

EDAD DE ORO
REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
XLIII



DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

2024

Edad de Oro. Revista de Filología Hispánica

ISSN: 0212-0429 – ISSNe: 2605-3314

<<https://revistas.uam.es/edadoro>>

Edad de Oro es uno de los máximos referentes en el área de investigación en Filología Hispánica, especialmente de los siglos XVI y XVII. Desde 1982, con una periodicidad anual, publica artículos académicos originales y reseñas inéditas de libros, escritos en español. Año tras año, ha ido significándose por su prestigio, relevancia, pluralidad y proyección internacional. Con un público compuesto esencialmente por especialistas nacionales y extranjeros, se dirige a cualquier persona interesada en las nuevas corrientes de los estudios humanísticos. Se encuentra adherida al código establecido por el *Committee on Publication Ethics* [Cope] (Core Practices) <<https://publication-ethics.org/resources/cope-core-practices/>> y a las políticas éticas indicadas por Elsevier <<https://www.elsevier.com/authors/journal-authors/policies-and-ethics>>. Recomienda el uso del lenguaje inclusivo.

Dirección:

María Jesús Zamora Calvo
(Universidad Autónoma de Madrid)

Secretaría académica:

Rocío Pérez-Girona
(Diccionario Histórico de la Lengua
Española – Centro de Estudios RAE)
Cecilia López-Ridaura
(ENES Morelia, Universidad Nacional
Autónoma de México – México)

Consejo de redacción:

Carolina de Alejandro Izquierdo
(Universidad Autónoma de Madrid)
Raquel Arias Careaga
(Universidad Autónoma de Madrid)
Raquel Barragán Aroche
(Universidad Nacional Autónoma de
México – México)
Carolina Fernández Cordero
(Universidad Autónoma de Madrid)
Daniel Fernández Rodríguez
(Universitat de València)
Gaston Gilabert
(Universitat de Barcelona)
Adso Eduardo Gutiérrez Espinoza
(Benemérita Universidad Autónoma
de Puebla – México)
José Antonio Llera Ruiz
(Universidad Autónoma de Madrid)
Marta Ortiz Canseco
(Universidad Autónoma de Madrid)
Fernando Rodríguez Mansilla
(Hobart and William Smith Colleges – NY,
USA)

Comité científico:

Carlos Alvar
(Universidad de Alcalá)
Fausta Antonucci
(Università Roma Tre – Italia)

Ignacio Arellano Ayuso
(Universidad de Navarra)
Anne Cayuela
(Université Grenoble Alpes – Francia)
Alessandro Cassol
(Università degli Studi di Milano – Italia)
Pierre Civil
(Université Sorbonne Nouvelle – Francia)
Daniele Crivellari
(Università di Salerno – Italia)
Anne J. Cruz
(University of Miami – FL, USA)
Ángel Gómez Moreno
(Universidad Complutense de Madrid)
Paola Laura Gorla
(Università degli Studi di Torino – Italia)
Augusto Guarino
(Università degli Studi di Napoli
«L'Orientale» – Italia)
Rafael Malpartida Tirado
(Universidad de Málaga)
Juan Matas Caballero
(Universidad de León)
Marina Mestre Zaragoza
(Université Jean Moulin – Lyon 3 – Francia)
Teresa Miaja de la Peña
(Universidad Nacional Autónoma de México
– México)
José Montero Reguera
(Universidad de Vigo)
Valle Ojeda Calvo
(Università Ca' Foscari Venezia – Italia)
Alberto Ortiz
(Universidad Autónoma de Zacatecas –
México)
Robin A. Rice
(UPAEP – México)
Sonia Pérez-Villanueva
(Lesley University – MA, USA)

- Marco Presotto
(Università di Trento – Italia)
- Aldo Ruffinatto
(Università degli Studi di Torino – Italia)
- Javier Rubiera Fernández
(Université de Montréal – Canadá)
- María José Vega
(Universitat Autònoma de Barcelona)
- José Julio Vélez Sainz
(Universidad Complutense de Madrid)
- Lillian von der Walde Moheno
(Universidad Autónoma Metropolitana /
Iztapalapa – México)
- Comité de evaluadores externos:
- Mechthild Albert
(Universität Bonn – Alemania)
- Mercedes Alcalá Galán
(University of Wisconsin – WI, USA)
- Davide Aliberti
(Università degli Studi di Messina – Italia)
- Trinidad Barrera
(Universidad de Sevilla)
- Juan Carlos Bayo Julve
(Universidad Complutense de Madrid)
- Dann Cazés
(Universidad Autónoma Metropolitana /
Cuajimalpa – México)
- Claudia Carranza
(El Colegio de San Luis – México)
- Guillermo Carrascón
(Università degli Studi di Torino – Italia)
- Eva Belén Carro Carvajal
(Museo Etnográfico de Castilla y León)
- Cristina Castillo Martínez
(Universidad de Jaén)
- Constanza Cavallero
(Universidad de Buenos Aires – Argentina)
- Fernando Ciaramitaro
(Universidad Autónoma de la Ciudad de
México – México)
- Cecilia A. Cortés Ortiz
(Universidad Nacional Autónoma de México
– México)
- Francisco Cuevas Cervera
(Universidad de Chile – Chile)
- Yiyang Chen
(Fudan University – China)
- Antonio Doñas
(Sophia University – Japón)
- Javier Espejo Surós
(Université Catholique de l’Ouest/Angers –
Francia)
- Judith Farré Vidal
(Consejo Superior de Investigaciones
Científicas/CCHS)
- Esther Fernández
(University of Wisconsin – WI, USA)
- Teodosio Fernández
(Universidad Autónoma de Madrid)
- Gerardo Fernández Juárez
(Universidad de Castilla-La Mancha)
- Mercedes Fernández Valladares
(Universidad Complutense de Madrid)
- Gianni Ferracuti
(Università degli Studi di Trieste – Italia)
- Clea Gerber
(Universidad Nacional de General Sarmiento
– Argentina)
- Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer
(Universidad Complutense de Madrid)
- Soledad González Díaz
(Universidad Bernardo O’Higgins – Chile)
- David González Ramírez
(Universidad de Jaén)
- Alejandra Guzmán Almagro
(Universitat de Barcelona)
- Alberto Hernando García-Cervigón
(Universidad Rey Juan Carlos)
- Steven Hutchinson
(University of Wisconsin-Madison – WI,
USA)
- Anastasia Krutitskaya
(ENES Morelia, Universidad Nacional
Autónoma de México – México)
- Eva Llergo Ojalvo
(Universidad Camilo José Cela/Antonio de
Nebrija)
- Gabriel López Cob
(Universitat de Barcelona)
- Cipriano López Lorenzo
(Université de Neuchâtel – Suiza)
- Eugenio Maggi
(Università di Bologna – Italia)
- David Mañero Lozano
(Universidad de Jaén)
- José Manuel Martín Morán
(Università del Piemonte Orientale – Italia)
- Fernando Martínez de Carnero
(«Sapienza» Università di Roma – Italia)
- Emilio Martínez Mata
(Universidad de Oviedo)
- Rafael Massanet Rodríguez
(Universitat de les Illes Balears)
- Carlos Mata Induráin
(Universidad de Navarra)
- Rafael M. Mérida Jiménez
(Universitat de Lleida)
- Philippe Meunier
(Université Lumière Lyon 2 – Francia)
- Roberto Morales Estévez
(ESERP – Madrid)
- Hiroyasu Nakai
(Tsuda University – Japón)
- Jesús M.^a Nieto Ibañez
(Universidad de Valladolid)
- Emma Nishida
(Kanagawa University – Japón)

José Luis Ocasar Ariza
(Universidad Autónoma de Madrid)
Yoshimi Orii
(Keio University – Japón)
Fernando Plata Parga
(Colgate University – NY, USA)
José Manuel Pedrosa
(Universidad de Alcalá)
Iñaki Pérez-Ibáñez
(University of Rhode Island – RI, USA)
Henar Pizarro Llorente
(Universidad Pontificia Comillas)
Víctor Pueyo Zoco
(Temple University – PA, USA)
Fabrice Quero
(Université Paul-Valéry Montpellier 3 –
Francia)
Antonio Río Torres-Murciano
(ENES Morelia, Universidad Nacional
Autónoma de México – México)
Marcela Ristorto
(Universidad de Buenos Aires – Argentina)
Octavio Rivera Krakowska
(Universidad Veracruzana – México)
Fernando Rodríguez-Gallego
(Universitat de les Illes Balears)
Inmaculada Rodríguez Moreno
(Universidad de Cádiz)
María Román López
(Universidad de Concepción – Chile)
Estela Roselló Soberón
(Universidad Nacional Autónoma de México
– México)
Héctor Ruiz Soto
(CY Cergy Paris Université – Francia)
Adrián J. Sáez
(Università Ca' Fostary Venezia – Italia)

Guillermo Serés
(Universitat Autònoma de Barcelona)
Cèlia Solà Rodríguez
(Universitat de Barcelona)
Cristina Somolinos Molina
(Universidad de Alcalá)
María Isabel Terán Elizondo
(Universidad Autónoma de Zacatecas –
México)
Elizabeth Treviño Salazar
(Universidad Nacional Autónoma de México
– México)
Marcelino Trigueros Martínez
(IES Vega Baja, Callosa de Segura)
Ramón Valdés Gázquez
(Universitat Autònoma de Barcelona)
Martina Vinatea
(Universidad del Pacífico – Perú)

Distribución, suscripción y venta:
Servicio de Publicaciones UAM
Universidad Autónoma de Madrid
28049 Madrid (España)
Correo-e: servicio.publicaciones@uam.es

Intercambio de publicaciones:
Biblioteca de Humanidades
Universidad Autónoma de Madrid
28049 Madrid (España)
Correo-e: biblioteca.humanidades@uam.es

Este volumen ha contado con el apoyo económico
del Servicio de Publicaciones de la Universidad
Autónoma de Madrid.

Edad de Oro posee el «Sello de Calidad Editorial y Científica Españolas», otorgado por la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología del Ministerio de Ciencia e Innovación de España (n.º certificado FECYT 465/2021), que la califica como excelente. Ha obtenido la renovación de dicho sello en las convocatorias de los años 2022, 2023 y 2024, alcanzando la puntuación 32.47, posición 40/86, cuartil C2 (2023) en el ranking de revistas de Humanidades y Ciencias Sociales (área Literatura).

Se encuentra evaluada en SCOPUS: Q3, H Index 6, CiteScore 0.1, Highest percentile 44 %, 521/934 (Literature and Literary Theory); SCImago: SJR (2023) 0.104, H Index 6; ERIH Plus: category A; LATINDEX. Catálogo v.2.0 (cumplidos 35 de 38 criterios); DIALNET métricas: P98, índice H 8, IDR (2022) 0.10, posición 42/131 (Filología Hispánica) C2 y 132/322 (Filología) C2; CIRC: categoría B; MIAR (2024): difusión c1-m4-e2-x6; CARHUS Plus+: C; RESH: 0.162; Norwegian Register for Scientific Journals, Series and Publishers, scientific level: 1.

Se recoge en las siguientes bases de datos y directorios: EBSCO; DOAJ; ProQuest; DICE; HLAS; MLA International Bibliography; PIO; ISOC-CSIC; InDICES-CSIC; DULCINEA (color verde); SUMARIS CBUC; ULRICH'S; Fuente Académica Plus; EZB (Elektronische Zeitschriftenbibliothek); Periodical Index Online; REDIB.

EDAD DE ORO
REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

XLIII

© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2024
© Departamento de Filología Española de la UAM, 2024
EDAD DE ORO. Revista de Filología Hispánica, vol. XLIII
ISSN: 0212-0429 – ISSNe: 2605-3314
DOI: <https://doi.org/10.15366/edadoro2024.43>
Depósito legal: M-40059-1979
Página web: <<https://revistas.uam.es/edadoro>>
Maquetación e impresión: SOLANA e hijos Artes Gráficas

Sumario

<i>Presentación</i> , MARÍA JESÚS ZAMORA CALVO.....	17-20
<i>Monográfico: «Vida y obra de Juan Ruiz de Alarcón en la Villa de Madrid»</i>	
<i>Introducción</i> , JOSÉ ENRIQUE LÓPEZ MARTÍNEZ	23-27
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (Universidad de Valladolid) <i>La cara oculta del repertorio de Alarcón. Propuestas de incorporación de dos nuevas comedias: El vencido vencedor y La lealtad en la traición</i>	31-92
BLANCA SANTOS DE LA MORENA (Universidad Complutense de Madrid) <i>Manuel Casal Aguado y Alberto Lista, ilustres copistas de El semejante a sí mismo de Ruiz de Alarcón</i>	93-111
ILARIA RESTA (Università Roma Tre) <i>Sobre la composición de La manganilla de Melilla: una propuesta de datación</i>	113-126
JESÚS GÓMEZ (Universidad Autónoma de Madrid) <i>Para los futuros estudios del gracioso alarconiano</i>	127-141
JULIÁN GONZÁLEZ-BARRERA (Universidad de Sevilla) <i>Un debate teológico a cuenta de la magia en Juan Ruiz de Alarcón</i>	143-158
SALOMÉ VUELTA GARCÍA (Università degli Studi di Firenze) <i>Notas sobre una refundición romántica de La crueldad por el honor de Alarcón: El crisol de la lealtad del Duque de Rivas</i>	159-178
SECCIÓN <i>VARIA</i>	
PEDRO RUIZ PÉREZ (Universidad de Córdoba) <i>Siglo de Oro: otra mirada sobre la instauración de un concepto</i>	181-215
FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO (Universidad de Sevilla) <i>Tradición garcilasiana y ecos musicales en Lainez al «templado aire» de Montemayor (con reminiscencias de fray Luis y Cabezón)</i>	217-238
MERCEDES SERNA ARNAIZ (Universitat de Barcelona) <i>La dimensión política del Libro de los infortunios y naufragios de Gonzalo Fernández de Oviedo</i>	239-251

SANTIAGO VICENTE LLAVATA (Universitat de València) <i>En la órbita del refrán y de la locución. Estudio de la glosa de 1541 a los Refranes que dicen las viejas tras el fuego</i>	253-267
PABLO TORRES PARÍS (Universidad de Valladolid) <i>Ecos de la catábasis virginiana en la novela bizantina temprana</i>	269-282
MARÍA FERNÁNDEZ RÍOS (Universidad de Jaén) <i>El maridaje entre latín y vernáculo en el quinientos: la impronta del ciclo hispano de Reinaldos de Montalbán en la Lyra heroyca (1581) de Francisco Núñez de Oria</i>	283-303
MARÍA ASUNCIÓN SÁNCHEZ MANZANO (Universidad de León) <i>Rechazo de los tratamientos médicos: el tópico De medicina contempta en diálogos humanistas</i>	305-320
MIRIAM RODRÍGUEZ CONTRERAS (ESERP – Madrid) <i>De reinas a plebeyas. Las mujeres en los tercios (siglos XVI-XVII)</i>	321-337
MANUEL ANDRÉS SEOANE RODRÍGUEZ (Universidad de León) <i>La sabiduría de los griegos en la segunda parte de la Monarquía mística de Lorenzo de Zamora</i>	339-354
DIEGO MEDINA POVEDA (Université de Rennes 1) <i>Apuntes para una bibliografía sobre fray Simón de Castelblanco (c. 1610-c. 1691)</i>	355-367
RAFAEL BONILLA CEREZO (Universidad de Córdoba) <i>Palimpsestos del Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid de Alonso de Castillo Solórzano en el marco del Honesto y entretenido sarao de María de Zayas</i>	369-397
SERGIO RODRÍGUEZ NICOLÁS (Universidad de León) <i>Rojas Zorrilla en la fragua colaboradora: el autógrafo de La más hidalga hermosura</i>	399-424
MARÍA ROSA ÁLVAREZ SELLERS (Universitat de València) <i>Lo que los títulos esconden: Sebastián López Hierro de Castro, un mecenas converso portugués patrocina El enano de las musas de Álvaro Cubillo de Aragón</i>	425-441
GUILLERMO MOLINA MORALES (Universidad Complutense de Madrid) <i>Los casos novohispanos de El corregidor sagaz (1656), miscelánea didáctica de Bartolomé de Góngora</i>	443-457

JORGE FERREIRA BARROCAL (Universidad de Valladolid) <i>De nuevo con La carta de las calidades de un casamiento de Francisco de Quevedo</i>	459-479
EMMANUEL MARIGNO (Université Jean Monnet) <i>Quevedo y su recepción desde la pintura del XIX español. De nuevo sobre la Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro (1876), de Antonio Pérez Rubio</i>	481-505
RESEÑAS	507-578
ESTADÍSTICAS ANUALES	579
NORMAS DE ENVÍO Y ADMISIÓN DE ORIGINALES.....	581-587

