiana (1990-2010)

a cura di Raffaella Castagnola e Matteo Viale
Lugano, Edizioni Opera Nuova, 2012

Questo volume mette a disposizione i dati di un censimento dei poeti di lingua italiana svizzeri o legati culturalmente alla Svizzera che hanno pubblicato almeno una raccolta dopo il 1990 e fino al 2010. La schedatura, realizzata nell'ambito del progetto POESIT "Poeti nella Svizzera italiana", consente di tracciare un quadro d'insieme della produzione poetica in lingua italiana della Svizzera.

I dati presentati permettono inoltre di concentrare l'attenzione su una documentazione particolarmente significativa, che potrà rappresentare una base di partenza per successivi approfondimenti. Ne emerge una situazione di forte vivacità culturale ed editoriale, con la conferma di poeti ormai "canonici" accanto all'emergere di nuovi autori.

Completano il volume alcuni saggi di presentazione del progetto e di lettura dei dati e un indice delle case editrici e degli stampatori.

ISBN 978-88-96992-99-9: XXVI + 136 pagine, 40 franchi

Per informazioni: info@operanuova.com



TESTO

STUDI DI TEORIA E STORIA DELLA LETTERATURA E DELLA CRITICA

Rivista semestrale fondata da ENZO NOÈ GIRARDI
diretta da PIERANTONIO FRARE

*

N. XXXIV, 65

SOMMARIO

GUGLIELMO APRILE, *All'ombra di Pan e Diana. Mito, natura ed eros nel «Ninfale fiesolano»*

LETIZIA ROSSI, *Un'amicizia transalpina. Manzoni e Fauriel*

ANTONIO ZOLLINO, «Una sincerità come la fame». Continuità e discontinuità dannunziane negli «Egoisti» di Tozzi

STEFANO BERTANI, *L'apoteosi' di Beatrice. Per Francesco De Sanctis lettore di Dante*

BART VAN DEN BOSSCHE, JAN BAETENS, *Conversazioni istoriate: intorno all'edizione illustrata di «Conversazione in Sicilia» (1953)*

NOTE

EMILIANO BERTIN, *Rassegna sui commenti alla Commedia*

ANDREA RONDINI, *Fenoglio senza resistenza*

SCHEDARIO MANZONIANO INTERNAZIONALE

NOTIZIE DAI CONVEGNI · LIBRI DI POESIA

LIBRI RICEVUTI · RIVISTE RICEVUTE



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

*

www.libraweb.net

ROMAN 20-50

Revue d'étude du roman du XX^e siècle

Fondateur Bernard Alluin

Directrice de la publication Catherine Douzou

Comité de rédaction et de lecture disponible à l'adresse de la revue :

<http://www.septentrion.com/Revus/2050>



Depuis 1986, *Roman 20-50* se consacre à l'étude de la littérature narrative de langue française. Privilégiant d'abord les auteurs de la période 1920-1950, la revue a élargi la définition temporelle des écrivains retenus. Désormais, une fois sur deux, elle se concentre sur les œuvres d'un romancier contemporain.

Chaque numéro se compose d'un dossier d'une dizaine d'articles, centré sur quelques œuvres d'un auteur. Il comporte aussi diverses rubriques (Romans contemporains, Lectures étrangères, Roman 20-50, La Revue littéraire, Mots d'auteur...) et des comptes rendus d'ouvrage.

À ces numéros réguliers paraissant 2 fois l'an, s'ajoutent des hors-série et les volumes de la collection « Actes » consacrés à la publication de collectifs issus de symposium, non compris dans l'abonnement.

Chaque article est expertisé anonymement avant publication. La revue est indexée dans les bibliographies internationales (Francis, MLA International Bibliography...)

• **Abonnement** pour 1 an (2 numéros) : **30 € franco de port, 35 € pour l'étranger**

Chèques à libeller à l'ordre de Société Roman 20-50 (les mandats ne sont pas acceptés), et à envoyer à : Société Roman 20-50, 1, bois du Vieux Mont – 62580 Vimy. Courriel : roman20-50@orange.fr

*

• **Vente au numéro** (liste des numéros parus consultable sur le site)

La revue est disponible en librairie. Elle peut y être commandée, ainsi que sur les sites électroniques de vente ou auprès de son diffuseur :

Presses Universitaires du Septentrion Diffusion

Rue du Barreau, B.P. 30199 - F-59654 Villeneuve d'Ascq cedex

téléphone : 03.20.41.66.86 - télécopie : 03.20.41.66.90

courriel : septentrion@septentrion.com

<http://www.septentrion.com>

Achévé d'imprimer en 2013
sur les presses de l'imprimerie Slatkine
à Genève (Suisse)