Contents

<i>Presentation</i> , MARÍA JESÚS ZAMORA CALVO	17-20
<i>Monographic: «Life and Works of Juan Ruiz de Alarcón in the Villa de Madrid»</i>	
<i>Introduction</i> , JOSÉ ENRIQUE LÓPEZ MARTÍNEZ	23-27
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (University of Valladolid) <i>The Hidden Face of Alarcón's Repertory. Proposals for the Incorporation of Two New Plays: El vencido vencedor and La lealtad en la traición</i>	31-92
BLANCA SANTOS DE LA MORENA (Complutense University of Madrid) <i>Manuel Casal y Aguado and Alberto Lista, renowned copyists of El semejante a sí mismo by Juan Ruiz de Alarcón</i>	93-111
ILARIA RESTA (Roma Tre University) <i>On the composition of La manganilla de Melilla: a dating proposal</i>	113-126
JESÚS GÓMEZ (Autonomous University of Madrid) <i>Towards future studies on Ruiz de Alarcón's gracioso</i>	127-141
JULIÁN GONZÁLEZ-BARRERA (University of Seville) <i>A theological debate around magic in Juan Ruiz de Alarcón</i>	143-158
SALOMÉ VUELTA GARCÍA (University of Florence) <i>Notes on a romantic recasting of La crueldad por el honor: El crisol de la lealtad of the Duque de Rivas</i>	159-178
<i>VARIA SECTION</i>	
PEDRO RUIZ PÉREZ (University of Cordoba) <i>Golden Age: another look at the establishment of a concept</i>	181-215
FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO (University of Seville) <i>Garcilasian tradition and musical echoes in Láinez to the «temperate air» of Montemayor (with reminiscences of fray Luis and Cabezón)</i>	217-238
MERCEDES SERNA ARNAIZ (University of Barcelona) <i>The political dimension of the Libro de los infortunios y naufragios by Gonzalo Fernández de Oviedo</i>	239-251

SANTIAGO VICENTE LLAVATA (University of Valencia) <i>In the orbit of the proverb and the idiom. Study of the gloss of 1541 to the Refranes que dizen las viejas tras el fuego</i>	253-267
PABLO TORRES PARÍS (University of Valladolid) <i>Virgilian katabasis' echoes in Early Byzantine Romance</i>	269-282
MARÍA FERNÁNDEZ RÍOS (University of Jaen) <i>The marriage between latin and vernacular in the Fifteenth Century: the imprint of the hispanic cycle Reinaldos de Montalbán in the Lyra heroyca (1581) by Francisco Núñez de Oria</i>	283-303
MARÍA ASUNCIÓN SÁNCHEZ MANZANO (University of Leon) <i>Declining healthcare in humanist castilian dialogues: the topic De Medicina Contempta</i>	305-320
MIRIAM RODRÍGUEZ CONTRERAS (ESERP – Madrid) <i>From queens to plebeians: women in the spanish tercios (16th - 17th centuries)</i>	321-337
MANUEL ANDRÉS SEOANE RODRÍGUEZ (University of Leon) <i>The wisdom of the greeks in the second part of the Monarchia mystica by Lorenzo de Zamora</i>	339-354
DIEGO MEDINA POVEDA (University of Rennes 1) <i>Appoints for a bibliography on fray Simón de Castelblanco (c. 1610-c. 1691)</i>	355-367
RAFAEL BONILLA CEREZO (University of Cordoba) <i>Palimpsests of Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid by Alonso de Castillo Solórzano within the Framework of Honesto y entretenido sarao by María de Zayas</i>	369-397
SERGIO RODRÍGUEZ NICOLÁS (University of Leon) <i>Rojas Zorrilla in the collaborated forge: the autograph of La más hidalga hermosura</i>	399-424
MARÍA ROSA ÁLVAREZ SELLERS (University of Valencia) <i>What the titles hide: Sebastián López Hierro de Castro, a portuguese convert patron sponsors El enano de las musas by Álvaro Cubillo de Aragón</i>	425-441
GUILLERMO MOLINA MORALES (Complutense University of Madrid) <i>New Spain in El corregidor sagaz (1656), didactic miscellany by Bartolomé de Góngora</i>	443-457

JORGE FERREIRA BARROCAL (University of Valladolid) <i>Again with La carta de las calidades de un casamiento by Francisco de Quevedo</i>	459-479
EMMANUEL MARIGNO (Jean Monnet University) <i>Quevedo and his reception in the painting of the Spanish century XIX. Again on the Intrigue against Francisco de Quevedo y Villegas in the gardens of the Buen Retiro Palace (1876) by Antonio Pérez Rubio</i>	481-505
REVIEWS	507-578
ANNUAL STATISTICAL REPORT	579
CRITERIA FOR SENDING AND ACCEPTING MANUSCRIPTS.....	581-587

PRESENTACIÓN

Suele sentirse un vértigo intenso, un crepitar hondo, como un fuego que arde —pero no consume— en lo más profundo de uno mismo, al acercarse el momento en que se cierra el número de una revista como la que, amable lector, tiene ahora entre sus manos y ante sus ojos. A lo largo de estos últimos siete años, dedicamos no solo el curso universitario, sino muy especialmente los meses estivales —más dados a disfrutar de la luminosidad intensa de esos días y sus noches— al trabajo minucioso de ir revisando texto a texto, palabra a palabra. Un número que evoca tanto el esfuerzo como la perfección, que encuentra un reflejo simbólico en el trabajo editorial tan meticuloso, para que cada artículo, revisión y corrección hayan sido realizados con el rigor de una responsabilidad que, como el siete, busca alcanzar un orden equilibrado entre la excelencia académica y la calidad y calidez humanas.

En estos años hemos intentado enhebrar un hilo que engarce la cultura del Siglo de Oro con una concepción mágica y mística que trascienda esa época para conectarla con el momento actual. Evocan los siete días de la creación, las siete esferas del universo, los siete planetas primigenios, las siete virtudes cardinales y teologales, ejemplos de cómo este número representa la totalidad, el equilibrio y la perfección a la que ilusamente aspiramos. Desde la limitación de sabernos mejorables y humanos, vamos adaptando *Edad de Oro* a las demandas de un mundo en continuo cambio. Por ello, este volumen cuenta con un monográfico coordinado por José Enrique López Martínez, que consta de seis artículos sobre la «Vida y obra de Juan Ruiz de Alarcón en la Villa de Madrid», junto con una miscelánea de dieciséis investigaciones de temática variada, dando un total de veintidós estudios en torno al Siglo de Oro.

A lo largo de estas páginas, el discreto lector encontrará un recorrido profundo y detallado por la obra de Alarcón, desde la incorporación de nuevas comedias a su repertorio hasta el análisis de manuscritos y la propuesta de nuevas dataciones. Cada artículo refleja la disciplina de los especialistas que han participado en él, ofreciendo una visión renovada y enriquecedora del teatro del Siglo de Oro. Como un tapiz finamente tejido, los estudios se entrelazan: Germán Vega desvela la cara oculta del repertorio alarconiano, proponiendo que tanto *El vencido ven-*

cedor como *La lealtad en la traición* sean admitidas como obras de este autor. Y esto lo razona a partir de un detallado análisis de estilometría léxica junto con una rigurosa investigación filológica.

Por su parte, Blanca Santos de la Morena analiza dos testimonios manuscritos de la obra *El semejante a sí mismo*, atribuyéndolos a Manuel Casal y Aguado y Alberto Lista, respectivamente. Este hallazgo abre nuevas vías para comprender mejor la labor de estos autores como transmisores del teatro del Siglo de Oro. A su vez, Ilaria Resta nos indica una nueva fecha en la composición de *La manganilla de Melilla*. En su argumentación incluye datos textuales, documentales, métricos y estilométricos, proporcionando una nueva cronología para esta pieza y desafiando las hipótesis previas existentes sobre este tema.

Con respecto al gracioso, ese bufón sabio encuentra en Jesús Gómez un cronista que desentraña su evolución desde Lope hasta Alarcón. Analiza las variantes significativas que este dramaturgo introduce en la comicidad, tomando como ejemplos a Beltrán en *Las paredes oyen* y a Tristán en *La verdad sospechosa*. Por otra parte, Julián González-Barrera nos sumerge en los misterios de la magia, desvelando la ortodoxia oculta tras los hechizos alarconianos. Argumenta que, lejos de ser una señal de divergencia religiosa y política, su postura sobre la magia es escrupulosa y normativa. Y Salomé Vuelta García cierra este monográfico examinando cómo el Duque de Rivas se inspiró en la obra de este autor para componer su propia pieza en 1841, adaptándola a su universo teatral romántico.

Pero este volumen, el XLIII de *Edad de Oro*, no se detiene en las fronteras de Alarcón, sino que va transitando hacia otras orografías del Siglo de Oro. La segunda sección miscelánea está compuesta por dieciséis artículos de temática *varia*. Pedro Ruiz Pérez la inicia con una reflexión crítica, profunda y determinante sobre el concepto mismo de «Siglo de Oro», cuestionando su pertinencia y analizando su génesis y asentamiento en el contexto del liberalismo burgués, la construcción del imaginario nacional y el romanticismo. A su vez, Francisco Javier Escobar Borrego examina la tradición garcilasiana y los ecos musicales en la poesía de Pedro Laínez, con énfasis en las influencias de Montemayor, Garcilaso y fray Luis de León. Su estudio se sitúa en la intersección del discurso literario y musical, incluyendo referencias a las *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* de Antonio de Cabezón.

Discurriendo por aguas más movedizas, Mercedes Serna Arnaiz analiza la dimensión política del *Libro de los infortunios y naufragios* de Gonzalo Fernández de Oviedo, destacando cómo el autor combina providencialismo, maravilla y anécdota histórica en sus relatos de naufragios. Por su parte, Santiago Vicente Llavata ofrece un estudio de la glosa de 1541 a los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, la examina dentro de la tipología de formulaciones pseudoparemiológicas y como un repertorio histórico-fraseológico en sí mismo. Pablo Torres

París nos invita a descender a un plano comparativo que explora los ecos de la catábasis virgiliana en la novela bizantina temprana, analizando su funcionalidad y adaptación en obras desde el *Clareo* hasta el *Persiles*.

María Fernández Ríos indaga sobre la utilización del latín y la lengua vernácula en el *Lyra heroyca* (1581) de Francisco Núñez de Oria, demostrando cómo el autor se inspira no solo en el *Orlando furioso* de Ariosto, sino también en el ciclo caballeresco hispano de *Renaldos de Montalbán*. Siguiendo con este matrimonio entre la filología clásica y la hispánica, María Asunción Sánchez Manzano estudia el tópico *De medicina contempta* en diálogos humanistas, analizando la recepción del desprecio de la medicina de Plinio en el ambiente universitario castellano. Partiendo de un enfoque historiográfico, Miriam Rodríguez Contreras nos regala una perspectiva prometedora sobre los roles de las mujeres en los tercios españoles durante los siglos XVI y XVII, desde reinas hasta plebeyas, desafiando las visiones tradicionales del ejército como un espacio exclusivamente masculino.

El viaje continúa serpenteando entre palimpsestos y autógrafos, mecenas conversos y misceláneas novohispanas. De la mano de Manuel Andrés Seoane Rodríguez examinamos la sabiduría de los griegos en la segunda parte de la *Monarquía mística* de Lorenzo de Zamora, analizando cómo el autor elabora un mosaico de citas y referencias de los siete sabios y filósofos griegos. El buen hacer de Diego Medina Poveda nos proporciona apuntes para una bibliografía sobre fray Simón de Castelblanco, un escritor barroco olvidado por la historiografía literaria, ofreciendo una semblanza biobibliográfica del fraile agustino.

A través del doctísimo magisterio de Rafael Bonilla Cerezo conocemos los palimpsestos del *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* de Alonso de Castillo Solórzano. Los analiza en el marco del *Honesto y entretenido sarao* de María de Zayas, explorando las influencias que reciben de Boccaccio, Straparola y Lope de Vega. A su vez, Sergio Rodríguez Nicolás estudia el autógrafo de Francisco de Rojas Zorrilla de la segunda jornada de *La más hidalga hermosura*, aportando nuevos enfoques sobre el proceso de escritura, autocorrección y adaptación escénica de las comedias en el siglo XVII. Al mismo tiempo que María Rosa Álvarez Sellers nos revela la historia oculta que se haya tras la dedicatoria de *El enano de las musas* de Álvaro Cubillo de Aragón a Sebastián López Hierro de Castro, un mecenas converso portugués, a través del que explora las estrategias culturales utilizadas para esquivar las sospechas de criptojudasmo.

El último bloque de esta sección miscelánea lo encabeza Guillermo Molina Morales, quien nos propone un análisis literario de *El corregidor sagaz* (1656) de Bartolomé de Góngora. Defiende su carácter de obra heterogénea y examina la presencia de formas simples en su estructura. Por su parte, Jorge Ferreira Barrocal revisa un pasaje problemático de *La carta de las calidades de un casamiento* de Quevedo, analizando las variantes textuales para exponernos una nueva interpre-

tación. Y finalmente, Emmanuel Marigno examina la recepción de Quevedo desde la pintura del siglo XIX español, centrándose en la *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro* (1876) de Antonio Pérez Rubio. Explora las modalidades de una recepción transecular y transmedial.

Este volumen XLII concluye con dieciséis reseñas críticas, fundamentales en los estudios sobre nuestro ámbito, ya que permiten mantener a la comunidad académica al tanto de las investigaciones y ediciones más recientes. Gracias a ellas, los especialistas pueden conocer nuevos enfoques y avances en el estudio de autores y obras clave del periodo, al tiempo que fomentan un diálogo académico constructivo, sobre la picaresca, Quevedo, Gracián, Góngora y Teresa de Jesús; sin olvidar las ediciones recientes de Fernán González de Eslava, Lope de Vega y Castillo de Solórzano, todo ello aderezado por el más auténtico «furor satánico». En definitiva, este volumen, en su conjunto, representa una contribución significativa a los estudios del Siglo de Oro, obsequiándonos con nuevas perspectivas y abriendo caminos para futuras investigaciones en el rico campo de la literatura y cultura hispánicas.

Esperamos y así lo deseamos que este número edadorino no provoque, sufrido lector, turbaciones como las ocasionadas por la apertura de los siete sellos apocalípticos, las siete trompetas angélicas o las siete copas sentenciarias, desencadenando las siete plagas, los siete truenos, arrastrándote hacia los siete pecados capitales, hasta vislumbrar el cordero con siete cuernos y siete ojos, al tiempo que hayas soñado con un dragón de siete cabezas devorándote en su lectura. Lejos de ello está nuestra intención. Por lo que te invitamos a sumergirte en estas páginas con la misma curiosidad y asombro con que los autores áureos contemplaban su mundo, para descubrir en cada estudio las siete maravillas que pueblan tu universo. Cerremos con Quevedo y su deseo de que «Dios te guarde de mal libro, de alguaciles, y de mujer rubia, pedigüeña y carirredonda». *Vale*.

MARÍA JESÚS ZAMORA CALVO

Universidad Autónoma de Madrid
mariajesus.zamora@uam.es

INTRODUCCIÓN

Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (¿1572?-1639) fue uno de los dramaturgos más importantes de la etapa de consolidación del teatro comercial español, en el primer tercio del siglo xvii. Su obra se inscribió plenamente en la escuela de la llamada comedia nueva, configurada sobre todo a partir de la obra de Lope de Vega a finales del siglo xvi. Nacido en la ciudad de México, su establecimiento en Madrid a partir del año de 1613 supuso una inmediata participación en los principales círculos políticos, culturales y literarios de la corte española hasta su muerte en 1639, periodo en el que también protagonizó diversos enfrentamientos y polémicas con autores de primer nivel como Quevedo y Lope de Vega. En el ámbito teatral, a partir del año 1616 comenzó una intensa actividad tanto en los corrales como en representaciones cortesanas, incluyendo la producción de piezas que se consideran clásicos indispensables del teatro hispanoamericano, como *La verdad sospechosa*, *Las paredes oyen* y *Los pechos privilegiados*, o su participación en la escritura de la comedia *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza* en 1622, en colaboración con Luis de Belmonte, Guillén de Castro o Luis Vélez de Guevara. Una carrera que también tuvo una importante proyección pública gracias a numerosas representaciones de sus obras en palacio para la corte del rey Felipe IV, y que finalmente le valió en su época elogios de Sebastián Francisco de Medrano, Juan Pérez de Montalbán y asimismo Lope de Vega, a pesar de sus enfrentamientos previos. La parte central de su obra dramática conservada está constituida por las veinte comedias que el propio autor publicó en vida, en los volúmenes de la *Primera parte de comedias* (Madrid: Alonso Pérez, 1628), y la *Segunda parte de comedias* (Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1634), sin contar con numerosas piezas atribuidas al autor aparecidas en volúmenes colectivos y ediciones sueltas.

En este monográfico dedicado a la «Vida y obra de Juan Ruiz de Alarcón en la Villa de Madrid» nos proponemos ofrecer nuevas incursiones críticas sobre la obra del dramaturgo novohispano, con la intención de generar un mayor interés filológico sobre el conjunto de su obra —y no solo sus piezas más renombradas—, en concordancia con el ingente desarrollo de los estudios teatrales y ecdóticos dedi-

cados a otros ingenios áureos al menos en los últimos tres decenios. Este recorrido se inicia con una importantísima propuesta de atribución de dos nuevas comedias para el repertorio alarconiano por parte de Germán Vega García-Luengos, quien, como es bien sabido, acumula la experiencia de toda una vida en el estudio de las atribuciones y dataciones teatrales áureas, impulsado exponencialmente en tiempos recientes por su reconocido trabajo conjunto con Álvaro Cuéllar en estilometría informatizada a través del programa *ETSO*. Después de haber atribuido a Alarcón la *Segunda parte de El acomodado don Domingo de don Blas* (1994-2002), y, ya con base en *ETSO*, la comedia *La monja alférez* (2021), asignada en todos los testimonios conservados a Pérez de Montalbán, Germán Vega plantea ahora la autoría del autor novohispano para las piezas *El vencido vencedor* y *La lealtad en la traición*, ambas transmitidas en manuscritos e impresos a nombre de Lope. Como en otros casos, el trabajo de los algoritmos informáticos del programa *ETSO* que apuntan a la autoría alarconiana se ve ampliamente confirmado a través de procedimientos tradicionales de la filología, como la comparación de los usos métricos —principalmente los porcentajes de redondillas y romances, auténtica marca personal de don Juan Ruiz—, y sobre todo de numerosos pasajes paralelos entre estas dos obras y el corpus auténtico del autor, con lo que la hipótesis de autoría se presenta con una base muy firme para restituir a Alarcón estas dos comedias palatinas serias y, así, ampliar notablemente su universo dramático.

Blanca Santos ofrece en su estudio un hallazgo erudito de gran interés para comprender mejor la práctica del coleccionismo y la transmisión del teatro áureo en la primera parte del siglo XIX, y también, más específicamente, el proceso de edición llevado a cabo por Juan Eugenio de Hartzenbusch para su fundamental trabajo en la Biblioteca de Autores Españoles. A través del estudio de los dos manuscritos conservados de la comedia alarconiana *El semejante a sí mismo*, que no habían sido hasta ahora analizados ni considerados conjuntamente para la edición crítica del texto, Santos desvela que el custodiado en la British Library es obra del dramaturgo y erudito Manuel Casal Aguado, «Lucas Alemán», quien no solamente copió esta y otras obras de Alarcón, sino que constituyó una monumental colección de teatro español desde el siglo XVI hasta el siglo XIX que terminó en la biblioteca inglesa en circunstancias todavía desconocidas. Por otra parte, la estudiosa también demuestra que el manuscrito conservado en la Universidad de Sevilla es obra de Alberto Lista, quien asimismo llevó a cabo, al lado de sus aportaciones teóricas, un importante trabajo de copia y compilación de textos dramáticos del Siglo de Oro. Para completar esta primera aproximación, Santos también analiza la relación de estos dos testimonios y las colecciones en las que tuvieron origen con el trabajo de investigación de Agustín Durán, y especialmente con las ediciones alarconianas hechas por Hartzenbusch, aspecto en el que la estudiosa aporta algunos elementos de mucho interés para considerar que el ilustre editor no

solamente se basó en la edición *princeps* para preparar el texto de esta comedia, sino también posiblemente en alguna de esas dos copias manuscritas.

Iliaria Resta aborda el problema de la datación de la comedia *La manganilla de Melilla*, cuestión de gran dificultad en autores que, como Alarcón, dejaron una obra relativamente corta y pocos o ningún testimonio sobre las circunstancias de su quehacer literario. Antes de presentar sus principales hallazgos, Resta analiza también otros aspectos de interés para el tema, como las principales propuestas de datación para la obra expuestas por otros estudiosos; y sobre todo la estrecha cercanía entre una escena de la pieza de Alarcón y otra de *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina, para concluir que, por significativa que sea la analogía entre ambas secuencias, no se puede inferir de ello ningún dato sólido para determinar la fecha de escritura de *La manganilla*. En cambio, la autora señala con acierto un testimonio del *Comento contra setenta y tres estancias*, de la conocida polémica por el presunto «plagio» que Alarcón habría cometido en el *Elogio descriptivo* de las fiestas por la visita a España del príncipe inglés en 1623, en el que se recoge una clara alusión al argumento de la pieza, lo que daría un indudable *terminus ante quem* en aquel año de 1623.

Después de estas colaboraciones de interés filológico, se ofrecen en estas páginas tres estudios de orden literario sobre el mundo dramático alarconiano. En el primero de ellos, Jesús Gómez plantea una nueva aproximación al conjunto de graciosos del teatro de Alarcón, y especialmente los de sus comedias *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*, fundamentada en un análisis comparativo con el teatro de Lope de Vega de su primera etapa, la de la construcción y definición de la comedia nueva. Tras identificar el hecho de que el gracioso en ambos ingenios está claramente determinado por su condición de criado, por ser un personaje que solo existe en función del señor o noble al que sirve en la ficción, Gómez concluye que, por otra parte, Alarcón se aleja significativamente del Fénix al dignificar a esa figura del criado gracioso, minimizando los rasgos burlescos y denigrantes de comicidad (cobardía, materialismo, gula) y sustituyéndolos con aspectos nobles, como un mayor sentido satírico —de denuncia y enmienda de vicios sociales—, una mayor autonomía de personalidad y una caracterización como consejero sabio. De ahí que, al contrario de lo dicho por otros especialistas, Gómez niega la hipótesis de una presunta reducción de las distancias sociales entre criados y señores en el teatro de Alarcón, y señala que el autor se pone al servicio de un programa reformista dirigido a la nobleza, oponiéndose de paso a la presunta inmoralidad de los comportamientos nobiliarios como habrían sido presentados sobre todo en el teatro de Lope. Finalmente, propone aplicar estos rasgos centrales para identificar con más precisión cuáles son los graciosos de otras comedias alarconianas y qué función dramática desempeñan, aspecto que ha generado gran disparidad de opiniones entre los especialistas.

Julián González-Barrera hace una nueva aproximación a una escena alarcóniana que ha despertado ya el interés de numerosos estudiosos del teatro y el pensamiento áureo: el debate sobre la hechicería entre el mago Enrico y el teólogo dominico que se representa en la comedia *La cueva de Salamanca*, una de las obras que confirman el notable interés del dramaturgo en motivos y argumentos de magia, como ha sido asimismo señalado entre los especialistas. En este trabajo, González-Barrera analiza en detalle varios de los argumentos esgrimidos por el mago Enrico en defensa de la magia, con la intención inicial de ofrecer al respecto una importante serie de antecedentes eruditos de esas ideas, sobre todo entre las fuentes bíblicas, pero también en textos como la *Historia natural de Plinio* o la tradición hermética. Se constata así en los argumentos de Enrico y, sobre todo, en la debilidad o incongruencia de ellos, como indica el estudioso, que Alarcón en este debate teatral se muestra en principio como un firme seguidor de la ortodoxia católica al respecto de la magia, aunque matizando asimismo que la escena no tiene la intención de plantear un debate serio o académico, sino que se trata de un mero recurso dramático, una concesión espectacular al público de los corrales sin mayor trascendencia, a pesar del bagaje erudito de que hace gala el dramaturgo.

Salomé Vuelta se ocupa de uno de los más interesantes episodios de la influencia del teatro de Alarcón en el teatro español posterior: la refundición de su obra *La crueldad por el honor* en la pieza *El crisol de la lealtad* del Duque de Rivas (1841). Después de recordar el argumento central y las principales fuentes que usó Alarcón para la confección de su comedia (el célebre episodio del impostor que se hizo pasar por el rey Alfonso I el Batallador, según es recordado en la *Historia* de Juan de Mariana y, sobre todo, en los *Anales* de Jerónimo de Zurita), Vuelta ofrece un análisis general de aspectos como el género de la pieza, y sus personajes y temas principales. En la sección central de su análisis, la estudiosa presenta los aspectos y circunstancias más importantes de la versión del Duque de Rivas (representaciones en Sevilla y Madrid, primera edición, juicios críticos de la época, relación con otras piezas de su repertorio) y, sobre todo, una interesantísima comparación de los numerosos cambios que el poeta cordobés realizó al texto alarcóniano. Algunos de ellos menores, como la modificación de nombres o la eliminación de ciertos personajes secundarios, junto a otros, en cambio, muy significativos, especialmente en lo que concierne a la caracterización moral de los personajes principales, la ampliación de ciertas escenas, o la eliminación del motivo del parricidio, en algunos casos identificando asimismo la posible fuente literaria de tales cambios.

De esta forma, queremos presentar los primeros resultados de un gran esfuerzo colectivo de edición y estudio del teatro del ingenio novohispano, generado alrededor del proyecto «Edición y estudio de veinte comedias de Juan Ruiz de Alarcón» (PID2020-113141GA-I00), financiado por la Agencia Estatal de In-

vestigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, que ofrecerá asimismo en breve una nueva serie de ediciones críticas de las dos *Partes* de comedias publicadas por el autor. Como señalábamos al principio, creemos que es necesario generar un nuevo interés en la figura de Alarcón, un interés más acorde con el altísimo nivel científico alcanzado en los últimos tiempos en el estudio del teatro del Siglo de Oro, y sobre todo dirigirlo al amplio repertorio que constituyen sus comedias menos reconocidas y las que en los últimos años también se han propuesto para su autoría. No me queda sino agradecer a los autores de estos trabajos, a los miembros del proyecto «Alarcón», a los evaluadores y a la directora de la revista *Edad de Oro*, María Jesús Zamora Calvo, toda la generosidad y profesionalidad con que se han sumado a esta propuesta.

JOSÉ ENRIQUE LÓPEZ MARTÍNEZ

Universidad Autónoma de Madrid
josee.lopez@uam.es

ARTÍCULOS

LA CARA OCULTA DEL REPERTORIO DE ALARCÓN.
PROPUESTAS DE INCORPORACIÓN DE DOS
NUEVAS COMEDIAS: *EL VENCIDO VENCEDOR*
Y *LA LEALTAD EN LA TRAICIÓN*

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS

Universidad de Valladolid
german.vega@uva.es

1. LA APERTURA DE UN REPERTORIO PRETENDIDAMENTE «CERRADO»

La afirmación de que existe una parte ignota en el repertorio de Juan Ruiz de Alarcón hubiera sido sorprendente hace unos años para bastantes alarcónistas, que consideraban que el suyo era un conjunto razonablemente cerrado. Que la «perra suerte» que en vida tuvo el autor no habría afectado a la conservación de su obra¹. Esta se compondría principalmente por las veinte comedias de los dos volúmenes que el propio escritor publicó y controló: ocho en la *Parte primera* (Madrid: Juan González/Alonso Pérez, 1628) y doce en la *Parte segunda* (Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1634).

Esa veintena de piezas se conoce bastante bien. A veces, son las únicas que se han estudiado al abordar de manera conjunta el teatro de Alarcón. No obstante, fuera de esos dos libros, generalmente los expertos han asumido la autoría de otras tres —aunque en ocasiones se refieren a ellas como «extracánónicas»— conser-

¹ La expresión «perra suerte» es utilizada por Agustín Millares Carlo al final del apartado biográfico que pone al frente de las *Obras completas* del dramaturgo (Ruiz de Alarcón, 1957: I, 24). La extrae de la alusión que el propio dramaturgo hace en la fiesta de san Juan de Alfarache de 1606. De alguna manera sintetiza la percepción que bastantes estudiosos han tenido sobre su figura, objeto de burlas y marginación por parte de otros escritores, debido principalmente a sus defectos físicos.

vadas en «partes» de diversos autores y en «sueeltas»: *La culpa busca la pena*, *No hay mal que por bien no venga* y *Quien mal anda mal acaba*².

La primera aportación novedosa en la era contemporánea, que de alguna manera rompía la idea de un repertorio alarconiano cerrado, se produjo en 1994, con el hallazgo de la comedia titulada *Segunda parte del acomodado don Domingo de Don Blas*, conservada en una suelta de un fondo sin catalogar de la Biblioteca Nacional de España (BNE). Todas las pruebas aducidas demostraban que efectivamente es una continuación de *No hay mal que por bien no venga* o *Don Domingo de Don Blas* (Vega García-Luengos, 1994, 1995, 1997 y 2002), un tanto sorprendente, porque nada se sabía de ella, ni se le conocían continuaciones al dramaturgo mexicano y, sobre todo, por las características de la pieza, la más «extraña» de cuantas componen un repertorio cuya «extrañeza» ya notaron sus propios contemporáneos³.

La siguiente propuesta de incorporación tuvo su arranque en los resultados de los análisis de estilometría léxica computacional llevados a cabo en el seno de *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro* (Cuéllar y Vega García-Luengos, 2017-2023) sobre un conjunto de más de mil obras dramáticas del siglo XVII, correspondientes a treinta y cinco dramaturgos diferentes, que entonces (30/09/2019) componían el corpus del proyecto, en los que el léxico de cada una era contrastado con los de todas las demás, de acuerdo con los parámetros que habían mostrado su eficacia en las tareas de atribución del teatro aurisecular. Cuando le tocó el turno a *La monja alférez*, asignada a Pérez de Montalbán en los cuatro testimonios antiguos conservados, los resultados no favorecieron su paternidad sino la de Alarcón. A partir de este señalamiento de absoluta objetividad se la sometió a todo tipo de averiguaciones, esas que la filología ha venido utilizando desde tiempos ancestrales para las investigaciones de autoría: búsquedas documentales, bibliografía material, ecdótica, métrica, localización de estilemas, etc.

Este y otros resultados de *ETSO* han hecho que cobremos aún más consciencia de los problemas de atribución que afectan al teatro del Siglo de Oro, sometido a unas leyes de mercado nada respetuosas con la propiedad artística —cuya consideración jurídica estaba por definir— y sí de los intereses económicos de quien

² Estas son las tres que se recogen en el vol. III (1968) de la edición de *Obras completas* de Agustín Millares Carlo. En él se incluye también *Siempre ayuda la verdad*, a la que se considera escrita a medias con Luis Belmonte. Esta propuesta, así como otras alternativas surgidas a lo largo del tiempo, ha sido desmentida recientemente por Alejandro García Reidy (2019), quien se vale de distintas herramientas filológicas, incluida la estilometría digital, para demostrar que la obra es de Lope de Vega.

³ Recuérdese el comentario de Pérez de Montalbán sobre sus comedias en el *Para todos*: «Las dispone con tal novedad, ingenio y extrañeza, que no hay comedia suya que no tenga mucho que admirar y nada que reprender, que después de haberse escrito tanto es gran muestra de su caudal fertilísimo» (1632: f. 358v).

compraba el producto. Las pruebas desvelan que son más de las que pensábamos las obras mal atribuidas que nos han llegado, ya que entre ellas hay bastantes que nunca habían sido cuestionadas. Los análisis de estilometría léxica se han incorporado a la caja de herramientas del investigador de autorías (y cronologías), donde ya estaban los ortológicos y, sobre todo, estrófcicos propiciados por Morley y Bruerton, antes de la revolución digital; procedimientos que minimizan la aleatoriedad y subjetividad con que a menudo se ha procedido en los estudios autorales.

La monja alférez abría facetas diferentes en el dramaturgo, que sigue mostrándose tan extraño como acostumbra. La mayor parte de la acción se desarrolla al otro lado del Atlántico: es la única comedia americana del americano escritor. Habla de hechos contemporáneos: Catalina de Erauso, como se dice al final, está en Roma, y su vida seguirá más allá de la parte recogida (y fantaseada) en la pieza dramática, para terminar sus días en Nueva España, no lejos de Taxco, la ciudad donde había nacido y vivido Alarcón⁴.

2. LAS BASES DE LAS NUEVAS PROPUESTAS DE INCORPORACIÓN

Lo visto hasta aquí es parte de la luna alarconiana ya explorada, pero el objetivo de este ensayo es dar cuenta de esa cara supuestamente oculta. Las novedades que en ella hemos identificado, y cuya incorporación al repertorio del autor de *La verdad sospechosa* proponemos que se considere, son consecuencia también de los análisis de *ETSO*. Se impone, pues, explicar con brevedad el procedimiento seguido, que no difiere en lo sustancial del utilizado para *La monja alférez*, salvo que el corpus de contraste es tres veces superior y mucho mayor aún el número de dramaturgos representados en él, por lo que también se ha incrementado su fuerza probatoria. El objetivo es obtener indicios de autoría mediante análisis estadísticos del léxico más frecuente. Para ello se ha utilizado *Stylo* (Eder, Rybicki y Kestemont, 2016), una aplicación de R, a la que se encarga contrastar el léxico más frecuente de la obra o fracción que interesan con todas las que componen el corpus (*CETSO*), elemento nuclear del sistema, y que en el momento de los análisis realizados para este trabajo (19/10/2023) contaba con 2.885 de unos 350 dramaturgos. Es importante destacar que no se ha tratado de contrastar un texto con otros de un conjunto formado para la ocasión, de acuerdo con las noticias o

⁴ El hallazgo ha sido provechoso para los estudios literarios y también para la escena: hoy se puede ver en los escenarios y con mayor presencia que otras obras de Ruiz de Alarcón. Quitando *La verdad sospechosa*, en los últimos veinte años pocas han subido a la escena española, alguna más en la mexicana. Precisamente, es en el continente americano donde han surgido los intereses por esta comedia: la Compañía Nacional de México la estrenó en el Festival de Alcalá en 2022, y el Teatro Círculo en Nueva York en 2023.

intuiciones que existan sobre la atribución a un autor o a otro, sino de hacerlo con la totalidad de las obras que conforman *CETSO*⁵.

Las dos comedias de que da cuenta el presente artículo tienen en común que se han conservado en manuscritos e impresos antiguos en los que se atribuyen a Lope de Vega. Las propuestas de redireccionamiento hacia Ruiz de Alarcón han surgido en el transcurso de una extensa investigación llevada a cabo sobre un conjunto de 537 comedias conservadas que en algún momento se han atribuido al Fénix de las Ingenios (Vega García-Luengos, 2021a y 2023). De ellas, 361 han superado con suficiente claridad la prueba de la estilometría, con resultados que encajan sin mayores problemas en los usos léxicos de Lope. Un número considerable de las 176 restantes, en vez de quedar en el limbo de las obras anónimas, que hace que disminuya su atractivo para los investigadores, ha deparado sorpresas muy interesantes, al apuntar hacia repertorios de diferentes dramaturgos, algunos de los cuales van a quedar muy mejorados de confirmarse los indicios⁶. Pues bien, entre los beneficiados está Alarcón, con las dos comedias que trataremos a continuación.

Tras los análisis estilométricos, procedía afrontar una investigación lo más completa posible con todas las herramientas que nos ha proporcionado el cultivo de la filología durante siglos, y con mayor intensidad en las últimas décadas. Creo que desde el punto de vista de los estudios literarios es imprescindible que la réplica de los resultados de la estilometría o de cualquiera de los métodos digitales que utilicemos venga fundamentalmente desde el campo filológico.

Hemos intentado localizar documentos de diferente carácter que pudieran contener noticias de las obras. Asimismo, se han analizado las copias antiguas en

⁵ Quiero dejar constancia de la responsabilidad que Álvaro Cuéllar tiene en este proyecto, cuya creación y dirección compartimos. Los parámetros que utilizamos son los aconsejados por la experiencia en *ETSO*, desde las pruebas iniciales a los centenares de informes ya emitidos estos años, que ratifican las autorías heredadas en una gran mayoría de los casos; pero en otros no, y en estos, hasta ahora, aunque no sean muchos los que se han estudiado, se ha podido demostrar con la filología que la tradición no tenía razón y sí la estilometría. La afinidad que pueden tener unos textos con otros se expresa en la tabla de distancias. Estas se han calculado con el método Classic Delta, versión propuesta por Burrows (2002) y 0 % *culling*, usando las 500 palabras más frecuentes de cada uno (exceptuando las que conforman dobles del tipo qué/que, cómo/como, cuál/cual, etc., que pueden presentar problemas en los textos procedentes de transcripciones automáticas). Cuanta mayor cercanía hay a 0,0 es mayor la afinidad. Por razones de espacio, hemos limitado a veinte las obras con usos léxicos más cercanos a la comedia analizada.

⁶ Son los casos de Luis de Belmonte, Gaspar de Ávila y Andrés de Claramonte. Los resultados de *ETSO* apuntan a serias posibilidades de que sus respectivos repertorios experimenten un crecimiento por encima de la docena de piezas cada uno (no todas procedentes de las atribuciones espurias a Lope). El trabajo sobre el mencionado en último lugar ya ha visto la luz, y en él se propone investigar la incorporación de catorce comedias y dos autos (Cuéllar y Vega García-Luengos, 2023).

que se han conservado. Y ya dentro de los textos hemos tenido en consideración los distintos componentes. La métrica tiene en Alarcón una pertinencia especial, dado el uso peculiar que hizo de la fórmula de la Comedia Nueva también en este punto, además de contar para su análisis con el trabajo oportunísimo de Sylvanus G. Morley (1918).

Una parte importante de las pruebas ha consistido en la localización de estilemas, de paralelismos en palabras, imágenes e ideas. En la práctica teatral aurisecular todo favorecía las operaciones de lo que podemos llamar «autorreescritura», aunque la frecuencia varía de unos autores a otros. Si la acelerada composición de textos dramáticos para atender el consumo exacerbado de novedades imponía echar mano de los automatismos expresivos y el reciclaje de materiales, también estos se imponían, en ocasiones, como recursos eficaces para que los espectadores disfrutaran del encuentro con las señas poéticas y dramáticas que identificaban a cada escritor.

Estos paralelismos, que desde siempre han sido explotados por los estudiosos para respaldar autorías, son tan valiosos —sin ellos deberíamos poner en duda las atribuciones únicamente propiciadas por otros factores— como peligrosos, al dar pie en bastantes casos a valoraciones arbitrarias y subjetivas. En referencia a su época, y dados los medios disponibles entonces para hacer las averiguaciones, llevaba razón Dámaso Alonso cuando afirmaba que únicamente por motivos estilísticos nunca atribuiría nada (1946: 188); sin embargo, en la perspectiva de hoy y tratándose de teatro barroco, tan dado a los reaprovechamientos, como decíamos, pienso que sin la localización de estilemas tampoco se puede atribuir nada. Cuando el promotor de la crítica estilística afirmaba eso, era muy difícil localizar suficientes elementos para respaldar una atribución: eso no ocurre ahora, gracias a las nuevas aplicaciones y bases de datos informáticas⁷, que permiten ser intensivos a la hora de localizar paralelismos entre las obras de un autor determinado. Aunque siga necesitándose la intervención del investigador para evaluar la importancia de lo hallado.

Sobre la existencia de «paralelismos verbales y conceptuales» en las obras de Alarcón existe un trabajo de Benjamin B. Ashcom, donde declara su propensión al reaprovechamiento. Arranca este con una cita de una de sus comedias más conocidas, *Las paredes oyen*: «a un poeta le está mal / no variar; que el caudal / se

⁷ Son particularmente oportunas para teatro del Siglo de Oro las bases de datos de texto completo *TESO* (Simón Palmer, 1998), *CORDE* (Real Academia Española de la Lengua) y, en especial, *TEXORO* (Cuéllar y Vega, 2022-2023), la sección de *ETSO* que permite búsquedas en el corpus *CETSO*, compuesto por 2.885 obras dramáticas de la época (noviembre 2023). Esta herramienta, de acceso abierto en Internet (<<http://etso.es/texoro>>), ha sido importante para los resultados que se ofrecen en las páginas siguientes. Se explicita o no, los números de ocurrencias que en ellas barajamos son siempre con referencia a *TEXORO*.

muestra en no repetir»; para inmediatamente contradecirlo: «There is, of course, compelling reason for a dramatic poet to take his own advice, and Alarcón didn't. He repeated himself *ad libitum*» (1956: 26). Sin embargo, no considero que sus porcentajes sean superiores a los de otros poetas notables, como Lope, Tirso o, sobre todo, Calderón. Lo he puesto de manifiesto en otro lugar: «por interés consciente en evitar la autocopia, o por no ser poeta de excesivo caudal dramático, no son tantos los autocalcos que aparecen en sus obras. Por esta razón, resultan más significativos cuando se encuentran» (Vega García-Luengos, 2002: 14).

Pero es evidente que se repite, no solo a la vista de los testimonios aportados por Aschom, sino a la de bastantes más que hoy las nuevas aplicaciones informáticas permiten localizar. Sin ir más lejos, se podrá constatar este proceder en los que aportaremos en este trabajo (siempre que se considere, como espero, que esos paralelismos claros, junto con las demás pruebas de diverso orden aportadas, son suficientes para empezar a pensar que las nuevas obras son efectivamente de Ruiz de Alarcón).

3. *EL VENCIDO VENCEDOR*

La primera comedia que abordaremos recibe este título en el único texto antiguo que nos ha llegado⁸: un manuscrito de mano de Martínez de Mora, fechado en 1635, que se custodia en la Biblioteca Palatina de Parma [CC* V. 28032 XLII], donde reza que es «del insigne Lope de Vega Carpio, que esté en el cielo»⁹ (figura 1).

Lo dio a conocer Antonio Restori (1891: 34-35), que asumió sin dudar la atribución, e hizo copia del texto para su publicación en el vol. X de la edición académica de las *Obras de Lope de Vega* (1930b). Esta corrió a cargo de Federico Ruiz Morcuende, que tampoco dudó que fuera obra del Fénix, y creyó identificar alusiones a personas y hechos que le inclinaron a proponer que fue escrita en 1605 (1930b: XVIII). Tampoco titubearon respecto a la autoría Hugo A. Rennert y Américo Castro (1969: 498). Sylvanus G. Morley y Courtney Bruerton, por el contrario, no manifestaron un apoyo tan decidido, dados los inconvenientes métricos, no menores, que presentaba: la incluyeron entre las «comedias de dudosa e incierta autenticidad», y propusieron como fecha la franja 1612-1615 (1968: 573-575).

⁸ Una noticia escueta sobre la querencia alarconiana de esta comedia se adelantó en Vega García-Luengos (2021a: 94).

⁹ Agradezco el envío de una copia de este manuscrito a Alejandro García Reidy, responsable de un trabajo en el que dedica unas interesantes páginas a la obra, y a quien su propio análisis estilométrico también le había puesto en la pista de Alarcón (García Reidy, 2022: 216-220).

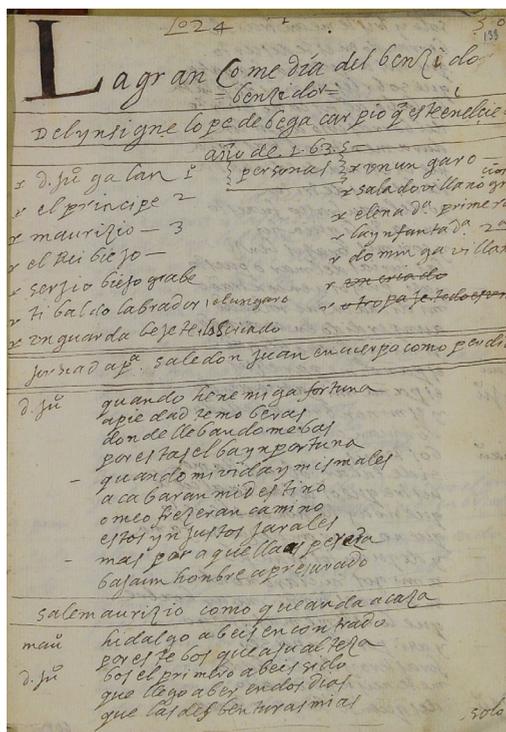


FIGURA 1. Inicio de la comedia *El vencido vencedor*.
Ms de la Biblioteca Palatina de Parma [CC* V. 28032 XLII].

El vencido vencedor es una comedia palatina seria, que ubica la acción, bastante enredada, en Trinacria¹⁰. El personaje principal, al que se refiere el título, es el español don Juan Chacón, que llega como un náufrago a la isla, donde se encuentra con el Príncipe, en el momento que este acosa a una campesina llamada Galatea, porque la confunde con Elena, una dama de la que estuvo muy enamorado hasta que le llegó la noticia de su muerte. En realidad, Galatea es esa dama, a quien su noble padre y el rey pusieron al cuidado de un campesino, para quitarla del alcance del Príncipe. Este hereda la corona al morir su padre, quien en vida había contraído el compromiso de unirlo en matrimonio con Arminda, la hija del rey de Hungría. Ella acude a Trinacria a casarse, pero ante la negativa del nuevo monarca, preso de su pasión por Elena, dispone su ejército para la guerra. La aborta don Juan Chacón al ofrecerse a combatir en torneo con los húngaros, a condición de que quien resulte victorioso pueda elegir lo que desee. Tres son los contrarios

¹⁰ Un argumento detallado puede leerse en *ARTELOPE* (Oleza, 2011-2022).

a los que vence; pero aparece un cuarto, por el que es vencido. Este combatiente resulta ser Elena, con la que ya previamente don Juan se había puesto de acuerdo. Su victoria le permite formular su deseo, que es casarse con el rey; mientras que don Juan lo hará con la infanta. Este es el rebuscado episodio que da pie al título.

Como se apuntó, se ha ocupado recientemente de la comedia Alejandro García Reidy, en un estudio sobre las funciones particulares de Palacio en la época de Lope de Vega (2022: 214-220). Al investigador ya le había saltado la relación de este texto con Alarcón, tras las pruebas estilométricas realizadas a un corpus de unas doscientas piezas de «los principales dramaturgos barrocos» (2022: 216-217), respaldadas por la consulta a los resultados de *ETSO*, y por la métrica, a pesar de notar alguna discordancia, como «la presencia de una lira aAbBcC, que Morley no encontró en ninguna comedia auténtica del mexicano» (2022: 216)¹¹.

Efectivamente, los análisis estilométricos realizados en el seno del proyecto *ETSO* son contundentes (19/10/2023). La tabla de distancia muestra cuáles son —entre las 2885 obras de alrededor de 350 dramaturgos identificables que componen el corpus de contraste *CETSO*— las veinte más afines a *El vencido vencedor* en los usos léxicos propuestos (figura 2).

Posición	EL VENCIDO VENCEDOR	Distancia
1ª	ALARCON_GanarAmigos	0,687685632
2ª	ALARCON_FavoresDelMundo	0,743255278
3ª	ALARCON_AmistadCastigada	0,751693432
4ª	CUBILLO_RayoDeAndalucia(SegundaParte)(Transk-IMPR)	0,756767036
5ª	MATOS_VerYCreer(Transk-IMPR)	0,757035507
6ª	ALARCON_DuenoDeLasEstrellas	0,758592197
7ª	ALARCON_PechosPrivilegiados	0,759495291
8ª	ALARCON_PruebaDeLasPromesas	0,759729306
9ª	MATOS_HijoDeLaPiedra(Transk-IMPR)	0,760434855
10ª	CUBILLO_PerdersePorNoPerderse	0,763301587
11ª	ALARCON_TejedorDeSegovia	0,763375958
12ª	CANIZARES_TambienPorLaVozHayDicha(Transk-IMPR)	0,770416718
13ª	ALARCON_CulpaBuscaLaPena	0,7705771
14ª	ALARCON_CrueldadPorElHonor	0,770854847
15ª	MONTALBANDudosa_MonjaAlferez	0,771471404
16ª	ALARCON_DonDomingoDeDonBlas(SegundaParte)	0,772127877
17ª	MONTALBANDudosa_SerPrudenteYSerSufrido---(ALARCON)	0,772542367
18ª	DESCONOCIDO(3)_PericoElDeLosPalotes(Transk-IMPR)	0,773195816
19ª	ALARCON_NoHayMalQuePorBienNoVenga	0,774074765
20ª	TIRSOdudosa_QuienHabloPago	0,776573818

FIGURA 2. Tabla de distancia de *El vencido vencedor*.

¹¹ En realidad, el esquema de lira que presenta la primera jornada es aBaBcC, y es cierto que, a pesar de que S. G. Morley lo considera el tipo «regular», por darse con facilidad en otros autores, no está registrado entre la media docena de los que utiliza Alarcón (1918: 165).

La presencia en ella de piezas atribuidas tradicionalmente a Alarcón es abrumadora: once de las veinte, y entre ellas las tres más cercanas. Debe considerarse además que su producción es bastante reducida en relación con las de otros, y que, por lo tanto, no son muchas las obras suyas que hay en *CETSO*. Hay que aclarar también que se postula como el autor de las que ocupan las posiciones 15.^a, *La monja alférez*, y 17.^a, *Ser prudente y ser sufrido*, ambas adscritas tradicionalmente a Pérez de Montalbán. La reatribución de la primera, como ya se apuntó, creo que está sobradamente demostrada (Vega García-Luengos, 2021b). La de la segunda, atribuida al dramaturgo madrileño en la única edición antigua conservada, y en las dos modernas —las incluidas en la colección Ortega (1827) y en la BAE (1858)— (Profeti, 1976: 344-345), la inician una vez más los resultados estilométricos y la confirman las demás pruebas realizadas hasta la fecha, como se dará a conocer en una próxima publicación.

Una vez que *ETSO* detectó con tanta nitidez la marca alarconiana en *El vencido vencedor*, se iniciaron las averiguaciones en los diferentes frentes de los que siempre se han ocupado las investigaciones autorales. Estas no fueron tan fructíferas como las llevadas a cabo con *La monja alférez*. A diferencia de este caso, no se han localizado documentos que respalden la autoría. Aunque hay noticia de que una comedia titulada *El vencedor vencido en el torneo*, que tiene todos los visos de aludir a la que ahora analizamos, se representó en Palacio, en el cuarto de la reina, entre octubre de 1622 y febrero de 1623, a cargo de la compañía de Juan de Morales, en la documentación manejada por *CATCOM* nada se dice sobre su autoría (Ferrer, 2018-2023).

Las indagaciones bibliográficas tampoco han ayudado mucho: ha llegado a nosotros en un manuscrito con fecha de 1635, el año de la muerte de Lope, a quien se le atribuye. Y aunque su amanuense sea Martínez de Mora, reputado como amigo del Fénix por Antonio Restori, lo que para este respaldaría la atribución que en él consta (1891: 34-35), el argumento es débil, y más a la hora de confrontarlo con el análisis de estilometría.

La métrica sí que ha resultado un apoyo importante, porque al tiempo que disiente de los usos de Lope (Morley y Bruerton, 1968: 573-575), se ajusta como un guante a los de Ruiz de Alarcón, y no son muchos a los que les puede convenir una fórmula con tanta redondilla y tan pocas tiradas estróficas. La tabla siguiente muestra las cifras absolutas y los porcentajes de las distintas estrofas, según Morley y Bruerton (1968: 573):

<i>Estrofas</i>	<i>Tiradas</i>	<i>N.º versos</i>	<i>Porcentajes</i>
Redondillas	9	1936	65,3
Romance	5	558	18,8
Décimas	1	60	2,0
Liras	1	162	5,5
Octavas	1	144	4,9
Silva 3º	1	89	3,0
Soneto	1	14	0,5
	19	2963	100,0

Tal esquema estrófico encaja en el quehacer de Alarcón, con la única desavenencia, ya señalada, del uso en la primera jornada de un tipo de lira aBaBcC que no está constatado en sus obras (Morley, 1918: 156). Lo considero un inconveniente de poco peso, y más al tratarse de un repertorio de tamaño contenido¹². El porcentaje de redondillas es elevado, 65,3 %, pero a pocos podía convenirle mejor que a quien Morley llama «redondillista empedernido» (1918: 139). Su número está entre el 82 % de *El desdichado en fingir* y el 40 % de *El tejedor de Segovia*. Están muy cerca de ese porcentaje *Mudarse por mejorarse* (65 %), *El semejante a sí mismo* (65 %), *Ganar amigos* (66 %), *El examen de maridos* (64 %) y *La verdad sospechosa* (63 %). El 18,8 % de romance también entra dentro de sus pautas, que van del 45,5 % de *La culpa busca la pena* al 6 % de *Quien mal anda mal acaba*. Son bastantes las comedias alarconianas que casi repiten esa cifra: *La amistad castigada* (19 %), *El Anticristo* (19 %), *Los favores del mundo* (19 %), *El semejante a sí mismo* (18 %), *No hay mal que por bien no venga* (17 %), *Mudarse por mejorarse* (16 %) y *Los empeños de un engaño* (21 %). Es decir que hay al menos dos comedias muy cerca de los porcentajes de *El vencido vencedor* por lo que se refiere a las dos estrofas principales: *Mudarse por mejorarse* y *El semejante a sí mismo*.

El siguiente paso ha sido la búsqueda de paralelismos expresivos, con resultados que creo que apoyan con fuerza la atribución, aun sin ser todavía exhaustivos, ya que eso requerirá una edición del texto con notas abundantes que den cuenta pormenorizada de todos los localizados. No obstante, los que se mostrarán a continuación, distribuidos a lo largo y ancho de la obra, son ya —por número, variedad y consistencia— suficientemente elocuentes como para deducir que las

¹² Sí que están registrados esquemas muy cercanos, como el de ABaBcC, en *La industria y la suerte*, o el de aBaBCC en *La amistad castigada*, *Ganar amigos* y *Las paredes oyen*.

coincidencias no se deben a la imitación o el azar, sino a que los personajes se expresan como los de las comedias alarcónianas de autoría contrastada.

Para empezar, cabe advertir que el juego de palabras del propio título, *El vencido vencedor*, no le es ajeno al escritor, como pone de manifiesto, entre otros casos algo menos expresivos, este segundo cuarteto del soneto que pronuncia el protagonista de *Las paredes oyen*: «Con el vuelo de amor más atrevido / no subo un paso, y aunque más peleo, / al fin *vencido* soy de lo que creo, / *vencedor* solo en lo que soy *vencido*» (vv. 321-324)¹³.

Iremos mostrando los ecos seleccionados por el orden en que aparecen a lo largo de la comedia, aunque al final destacaremos aquellos que consideramos más relevantes desde el punto de vista autoral. Los primeros se muestran ya en la redondilla inicial en boca del protagonista Juan Chacón:

Jornada I.1

¿Cuándo, *enemiga fortuna*,
a *piedad* te moverás?
¿Dónde llevándome vas
por esta selva *importuna*? (p. 153a)

«*enemiga fortuna*» es un sintagma que se encuentra en *La cueva de Salamanca* (v. 1233) y *La verdad sospechosa* (v. 1536).

El Anticristo (vv. 1545-1546): «si a *piedad* puede moveros / un pobre perniquebrado». Otra interrogación retórica, con queja contra la fortuna y las mismas palabras de rima en los versos extremos, en *Los favores del mundo* (vv. 2400-2403): «¿Qué es esto, suerte *importuna*? / ¿Así el favor desvanece? / ¡Vive el cielo, que parece / que está loca la *Fortuna!*».

I.2

que *las desventuras mías*
solo y triste me han traído (p. 153a)

¹³ Por razones prácticas, las citas de la mayor parte de las comedias de Alarcón se harán por la edición de *Obras completas* de Agustín Millares Carlo (Ruiz de Alarcón: 1977, 1979 y 1986), aunque existen ediciones más recientes y valiosas de algunas de ellas. Se hará constar únicamente la numeración de los versos. Las obras no recogidas en estos tomos, pero que son atribuibles al dramaturgo mexicano, se citarán por las ediciones que se consignan a continuación: *Segunda parte del acomodado don Domingo de Don Blas* (Vega García-Luengos, 2002), *La monja Alférez* (Pérez de Montalbán, 2007), *El vencido vencedor* (Vega, 1930b), *La lealtad en la traición* (Lope, 1930a) y *Ser prudente y ser sufrido* (Pérez de Montalbán, 1858). Excepto la nombrada en primer lugar, no tienen numerados los versos, por lo que se localizarán mediante el número de página y la columna. Se marcan con cursiva las expresiones que conectan la comedia analizada con las de Alarcón que se citan.

La culpa busca la pena (vv. 449-450): «donde ya en vos *las desventuras mías* / gran parte ven de mi intención lograda».

La amistad castigada (vv. 2249-2250): «¡... pues con vuestra ausencia quedo / *sola y triste*, padre mío?».

I.3

yo, del *naufragio funesto*,
única reliquia fui (p. 153b)

La amistad castigada (vv. 887-889): «espíritus del Austro no amenazan / con tanto horror, con tan airado ceño, / *funesto* fin al *naufragante* leño». Único caso de relación entre «funesto» y «naufragio» en *TEXORO*.

I.4

y así, pues os *ha encontrado*
mi dicha en tal soledad... (p. 153b)

La cueva de Salamanca (vv. 1675-1676): «y al monstro en ciencias Merlín / por *mi dicha encontré* en ella».

I.5

lustre que os *levanta al cielo*;
que no hay *región en el suelo*
que no engrandezca su fama,
y de cuantos *granjeó*
amigos su claro nombre (p. 153b)

El Anticristo (vv. 2591-2594): «ofendido / de la tierra, *subo al cielo*, / y en otra *región del suelo* / viviré desconocido».

Todo es ventura (v. 1417): «Ya mis *amigas granjea*».

I.6

Descuento llega a *tener*
con eso mi desventura (p. 153b)

En *TEXORO* este uso de la expresión «tener descuento» solo se registra en Alarcón. *La industria y la suerte* (vv. 1620-1627): «Pero su justo *descuento* / tiene todo en esta vida; / que en Arnesto la caída / fue *descuento* del contento / de que gozaba en correr. / Tú, que sin caballo estás, / el *descuento* que tendrás / es que no puedes caer».

I.7

mas al fin desta espesura
dejo un alazán, que al *sol*
injuria cuando camina (p. 154a)

El tejedor de Segovia (vv. 267-269): «...aquella aldeana bella, / *injuria del sol*...».

I.8

si le *permitís* la *rienda*,
él os sacará a la *senda* (p. 154a)

La amistad castigada (vv. 1128-1129): «...y no *permitas* / más *riendas* al temor...».

I.9

¡Valedme, *esposos jarales*!
Como a fieros animales
prestáis defensa piadosa,
a una mujer amparad (p. 154a)

«*espeso jaral*»: dos veces en *La manganilla de Melilla* (vv. 407 y 990).

La prueba de las promesas (vv. 1913-1914): «... quien pueda / *prestar* a mi *defensa* un muro fuerte».

I.10

En mi amparo estás segura,
si el mismo infierno viniera (p. 154a)

La manganilla de Melilla (v. 388): «*si el mismo infierno* te oculta».

I.11

¡Qué locura os da osadía
al *intento* que *emprendéis*! (p. 154b)

La manganilla de Melilla (vv. 2381-2382): «y *el intento* / se ha de *emprender*...».

I.12

(¡*Oh, fuerte trance*! El respeto
se opone a la obligación;
¡fuerza es morir!) La razón
os *enfrene el pecho inquieto* (p. 154b)

Los favores del mundo (v. 170): «¡*Oh, trance fuerte*!».

La manganilla de Melilla (vv. 829-830): «su nobleza al menos / ¿no debiera *enfrenar* tu *pecho duro*?». *La crueldad por el honor* (vv. 927-928): «...cuyo valor *enfrene* / *soberbios pechos*». *El desdichado en fingir* (v. 942): «*Sosegad el pecho inquieto*».

I.13

PRÍNCIPE *Como eso puede el amor*.
JUAN Sí, mas *si bien lo miráis*... (p. 154b)

Los favores del mundo (v. 2837): «*Como eso puede el amor*». Solo hay otro caso en *Castelvines y Montesés* de Lope.

Las paredes oyen (v. 2911) y *Los pechos privilegiados* (v. 215): «*si bien lo miráis...*».

I.14

contra la *furia encendida*
de mi *amoroso cuidado* (p. 155a)

«*encendida furia*»: *Los empeños de un engaño* (v. 1213) y *No hay mal que por bien no venga* (v. 2040). Únicos casos.

«*amorosos cuidados*»: *La prueba de las promesas* (v. 71).

I.15

ELENA [...] que aunque vuestra *calidad*
de vuestro *valor* infiero,
quiero, si del pecho mío
partícipe os he de hacer
y amigos hemos de ser,
conocer de quién me fio.

JUAN Don Juan Chacón *es mi nombre*;
España, *mi patria*; en ella
don Diego Chacón, *mi padre*,
de este apellido cabeza.

[...]

a Italia partí ambicioso
de las glorias de la guerra,
inclinación que en mi sangre
es propia naturaleza (p. 155b)

Los empeños de un engaño (vv. 197-199): «Que en *calidad* y *valor*, / en discreción y prudencia / poderle hacer competencia». *La prueba de las promesas* (vv. 621-622): «Mi *valor* y *calidad* / habré entonces olvidado».

El dueño de las estrellas (vv. 2171-2172): «Sí; que pretendo esta vez / *conocer de quién me fio*». Es el único caso en *TEXORO. El tejedor de Segovia* (vv. 2132-2134):

«Yo espero / que seréis sagrado mío. / Sin saber *de quién, me fio*».

La manganilla de Melilla (vv. 177-178): «Alima *es mi nombre*, Fez / *mi patria...*».

Todo es ventura (vv. 309-312): «Fernán Tello de Meneses, / excelso Duque, *es mi nombre*; / Cádiz *mi patria*, *mis padres*, / tanto como hidalgos, pobres...».

La cueva de Salamanca (vv. 673-674): «*partime a Italia, ambicioso / de las glorias de la guerra*». Estos dos versos son una prueba fuerte en favor de Alarcón. Los pronuncia el Marqués, que presenta ciertas simetrías con Juan Chacón: «Era en mi casa el segundo, / y, aunque amante de las ciencias, / mucho más me provocaba / la milicia que la Iglesia; / *partime a Italia, ambicioso / de las glorias de la guerra...*».

I.16

nunca ornaron mi *corona*
con *tan estimable piedra* (p. 156b)

El dueño de las estrellas (vv. 83-84): «y enriquece / *tan estimable piedra* tu *corona*». Único caso en *TEXORO*.

I.17

Don Juan Chacón, si sujeto
a sus *mudanzas ligeras*
íbades buscando cómo
pisar la cumbre, *a su rueda*
poner la podéis *un clavo* (p. 156b)

«*ligera mudanza*»: hay dos casos en *Los favores del mundo* (v. 1404) y uno en *El semejante a sí mismo* (v. 1246).

Más adelante en esta misma jornada hay otra ocurrencia del motivo tópico de poner clavos a la rueda de la Fortuna: «Fortuna, / *dos clavos pongo a tu rueda*» (p. 162b). Está registrado en Alarcón: *La amistad castigada* (vv. 1807-1808): «que de la fortuna así / *he puesto un clavo a la rueda*». *El dueño de las estrellas* (vv. 1211-1212): «Agora de la Fortuna / *un clavo a la rueda he puesto*». *La prueba de las promesas* (v. 1911): «*poner un clavo a la voltaria rueda*».

I.18

rayos dio al mundo un serafín humano
en cuya *gran belleza*
su poder excedió Naturaleza (p. 157a)

Mudarse por mejorarse (vv. 265-268): «Cómo puede otra *belleza* / a la que adoro *exceder*, / si en la vuestra *su poder / excedió naturaleza?*». *El dueño de las estrellas* (vv. 1533-1538): «en vuestra formación / *excedió naturaleza / su poder* y su destreza, / ni ella misma se igualara / cuando a la vuestra intentara / igualar otra *belleza*».

I.19

Aquella *de albedríos*
apetecido *Argel*, la causa bella
fue de mis desvaríos (p. 157a)

La manganilla de Melilla (vv. 53-56): «Tu perdida libertad / injustamente lamentas, / cuando un *Argel de albedríos* / en tu hermoso rostro llevas». Único caso en *TEXORO* y *CORDE* de «*Argel de albedríos*».

I.20

Dos veces a los ríos
han crecido y menguado las corrientes
dos inviernos y estíos
después, ya que mis ojos, hechos fuentes,
rinden a un mismo paso
igual tributo al lamentable caso (p. 157b)

Esta forma de medir el paso de los años está en varias obras de Alarcón. Y también se encuentra en esta misma comedia más adelante: «*Dos veces* visitó la luz hermosa / del sol, los doce signos celestiales» (p. 169a). *El examen de maridos* (vv. 769-772): «¿Podéisme negar acaso / que *dos veces* cubrió el suelo / tierna flor y duro hielo / después que por vos me abraso?». *Las paredes oyen* (vv. 229-232): «Desde que la vez primera / vi la luz de tu arrebol, / *dos veces* la ha dado el sol / a los signos de su esfera».

I.21

Como *suen*a, tocada
una cuerda, la cuerda *consonante*
sin ser *solicitada*,
más que del son del punto *semejante*,
muda y clara sentencia
que obliga a natural *correspondencia*,
así, viendo mis *ojos*
en vos, serrana hermosa, trasladados
los *divinos despojos*
que en mí por siempre viven retratados,
la *semejanza* ha hecho
corresponder con tanto amor al pecho (p. 157b)

Los empeños de un engaño (vv. 21-29): «Si *tocas* de un instrumento / sola *una cuerda*, verás / que están *mudas* las demás, / si es *disonante* su acento; / mas si alguna está en distancia / y en *consonancia* debida, / suena sin tocarla, herida / solo de la *consonancia* / de aquella que se tocó». Es el único testimonio de esta comparación musical que he localizado en *TEXORO*, y su fuerza indiciaria para la atribución a Alarcón es grande. *El Anticristo* (vv. 1747-1750): «solo reserve tu furia / aquella enemiga ingrata, / cuyos *divinos despojos* / me dan tormentos injustos». *Las paredes oyen* (vv. 245-248): «que esos *divinos despojos* / tanta gloria me mostraron, / que al punto me arrebataron / toda el alma por los *ojos*». *El semejante a sí mismo* (vv. 1914-1916): «enseña en esta mudanza, / que por ser tu *semejanza* / halló en mí *correspondencia*».

I.22

¿Es posible, *suerte dura*,
posible es, *crueles hados*,

que es al hombre tan sin fruto
la industria y la diligencia
 para evitar la sentencia
 de vuestro *eterno estatuto?* (p. 158b)

El tejedor de Segovia (vv. 1363-1364): «¿Por qué dilatas, *suerte dura*, / la vida a quien abrevias la ventura». Otros dos casos de «suerte dura» en Alarcón.

Ganar amigos (v. 298): «¿Esto más, *cruelles hados?*».

Ganar amigos (vv. 2189-2191): «—Y la verdad le valdrá. / —Y a nosotros la prudencia, / *la industria y la diligencia*». *La manganilla de Melilla* (vv. 197-198): «En violencia trocó el ruego, / *la diligencia en industria*».

El dueño de las estrellas (vv. 1059-1062): «determiné no volver / a verla jamás, haciendo / con mi eterna ausencia en ella / mis *estatutos eternos*». Único caso de «estatuto eterno».

I.23

Así *me importa que sea*;
 que *yo sé lo que he de hacer* (p. 159a)

La amistad castigada (vv. 261-265): «Precisa ocasión, pariente, / a dilatarlo me obliga. / Y es que *me importa que sea* / la mano de vuestra hija / freno de las voluntades».

Los favores del mundo (v. 766): «Mas *yo sé lo que he de hacer*».

I.24

TIBALDO Aunque su *enojo y rigor*
 temo, vos sois mi señor,
 y *basta que lo queráis*.

SERGIO Dios os guarde; que yo os quiero
 viendo en vos amor igual,
 por *vasallo más leal*
 y *amigo más verdadero*.
Bien lo ha mostrado el efeto,
 pues entre cuantos lo son,
 hice de vos elección
 para tan grave *secreto*.
 [...]

TIBALDO *Haré lo que me mandáis*.
 (Vase.)

SERGIO *Prudencia, industria, valor*,
ilustre sangre ofendida,
 ¿qué haremos, si ni aun la *vida*
 puede *cobrar el honor?*
 De reyes altos descende
 mi casa, y aunque me hallo

su *igual en sangre*, vasallo
 soy al fin de quien me ofende.
 ¡Cielo!, ¿así *oprimís el pecho*
 cuando permitís el daño? (p. 159a-b)

Los favores del mundo (v. 294): «¿Ves este enojo y rigor?».

El tejedor de Segovia (v. 1113): «Basta que lo quieras tú».

El dueño de las estrellas (vv. 1207-1210): «Yo os juro por cuantos dioses / desde el Impireo al Averno / rigen, de seros *vasallo / leal*, firme, y *verdadero*». *El tejedor de Segovia* (vv. 2923-2925): «pues gano en un punto mesmo / el *más verdadero amigo*, / y el más valeroso deudo».

Los pechos privilegiados (vv. 1033-1034): «Y bien mostró el efeto / que al Conde reveló vuestro *secreto*». *Los favores del mundo* (vv. 1065-1068): «Decid amigo: / *mostrarlo puede el efeto*, / pues mi más alto *secreto* / a declararos me obligo».

La industria y la suerte (v. 703): «Haré lo que me mandáis».

Ganar amigos (vv. 2190-2191): «Y a nosotros la *prudencia*, / la *industria* y la *diligencia*». *La amistad castigada* (vv. 1476-1477): «pues por mi *industria* y *valor* / en el reino sucedió». *El tejedor de Segovia* (vv. 1721-1725): «que si valen / *industria* y *valor*, / presto pienso darte / de mi amistad firme / más claras señales».

El tejedor de Segovia (vv. 1558-1560): «y con las *afrentas* / de mi *ilustre sangre* / la ficción prosigo». «Ilustre sangre» se encuentra en otras cuatro comedias de Alarcón.

Los pechos privilegiados (vv. 2750-2751): «con tu mano o con tu *vida* / mi *honor* es fuerza que *cobre*». Más casos de «*cobrar el honor*» en Alarcón.

Mudarse por mejorarse (v. 2727): «aunque *en sangre* sois *igual*». *El semejante a sí mismo* (vv. 1227-1229): «El que veis, doña Ana, es / mi *igual en sangre* y cordura; / solo le excedo en ventura». También en *Mudarse por mejorarse* (v. 2276).

La cueva de Salamanca (vv. 846-847): «Pero los *cielos*, que jamás olvidan / un *pecho* de desdichas *oprimido*...».

I.25

partió con el vuelo mismo
 que va el rapante neblí
 al *tímido pajarillo* (p. 160b)

La manganilla de Melilla (vv. 258-261): «nunca / verdadera resistencia / se ha rendido a fuerza injusta, / cual *tímido pajarillo*...». En *TEXORO* solo hay otro caso registrado de «*tímido pajarillo*» en Cañizares.

I.26

Su Alteza siguió su curso
sin ser de nadie seguido;
 que porque *la soledad*
 diese *ayuda* a sus *designios*,
 de sus monteros mandó
 que fuésemos detenidos (p. 160b)

Todo es ventura (v. 2478): «*sin ser de nadie sentido*».
El dueño de las estrellas (vv. 2595-2598): «Porque a mi *intento* / ayude la *soledad*, / solo los dos me dejad / en llegando a su aposento».

I.27

y deste *secreto*
mudo depósito ha sido,
 gran señor, la Galatea... (p. 161a)

La prueba de las promesas (vv. 236-240): «Tristán, este pensamiento, / pues tanto tiempo has tenido / de mi *secreto* las llaves, / y de mil sucesos graves / *mudo depósito has sido*». Es el único caso en *TEXORO* y *CORDE* de «mudo depósito» con idéntica aplicación.

I.28

Vuestro *parecer apruebo*,
 y a *ejecutarlo me obligo* (p. 161b)

La manganilla de Melilla (vv. 2372-2373): «Yo también, valientes moros, / sus *pareceres apruebo*».
Mudarse por mejorarse (vv. 95-96): «Ley es vuestro pensamiento, / que *me obligo a ejecutar*».

I.29

Prosperes Dios esa vida,
 en quien de *Numa Pompilio*
 y de *Augusto César* veo
 los atributos *vencidos* (p. 161b)

Ganar amigos (v. 276): «¡*Prosperes Dios* vuestros años!».
Mudarse por mejorarse (v. 2383): «*Prosperes* el cielo tu *vida*».
La prueba de las promesas (vv. 1141-1142): «El nombre *quitado* habéis / a *Numa* y a *Quinto Fabio*».

I.30

¿*Cómo os va de sentimiento*,
 señor? (p. 162a)

Mudarse por mejorarse (v. 941): «¿*Cómo os va de sentimientos?*». Solo otro registro de esta expresión en una comedia de Diamante.

I.31

Vos, que por vuestra *prudencia*
sois su *privanza*, *sabed*
la ocasión, y defended
de su *rigor* mi inocencia (p. 162b)

La amistad castigada (vv. 95-99): «Quien goza por su *prudencia* / *privanza* tan merecida, / noble Dion, como vos, / claro está que alcanzará / cuanto pretenda».

El desdichado en fingir (vv. 2518-2519): «Id a *saber la ocasión* / deste *rigor* y prisión». Más casos de «saber la ocasión» en Alarcón.

I.32

mi *amor*
os *mostraré* en mi *cuidado* (p. 163b)

Todo es ventura (vv. 2442-2443): «y en tu inquietud y *cuidado* / tener *amor* has *mostrado*».

Jornada II.1

La tierra, el aire y el cielo... (p. 166a)

Las paredes oyen (vv. 2825-2826): «que *el cielo, el aire, la tierra* / son testigos de mis ansias».

II.2

porque quiero
hablar a este caballero
con *secreto* y con *recato* (p. 166b)

Mudarse por mejorarse (vv. 1342-1343): «Ya ves que importa al efeto / el *recato* y el *secreto*».

II.3

¡*Malos años para mí,*
si no hay tarquinada agora! (p. 166b)

Los pechos privilegiados (vv. 1836-1839): «Si yo non pusiera mientes / a que era el Rey, ¡*malos años* / *para mí, si non* podiera / como a un pollo espachurrallo!».

II.4

¡cuánto enseña *el poderoso*
dictamen de la razón! (p. 167a)

El dueño de las estrellas 1,799: «Si eres rey, guarda justicia, / si eres hombre, no quebrantes / de la razón imperiosa / el poderoso dictamen». Único caso en *TEXORO* y *CORDE*.

 II.5

que he de *emprender animoso*
el imposible mayor (p. 167a)

La crueldad por el honor (vv. 493-494): «*animoso* no *emprendiera* / hazañas dificultosas». *Los favores del mundo* (vv. 1920-1921): «Es propia acción de pechos valerosos / *animoso emprender*; sufrir constante...».

 II.6

Hablad, bella Galatea;
decid, que palabra os doy
que a *un sepulcro de diamante*
entregáis la relación (p. 168a)

Ganar amigos (vv. 871-874): «Y porque más adelante / no paséis, mi pecho es / en este caso, Marqués, / *un sepulcro de diamante*». *La prueba de las promesas* (vv. 646-648): «y en otras partes después / de graves sucesos es / *un sepulcro de diamante*». Dos únicos casos en *TEXORO* y *CORDE*.

 II.7

Dos veces visitó la luz hermosa
del sol los doce *signos* celestiales,
mientras mi pecho de su pena ansiosa
reprimió honestamente las señales;
el Príncipe, ¡ay de mí!, la *poderosa*
causa fue de mi amor y de mis males (p. 168a-b)

«*Dos veces...*»: Más arriba (p. 157b) ya vimos otro testimonio de esta peculiar manera de medir el paso de los años, que encuentra eco en comedias de Alarcón. Aquí interesa el de *Las paredes oyen* (vv. 229-232): «Desde que la vez primera / vi la luz de tu arrebol, / *dos veces* la ha dado el sol / a los *signos* de su esfera».

El tejedor de Segovia (vv. 1791-1793): «ya me juzgo vencedor / de cuantos reinos visita / la luz hermosa del sol». Único caso en *TEXORO*.

La prueba de las promesas (vv. 123-124): «con su mucha *honestidad* / *reprime* su inclinación».

El dueño de las estrellas (v. 1845): «¿Qué *causa* más *poderosa*...?».

 II.8

poniéndome *candados* al secreto (p. 168b)

El tejedor de Segovia (v. 1472): «Rompa aquí los *candados* el *secreto*».

II.9

la resistencia misma, *esto os confieso*,
hizo en mi amor lo que en *la palma el peso* (p. 168b)

La crueldad por el honor (vv. 1831-1834): «venciera en mí la lealtad / a la sangre; *esto os confieso*: / y así, pues me importa, preso / a la corte me llevad». Único caso de inciso en *TEXORO*.

La cueva de Salamanca (vv. 1957-1960): «Yo, pues, con su resistencia / más abrasado me vi, / como a la *palma* oprimida / *el peso* ayuda a subir».

II.10

Esta es mi historia, mi desdicha es ésta,
ésta *mi calidad*, éste *mi estado* (p. 169a)

El tejedor de Segovia (v. 2686): «*Esta es mi historia*, Conde».

El dueño de las estrellas (vv. 1817-1818): «Supuesto, pues, que sabéis / *mi estado* y *mi calidad*». *Los favores del mundo* (vv. 2938-2939) y *Mudarse por mejorarse* (vv. 2660-2661): «no dicen más las mujeres / de *mi estado* y *calidad*». *Las paredes oyen* (vv. 826-827): «decidme el nombre, el *estado* / y la *calidad* de todos».

II.11

no atropellara *un mar de inconvenientes* (p. 169b)

«*Un mar de inconvenientes*» en *Los empeños de un engaño* (vv. 902-903) y *La prueba de las promesas* (v. 1896). *TEXORO* registra solo otro caso en Tirso; y *CORDE* en Juan Rufo.

II.12

cuando su muerte temprana
me la quitó de los ojos;
aún no aliviar mis enojos
dio principio la serrana,
cuando en tan dura prisión
me puso porque su ausencia
dé más *furia* a la *impaciencia*,
y al *amor* su privación (p. 172 b)

El desdichado en fingir (vv. 1930-1932): «pues tras esto ha dado agora / su hermano, ese ingrato Arnesto, / en *quitarla de mis ojos*». *Mudarse por mejorarse* (vv. 914-916): «y temiendo que su tía, / si entiende la pena mía, / *me la quite de los ojos*».

Ganar amigos (vv. 1615-1617): «como os habéis retirado / tan del todo de sus *ojos*, / que aún no alivia sus *enojos*». *Los pechos privilegiados* (vv. 445-446): «Esto decid a Su Alteza / porque *alivie* sus *enojos*».

Ganar amigos (vv. 876-878): «que añade la resistencia / a los celos *impaciencia* / y *furias* al *sentimiento*».

II.13

PRÍNCIPE Dareos *mi reino y mi vida*.
 JUAN Con menos *veréis cumplida*
 la *gloria* de vuestro amor (p. 173b)

El dueño de las estrellas (vv. 2592-2593): «Marcela querida, / tuyo es *mi reino y mi vida*».

El dueño de las estrellas (vv. 2575-2576): «Tu *gloria verás cumplida* / esta noche».

II.14

el honor que mantiene
 le guardaréis, porque viene
debajo deste seguro (p. 173b)

La industria y la suerte (vv. 2275-2276): «*Debajo de ese seguro*, / Agüero, os he de hablar claro». Solo otro caso en un documento en prosa jurídica de una comedia de Moreto.

II.15

ELENA ¡Lo que encarece su fe
 la *lisonja cortesana*!
 PRÍNCIPE El alma tengo serrana.
Desde el punto que os miré
 tanto *en vos me trasformé*... (p. 173b)

Los favores del mundo (vv. 1987-1988): «mas siempre *cortesana* ley ha sido / decir *lisonjas*».

La verdad sospechosa (vv. 2507-2515): «Tanto, que *desde* aquel día / que os hablé en la Platería, / no me conozco por vos; / de suerte que de los dos / vivo más en vos que en mí; / que *tanto*, desde que *os vi*, / *en vos transformado* estoy, / que ni conozco el que soy, / ni me acuerdo del que fui».

II.16

Loco estoy; no tiene un loco
 de cumplir la *obligación* (p. 174a)

La amistad castigada (vv. 133-136): «Perdona, Dión amigo, / a mi obligación mi error; / que *estando loco* de amor, / no hablan las *leyes* conmigo».

II.17

ya el ardiente fuego mío
 ha llegado a las almenas.
 ¡Yo he de gozar o morir! (p. 174a)

El examen de maridos (vv. 2339-2342): «Conde, ya llegó el tiempo que mi pecho, / de las verdades vuestras satisfecho, / descanse de sus penas; / que si *llegaba el fuego a las almenas...*». Único caso en *TEXORO* y *CORDE*.

El tejedor de Segovia (vv. 1185-1188): «Yo estoy, al fin, sin remedio, / y tal me llevo a sentir, / que entre *gozalla* o *morir* / es imposible dar medio».

II.18

Yo lo tomo por mi cuenta.
 Demás que es *fineza vana*
 ésta de que usar queréis (p. 174b)

La amistad castigada (vv. 219-220): «*he tomado / por mi cuenta* su opinión».

El tejedor de Segovia (v. 1350): «Esa es *fineza vana*». *Todo es ventura* (vv. 2213-2214): «Que no es de aquellos Tristán, / de *vana fineza* llenos». «*Vana fineza*»: solo hay dos casos más en comedias de Mira de Amescua y de Francisco de la Cueva y Silva.

II.19

que pasado ya este ardor,
 y sabiendo que es Elena,
 me *remitirá la pena*
 y *estimaré mi valor* (p. 175a)

La manganilla de Melilla (vv. 2216-2219): «por eso, y por lo demás / que alegas, de tu delito / dilato, que no *remito*, / *la pena*». Testimonio de lenguaje jurídico, que le cuadra a Alarcón.

La verdad sospechosa (v. 1965): «tanto *estimó su valor*».

II.20

porque nadie desta *afrenta*
 me *arguya* (p. 175a)

Mudarse por mejorarse (vv. 1165-1166): «mi *afrenta* / bien claro desto se *arguye*».

Jornada III.1

llevando en los pies dos alas (p. 175b)

El examen de maridos (v. 647): «*Alas lleva en los pies*». *El tejedor de Segovia* (v. 1841): «*y ya sus pies llevan alas*». Hay otras cinco comedias de Alarcón con la imagen.

III.2

ya como *el centauro Neso*,
a quien más plumas que *peso*
su *Deyanira* ponía (p. 175b)

Los pechos privilegiados (vv. 1664-1671): «No temió la venganza, no la ira / del fuerte Alcides *el centauro Neso*, / cuando ciego de amor por *Deyanira*, / despreciando la vida, perdió el seso, / y por huir la venenosa vira / del ofendido, con el dulce *peso* / corrió, y muriendo al fin, vino a perdella, / mas no la gloria de morir por ella».

III.3

que hay *amor* para la *espuela*
y no hay *padre* para el *freno* (p. 175b)

La crueldad por el honor (vv. 755-756): «y en poner se desvela / *freno* el *honor*, donde el *amor espuela*».

III.4

Esas son sofisterías
y mañosos fingimientos
para *impedir* mis *intentos*
y *desmentir* las *espías* (179a-b)

La crueldad por el honor (vv. 1747-1748): «y la razón / puede *impedir* los *intentos*». *El desdichado en fingir* (v. 58): ¿quién podrá *impedir* su *intento*?». *Todo es ventura* (v. 2597): «que a *impedir* su *intento* acuda».

Todo es ventura (vv. 1369-1370): «Vaya a Madrid; que es razón / *desmentir* a las *espías*».

La monja alférez (vv. 41-44): «Pues si de las ansias mías / la envidiosa diligencia / tuvo indicios, con tu ausencia / *desmentimos* las *espías*».

III.5

pero pensad
que su *honor* y *honestidad*
defiende un lugar sagrado (p. 180a)

El dueño de las estrellas (vv. 633-634): «Vencido está ya el *honor*, / prostrada la *honestidad*». *Ganar amigos* (vv. 139-140): «de mi *honor* y *honestidad* / la divulgada

opinión». *La manganilla de Melilla* (vv. 2202-2207): «quien la ocultó y conquistó / sin defensa y con poder, / ni a su *honor* y *honestidad* / el decoro haya perdido, / ni con mano de marido / venciese su voluntad». *Mudarse por mejorarse* (vv. 1141-1142): «al amor opone *honor*, / y al deseo *honestidad*».

III.6

con *armas* y con *razones*
defenderán vuestro intento (p. 180b)

Los pechos privilegiados (vv. 2772-2773): «no han de tener más imperio / las *armas* que las *razones*».

III.7

que trueco a *siglos de muerte*
instantes de dilación
[...]
tendré, con veros difunto,
si no *remedio*, *venganza*,
pues que ni hay *razón* ni hay *ley*
por que guarde ese valor
de una villana el honor
más que la vida de un rey (p. 181a)

Los empeños de un engaño (vv. 591-592): «que los *instantes* de vida / sin él, son *siglos de muerte*». *El dueño de las estrellas* (vv. 663-664): «Los *instantes* de tu ausencia / trueco yo a *siglos* de infierno». *La monja alférez* (vv. 1026-1033): «porque fueran / tres *siglos* de infierno mío / los tres años de tu ausencia»; (vv. 169-1710): «*Siglos*, Machín, considero / para partir los *instantes*». *La verdad sospechosa* (vv. 2690-2692): «Sí está para quien desea, / que son ya *siglos* en mí / los *instantes*». *Los pechos privilegiados* (vv. 2624-2625): «Un *siglo* tarda / cada *instante* de su ausencia».

Los empeños de un engaño (vv. 849-850): «el *remedio* a la *venganza* / prefiero». Otros dos casos de la combinación de ambos sustantivos en esta comedia. *El examen de maridos* (vv. 2336-2337): «¿Con qué medio mejor la suerte pudo / disponer mi *remedio* y mi *venganza*?».

El tejedor de Segovia (vv. 189-190): «lo que aquí habéis intentado / tan contra *razón* y *ley*».

III.8

de que por *galas* nupciales
te cubran *funestos lutos* (p. 182a)

Los empeños de un engaño (vv. 1537-1538): «En *luto funesto* / cambiará las *galas* presto». «Luto funesto» también en *Las paredes oyen* (v. 906).

III.9

desata, pues, las prisiones
a tus *pensamientos mudos* (p. 182a)

La amistad castigada (vv. 1293-1294): «con mil *mudos pensamientos* / sin fruto vuestros despojos / adoré». En *TEXORO* solo hay otro caso de «*mudos pensamientos*» en *El doctor Carlino* de Góngora. *CORDE* registra solo dos casos más en un romance y en la *Fábula de Píramo y Tisbe*, ambos del poeta cordobés,

III.10

melancólicas pasiones (p. 182a)

El mismo sintagma en *La industria y la suerte* (v. 1936).

III.11

gozar un *cuerpo sin alma*
y un *casamiento sin fruto* (p. 182a)

«cuerpo sin alma» en *El tejedor de Segovia* (v. 1455).
La industria y la suerte (v. 1911): «Si da copioso *fruto* el *casamiento*».

III.12

presto mil *preñados montes*
veréis, por el mar cerúleo,
romper con *nevadas quillas*,
en la sal, azules surcos (p. 182b)

Todo es ventura (vv. 317-318): «Tres veces de Nueva España / pisé los *preñados montes*». «Preñados montes» como sinónimo de barcos solo ofrece otros dos casos en Calderón.

La amistad castigada (vv. 2125-2128): «Pensad que en él se desata / mi nave ya de la orilla, / y con la *nevada quilla* / *hiende* las ondas de plata». Único caso de «nevada quilla» en *TEXORO* y *CORDE*.

III.13

¡Pueblen los campos sileos
los húngaros escuadrones,
a contrastar los peñones
de los montes *lilibeos*;
venzan en alado pino
la furia al Tirreno mar,
con presunción de aplacar
la del *Peloro* y *Paquino*!
¡Verá, por su mal, Hungría

que *en el tinacrino suelo*
 es un *Etna* y *Mongibelo*
 cada corazón que cría! (p. 183a)

El Príncipe responde a la amenaza del mandatario húngaro con términos que tienen eco en estos otros de *La manganilla de Melilla* (vv. 477-492): «¡Solo agora me faltaba / esta amenaza! ¡Levante / fiero el Tebano gigante / contra mí su fuerte clava! / ¡Vibre en la invencible mano / Júpiter omnipotente / contra mí el efeto ardiente / del flamígero Vulcano! / ¡Como al soberbio Tifeo, / *en el suelo trinacrino* / me oprima el *Etna*, el *Paquino*, / el *Peloro* y *Lilibeo*! / ¡Caiga todo sobre mí / el celestial firmamento, / que nada temo ni siento / después que a Alima perdí!». El tono amplificador, el recurso a topónimos sicilianos (más justificados en *El vencido vencedor* que en *La manganilla de Melilla*, lo que puede ser tomado como indicio a la hora de proponer una cronología relativa), nos está relacionando ambos textos. Pero, sin duda, la conexión más evidente se establece con la mención del «tinacrino» o «trinacrino» «suelo», sintagma no localizado en más obras de *TEXORO*, ni de *CORDE*.

III.14

El cielo sabe
 que entre tantas razones *me ha obligado*
 más el amor que la *razón de Estado* (p. 184a)

La cueva de Salamanca (vv. 954-955): «que el niño *Amor* no alcanza / tanta *razón de estado*». *La industria y la suerte* (vv. 119-120): «Tan ciego estado de *amor* / no mira *razón de estado*». *Todo es ventura* (vv. 1383-1384): «que parezca que *me obliga* / más que *amor, razón de estado*».

III.15

hazañas mil en mi defensa ha hecho (p. 184a)

El semejante a sí mismo (v. 1646): «que en premio de *hazañas mil...*». Único caso en *TEXORO* y *CORDE* del sintagma con el numeral pospuesto.

III.16

No lo niegues,
 que por mucho que encubras tus *enajos*,
 sale *el alma* a decirlo por los *ojos* (p. 184b)

Mudarse por mejorarse (vv. 1421-1423): «que aunque negar quisiera / sus ardientes *enajos*, / *los dijo el alma* a voces por los *ojos*». *La prueba de las promesas* (vv. 1339-1342): «Permitir puede a sus *ojos* / la doncella recatada / mostrar del *alma* abrasada / mudamente los *enajos*».

III.17

Y al Vencido vencedor
demos fin... (p. 186b)

Con «*demos fin*» acaban dos comedias de Alarcón: *La cueva de Salamanca* (v. 2757) y *La amistad castigada* (vv. 2857-2858): «*Y a La amistad castigada / demos fin...*».

Sin duda, la fuerza principal de los casos apuntados, y otros que se podrán añadir, les viene del conjunto, así como de la evidencia de que las conexiones implican a la práctica totalidad de la producción conocida de Alarcón; no obstante, algunos de ellos alcanzan un grado de intensidad especial, por haberlos localizado únicamente en este dramaturgo, a pesar de que se ha tenido en cuenta un número elevadísimo de textos teatrales —los 2885 de *CETSO* sobre los que hace las búsquedas *TEXORO*, que suponen una porción importante de todo el teatro que se ha conservado— y los de diferentes géneros incluidos en *CORDE*. En este sentido, cabe llamar la atención sobre casi una treintena de ellos, distribuidos por las tres jornadas: de la primera, los números 3, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 27 y 30; de la segunda, 4, 6, 7, 9, 11, 13, 14, 15, 17 y 18; y de la tercera, 3, 7, 8, 9, 12, 13 y 16. Sus características especiales ya se han hecho notar en cada caso. También merece la pena destacar que en los testimonios aducidos hay diecisiete versos que se encuentran idénticos (o con mínimas variaciones que no afectan a la idea ni al ritmo) en diferentes obras de Alarcón: en los números 13, 15 (3), 21, 22, 23, 24, 25, 27 y 30, de la primera jornada; 6, 12 y 14, de la segunda; y 4, 10 y 14, de la tercera.

Una vez que *ETSO* nos ha puesto en el camino de la reatribución de *El vencido vencedor*, y tras comprobar que los pasos sucesivos en que hemos considerado diferentes aspectos la apoyan, estaríamos en disposición de explicar mejor el sentido de algunos pasajes; por ejemplo, redireccionando las sátiras de Salado, que, como es habitual en la figura del gracioso, asume la mayor parte de las alusiones a la realidad que vivían sus primeros espectadores.

Alejandro García Reidy (2022: 217-218) ya ha señalado atinadamente que el destinatario de una de sus sátiras no es Góngora, como apuntaba un Federico Ruiz Morcuende convencido de que el autor de la obra era Lope (Vega, 1930b: XVIII), sino que —paradojas del destino— es el propio Lope:

Un sacristán inocente
vi, que escribiendo y hablando
siempre se estaba quejando
de la invidia solamente:
que él era el Sol y intentaban
nubecillas eclipsalle;

que era león y a ladralle
 mil gozquillos se juntaban.
 Y tras esto supe yo
 que cuantos discretos vían
 su inorancia, le tenían
 lástima, que invidia no (p. 177a-b)

No sería la única vez que Alarcón lanzaba sus pullas al Fénix en sus obras. Famosa es la de *Los pechos privilegiados* (vv. 2168-2171): «Culpa a un viejo avellanado / tan verde, que al mismo tiempo / que está aforrado de martas / anda haciendo Madalenas».

Pero hay más sátiras de Salado en *El vencido vencedor*. Excelente es, en mi opinión, la que, a continuación de la que acabamos de ver, dedica a «un pretendiente» que se queja de las «dilaciones». Merece la pena reproducirla:

Díjete: «Ignoras,
 cuando con tanta porfia
 te quejas, que en todo un día
 son veinticuatro las horas.
 Al triste privado, pues,
 da siete para dormir;
 comer, desnudar, vestir,
 a un paje consumen tres;
 al descanso, que esto es ley,
 una concede, no más;
 pues tres bien se las darás
 para tratar con el rey;
 a la audiencia, dos cabales;
 una, al oír misa y rezar;
 pues otra se han de llevar
 las demandas corporales;
 pues, cuando no me descuenten
 lo que gasta en cumplimientos,

fiestas, acompañamientos
 y otros dos mil accidentes,
 ¿cuántas restan deste día
 para el despacho? No más
 de seis. Pues di, ¿no verás
 que hay Alemania y Hungría,
 Francia, España, Ingalaterra,
 Italia, Venecia y Flandes,
 y que hay negocios tan grandes
 que tratar de Estado y guerra,
 que quieren tiempo infinito
 para su resolución,
 y que en su comparación
 vienes tú a ser un mosquito?
 Pues espera tu lugar
 o deja el ser pretendiente;
 que esta plaza solamente
 se alcanza sin esperar (p. 177b)

En *La segunda parte del acomodado don domingo de don Blas* también satiriza con mayor concisión contra los pretendientes (vv. 2095-2103). Igualmente se refiere a ellos en *Los pechos privilegiados* (v. 343). Pero de la sátira se pasa a la comprensión en *Todo es ventura* (vv. 575-576): «Yo sé muy bien lo que pasa / un pretendiente en Madrid...».

No sería disparatado pensar que estas sátiras le tuvieran a él mismo como primera referencia: a ese Alarcón pendiente de un cargo como el que a la postre consigue de relator en el Consejo de Indias, y que —según sus propias declaraciones— le permitirá dejar la escritura alimenticia de versos, faceta a la que también se referirá avanzada esta misma escena, como en seguida veremos. Hay constancia ya en los documentos más antiguos que conservamos —como el aludido al principio referente a la fiesta de San Juan de Alfarache de 1606— de que era el primero en reírse de sí mismo y de sus defectos físicos; lo que de alguna manera matiza esa imagen que lo presenta únicamente como víctima de las burlas despiadadas de sus contemporáneos. Bien leídos esos testimonios, podemos apreciar que él también entraba en ese juego de burlas, y que podía autoaplicárselas.

También el físico de Salado —y por lo tanto del actor que lo encarnase— llamaría la atención. Cuando se está tratando su entrada al servicio de Juan Chacón, este ensalza su «entendimiento» tras oírle el comentario anterior sobre los pretendientes. Pero el candidato a criado se lamenta de que su ingenio se vea perjudicado por su físico: «y aunque he dado ya experiencia / de mi ingenio y opinión, / pudo más la información / del talle que de la ciencia» (p. 178a)¹⁴. No es difícil pensar que esta vez también se está refiriendo a sí mismo, aunque de forma positiva. Y lo que dice a continuación sobre su condición de poeta provisional vuelve a encajar en el perfil de Alarcón y a lo que sobre él ha apuntado en otras ocasiones:

Porfíe por si vencia
este estorbo y me tardé
tanto tiempo, que gasté
lo que gané en la alcaldía.
En viéndome así el planeta
obro del nativo genio,
porque, pobre y con ingenio,
fue fuerza dar en poeta;

pero los versos me han dado,
si no presunción, sustento;
fuerza fue, no destraimiento
lo que hacerlos me ha obligado,
hasta que tuviese sólo
un amo tal como vos,
que en tiniéndolo, ¡por Dios
que ha de perdonar Apolo! (p. 178a)

No se puede evitar poner en relación esta explicación con las palabras finales de la dedicatoria de la *Parte primera* de sus comedias (1628) a don Ramiro Felipe de Guzmán, Duque de Medina de las Torres: «Estas, pues, ocho comedias, si no lícitos divertimientos del ocio, virtuosos efectos de la necesidad, en que la dilación de mis pretensiones puso, reciba Vuestra Excelencia...».

¹⁴ Por cierto, los comentarios que él mismo y otros hacen sobre Salado encajan a las mil maravillas en las características de Cosme Pérez: origen villano, talle bajo y peculiar, ha ejercido de alcalde, etc.

4. LA LEALTAD EN LA TRAICIÓN

Ninguna noticia parece haber trascendido, ni en su tiempo ni en el más reciente, sobre la posibilidad de que esta segunda comedia del grupo de las espurias de Lope de Vega sea de Ruiz de Alarcón.

Se ha conservado una edición desglosada de la pieza de 17 ff., numerados del 41 al 57, con firmas tipográficas G-H8, J1, cuyo único ejemplar custodia la Bayerische Staatsbibliothek de Munich [4 P.o.hisp.53 b#Beibd.3]. Debió de formar parte del volumen reconstruido por Raymond Foulché-Delbosch, en el que también figuraría *La estrella de Sevilla*, y que Maria Grazia Profeti consideró que podría tratarse de la perdida *Parte XXIII* de la colección de *Diferentes autores* (1988: 36-39). Los problemas de este libro fragmentario con las atribuciones son evidentes, pues todas las obras localizadas se atribuyen a Lope de Vega Carpio en los encabezamientos, y ninguna parece que lo sea (figura 3).

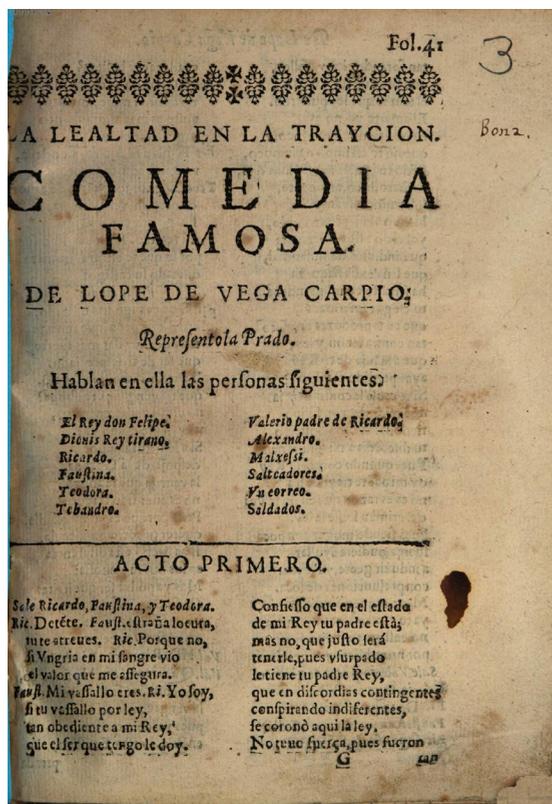


FIGURA 3. Portada de la suelta de *La lealtad en la traición*. Staatsbibliothek de Munich [4 P.o.hisp.53 b#Beibd.3].

También nos ha llegado el ejemplar de una suelta de 32 pp. sin datos de imprenta, localizado en la BNE [T/55351/19]. Parece un producto sevillano de la primera mitad del xvii. En el encabezamiento de esta edición, como en el de la anterior, consta: «Representola Prado». Sin duda, se refiere a Antonio García de Prado y Peri, autor de comedias, del que *DICAT* registra una trayectoria de treinta años, entre 1621 y 1651, en que falleció. De otro ejemplar de una suelta que tenía la biblioteca de Casal hizo una copia cuidadosa Agustín Durán en 1828, que se conserva en la BNE [MSS/17419]. La editó Emilio Cotarelo en el vol. VII de las *Obras de Lope* de la Academia (Nueva edición). Según su editor, «no hay razón para dudar de la exactitud de la atribución», sino que más bien «parece obra de la madurez de Lope, por la hábil lucha de grandes y nobles afectos» (Vega, 1930a: XIII).

La comedia comienza con la deposición del tirano rey Denis por parte de Filipo, quien manda acabar también con la vida de sus dos hijos, Alejandro y Faustina. Pero de esta se ha enamorado perdidamente Ricardo, hijo de Valerio, al que Filipo ha nombrado su valido. Por otra parte, el rico Tebandro ha salvado al otro hijo del monarca depuesto, aunque afirmará que lo ha matado. Alejandro termina enrolado en una banda de salteadores. Los enredos son múltiples y no sencillos. Al final, el rey Filipo, que puede escuchar, mientras está escondido, el testimonio inequívoco de su lealtad, perdona a los hijos de Denis y a sus encubridores.

La estilometría —que ha dado muestras claras de fiabilidad cuando de textos de Lope se trata— no la quiere como obra suya, y señala con gran decisión hacia Ruiz de Alarcón (figura 4).

Posición	LA LEALTAD EN LA TRACIÓN	Distancia
1ª	ALARCON_CrueldadPorElHonor	0,745452595
2ª	ALARCON_TejedorDeSegovia	0,760324156
3ª	ALARCON_GanarAmigos	0,76057349
4ª	MONTALBANdudosa_SerPrudenteYSerSufrido---(ALARCON)	0,779851952
5ª	ALARCON_AmistadCastigada	0,795168228
6ª	ALARCON_DuenoDeLasEstrellas	0,796512261
7ª	MONTALBANdudosa_MonjaAlferez	0,805922262
8ª	ALARCON_PechosPrivilegiados	0,807483551
9ª	AVILA-FERNANDO_TodoCabeEnLoPosible(Transk-IMPR)	0,811401096
10ª	LOPE_JuezEnSuCausa	0,814711092
11ª	TIRSO_HonrosoAtravimiento	0,814780977
12ª	DESCONOCIDO_DosFinezasDeAmor(Transk-MSS)	0,817521508
13ª	TIRSOdudosa_QuienHabloPago	0,819065354
14ª	TIRSO_RepublicaAlReves	0,819362894
15ª	ALARCON_NoHayMalQuePorBienNoVenga	0,819600228
16ª	DIAMANTE_ReligiosasConstanciasReinaMariaEstuardo(Tr-IMP)	0,819991196
17ª	CANIZARES_BandaDeCastilla(Transk-IMPR)	0,821944925
18ª	REYES_RaptoDeElias(Transk-IMPR)	0,822120336
19ª	LOPEdudosa_VencidoVencedor	0,823723032
20ª	DESCONOCIDO_EstrellaDeSevilla	0,82436724

FIGURA 4. Tabla de distancia de *La lealtad en la traición*.

También en este caso la presencia de piezas atribuidas y atribuibles al dramaturgo mexicano es contundente, diez de las veinte: siete de las asignadas desde siempre y tres de las incorporadas recientemente o que optan a ello: *Ser prudente y ser sufrido*, cuyo próximo estudio ya hemos adelantado, *La monja alférez* y *El vencido vencedor*. Es más, las primeras ocho posiciones de la tabla están copadas por ellas. A partir de esta evidencia, y al igual que se ha procedido en los demás casos, se puso en marcha la maquinaria de detección de más pruebas para avalar la candidatura.

Lo primero que se consideró fue la métrica, con unos resultados que congenian muy bien con los de la estilometría. La tabla siguiente muestra las cifras absolutas y los porcentajes de las distintas estrofas, según Morley y Bruerton (1968: 491-492):

<i>Estrofas</i>	<i>Tiradas</i>	<i>N.º versos</i>	<i>Porcentajes</i>
Redondillas	5	1700	70,2
Romance	7	634	26,2
Octavas	1	64	2,6
Silva 3. ^a	1	25	1,0
	14	2423	100,0

Su fórmula estrófica es peculiar; con una peculiaridad que encaja en contados dramaturgos conocidos, entre los que se encuentra el peculiar Ruiz de Alarcón. De nuevo, nos encontramos con un número elevado de redondillas, un 70,2 %, que a pocos les conviene tanto como al escritor a quien —recordémoslo— S. Morley llama «redondillista empedernido». Su número está entre el 82 % de *El desdichado en fingir* y el 40 % de *El tejedor de Segovia*. Están muy cerca de ese porcentaje *La amistad castigada* (70 %), *No hay mal que por bien no venga* (70 %), *Las paredes oyen* (73 %), *Todo es ventura* (74 %) y *Ganar amigos* (66 %).

Pero no solo eso, sino que tiene una jornada, la primera, escrita únicamente en redondillas. Sobre la rareza de esta opción se pronuncia así el mentado Morley: «He even went so far as to write whole acts in redondilla without any other meter, something that Tirso never did, and certainly a very rare performance in that century. The first act of *Los empeños de un engaño*, the second of *No hay mal*, and the third of el *Anticristo*, contain no other meter than redondilla» (1918: 140). A estas comedias citadas por Morley habría que añadir la *Segunda parte del acomodado Don Domingo de Don Blas*, que aún lleva más lejos la práctica «redondillista», al presentar hasta dos jornadas enteras en este metro.

El 26,2 % de romance también encaja sin problemas entre el 45,5 % de *La culpa busca la pena* y el 6 % de *Quien mal anda mal acaba*. Son varias las comedias alarconianas que se aproximan mucho a la cifra: *El examen de maridos* (25 %),

La industria y la suerte (25 %), *La prueba de las promesas* (25 %), *Quién engaña más a quién* (25 %), *La verdad sospechosa* (27 %) y *Ganar amigos* (28 %). *La lealtad en la traición*, por lo tanto, tendría porcentajes de los dos metros principales muy cercanos a *Ganar amigos*.

La única desavenencia estriba en el número de versos: los 2423 que contabiliza la comedia que analizamos están por debajo de los 2616 de *El Anticristo*, que es la menos extensa de las auténticas. No puede considerarse un factor que desaconseje la adscripción a la que apuntan los que se han visto hasta ahora, porque no se trata de una diferencia llamativa, y porque no es rara la pérdida de versos en la transmisión, sobre todo cuando se trata de impresos. Aunque ha podido sufrir «atajos» en las tres jornadas, la más afectada sería la primera, que solo contabiliza 722 versos (840, la segunda, y 863, la tercera), bastante por debajo de los 800 que tiene la segunda de *La prueba de las promesas*, que es la más breve de las correspondientes a las comedias publicadas en las *partes* de 1628 y 1634¹⁵.

Es el momento de dar más fuerza a la propuesta en favor de Alarcón con el aporte de expresiones paralelas, esparcidas por todos los puntos de la obra, que la relacionan con la práctica totalidad de las atribuibles al dramaturgo mexicano. Como en el caso anterior, no se trata de que sean exhaustivas —algo difícil de alcanzar, y que, en todo caso, se intentará en la anotación del texto de la edición crítica que el caso exige—, sino suficientemente explícitas como para pensar que no son producto del azar ni de la emulación por parte de otro escritor¹⁶.

Jornada I.1

¿Ícaro al viento *atrevido*
y al cielo osado gigante?
¿Qué indicios de liviandad,
qué señales de flaqueza
ha sentido en mi grandeza
tu ciega temeridad,
que en ti produzca, en efeto,
tan contra razón y ley...? (p. 191b)

¹⁵ Podría tratarse de unas pérdidas semejantes a las detectadas en *La monja alférez*, cuya primera jornada suma 766 versos en tres de las cuatro ediciones antiguas en que se ha conservado. Sin embargo, la cuarta edición, y más cercana al original perdido, contiene 120 versos más, cuya autenticidad parece demostrada (Vega García-Luengos, 2021a: 110).

¹⁶ Las citas de *La lealtad en la traición* se hacen por Vega (1930a). Se consignarán página y columna, ya que los versos no están numerados. Como en el caso anterior, las comedias de Alarcón se citarán por la edición de *Obras completas* de Agustín Millares Carlo (Ruiz de Alarcón: 1977, 1979 y 1986). Las palabras que conectan unos pasajes con otros se destacan en cursiva.

Ganar amigos (v. 2104): «¡este que *al cielo se atrevió gigante...!*».

El Anticristo (vv. 85-88): «Miralde y veréis en él / de tan notables portentos / las infalibles *señales*, / los *indicios* verdaderos». *La prueba de las promesas* (vv. 1349-1350): «que antes, da de *liviandad* / más *indicios* que de amor». *Las paredes oyen* (v. 2460): «*Indicios* dais de *flaqueza*».

El tejedor de Segovia (vv. 189-190): «lo que aquí habéis intentado / *tan contra razón y ley*».

I.2

¿Qué *ofensa*, señora mía,
es *adorar tu belleza*? (p. 192a)

La crueldad por el honor (vv. 691-692): «¿*Adorar tu belleza*, / *es delito contigo*?».

I.3

RICARDO Habla a su Alteza, Teodora;
válgame aquí tu favor.

TEODORA Dignos son *yerros de amor*
de *perdón*, y más, señora,
si algo *merece* contigo
mi *lealtad*.

FAUSTINA ¿Pues si no fuera
por lo que te estimo, *hubiera*
dilatado su *castigo*? (p. 192a)

La amistad castigada (v. 428): «y *válgate su favor*». *Los pechos privilegiados* (v. 2286): «que el *favor* suyo *me valga*». *Todo es ventura* (v. 180): «que *le valga tu favor*». *Los favores del mundo* (v. 1961): «En el *amor* es *yerro*, y se *perdona*». *Ganar amigos* (vv. 1043-1046): «¿Qué *justicia*, qué *rigor*, / si bien se mira, consiente / castigar tan duramente / *yerros* causados de *amor*?». *Los pechos privilegiados* (vv. 885-888): «Basta; que a *yerros* / nacidos de *ciego amor* / el *amor* les da *disculpa*, / y la *prudencia perdón*». *El semejante a sí mismo* (v. 2883): «*Yerros* son que *amor disculpa*». *La verdad sospechosa* (vv. 3061-3062): «*Yerros* causados de *amor*, / quien es cuerdo los *perdona*». *Ganar amigos* (vv. 2867-2868): «Por ser único en *lealtad*, / *perdón merece tu error*». *Ganar amigos* (vv. 2573-2576): «Mas yo vuestro firme amigo / *piadoso* empecé a *trazar* / medios para *dilatar*, / hasta evitar el *castigo*».

I.4

tenga *fin* la tiranía
y *premio* nuestra *lealtad* (p. 193a)

La verdad sospechosa (vv. 1684-1685): «por dar *premio* a sus *lealtades*, / por dar *fin* a sus temores».

I.5

que ya *la pálida muerte*
entra derramando horror (p. 193b)

Los pechos privilegiados (vv. 1984-1985): «el rostro *pálido* y feo / de *la muerte* me enseñaron».

I.6

DIONÍS Imposible vendrá a ser
 resistir tanta violencia.
TEBANDRO Donde *falta resistencia*
 la industria me ha de valer (p. 193b)

El dueño de las estrellas (vv. 213-214): «Mientras subo / a caballo, su *violencia* / *resistid*».

Los pechos privilegiados (vv. 2375-2376): «ya me *falta* la *paciencia*; / humana es mi *resistencia*».

El dueño de las estrellas (vv. 623-624): «Mas para guardar mi honor, / *la industria me ha de valer*».

I.7

no *quede*
deste *fuego* una *centella* (p. 193b)

Las paredes oyen (vv. 1376-1377): «mas aunque el *fuego* aplacó, / *quedó* viva la *centella*».

I.8

Yo me vuelvo a *acreditar*
mi *engaño* (p. 194a)

La crueldad por el honor (vv. 921-922): ¿Por qué, pues, en favor del vulgo incierto / *acreditáis engaño* tan culpable?». *El Anticristo* (vv. 1236-1239): «¿con qué *invenciones* / tus *engaños acreditas*». *El Anticristo* (vv. 1951-1952): «para que las fuerzas mías / *acredite* en ti el *engaño*». Más casos en *El Anticristo*.

I.9

FAUSTINA [...] ¡Oh, *fortuna!* ¿Tales son

tus vueltas?

(Sale Teodora.)

TEODORA

¿Qué es esto, Infanta?

FAUSTINA

Todo me aflige y espanta... (p. 194a-b)

Los favores del mundo (vv. 3260-3261): «Tantas vueltas en un día, / ¿cuándo *Fortuna* las dio?».

El Anticristo (vv. 1579-1580): «De una en otra peña doy; / *todo me aflige y espanta*». Único caso en *TEXORO* y *CORDE*.

I.10

RICARDO [...] Trata de *mirar por ti*.

FAUSTINA *Mi vida pongo en tu mano* (p. 194b)

Los favores del mundo (v. 2705): «tú sabrás *mirar por ti*».

El desdichado en fingir (vv. 1730-1731): «*ya pongo en tus manos bellas / mi vida y honor*».

I.11

que *en esto estriba el efeto*

que *pretendo conseguir* (p. 194b)

La prueba de las promesas (vv. 1693-1695): «En que no entienda Tristán / que yo sé que me está oyendo, / *estriba un dichoso efeto*». *Ser prudente y ser sufrido* (p. 571a)¹⁷: «Que *estriba* en callarlo vos / de mi intención *el efeto*». Únicos casos.

La amistad castigada (vv. 1665-1668): «—A ninguno le pesó / de *alcanzar* lo que *pretende*. / —Pues, ¿qué *intento conseguistes*, / bella Aurora, en este *efeto*?». *La industria y la suerte* (vv. 1404-1405): «*En eso está / conseguir* lo que *pretendo*».

I.12

RICARDO

¡Ah, cielo!

¿Cómo la *podré librar*?

FILIPO

Mi venganza ha de llegar
a los confines del suelo.

TEBANDRO

Si la mayor perfección,
si la más rara *belleza*
que *admiró naturaleza*,
piedad merece y perdón;
si te *obliga* mi *lealtad*,

¹⁷ De la propuesta de adscripción a Ruiz de Alarcón de esta comedia atribuida a Pérez de Montalbán tratará un próximo trabajo. Se cita por Pérez de Montalbán (1858).

si tienes *pecho humano*,
revoque tu *airada mano*
en Faustina la crueldad (p. 195a)

Ganar amigos (vv. 41-42): «¡Suerte inhumana! / ¿Cómo me *podré librar*?». *El tejedor de Segovia* (vv. 2113-2115): «¡Cielo santo! ¿Dónde iré? / ¿Cómo *librarme podré* / de tanta gente cercado?».

La industria y la suerte (vv. 518-519): «Esa *belleza / que admira naturaleza*».

Las paredes oyen (vv. 2010-2012): «Es gran razón / pagalles la *obligación / que tienes a su lealtad*».

«pecho humano» en *La amistad castigada* (v. 1547) y *El dueño de las estrellas* (vv. 1987-1988).

«airada mano» en *Los pechos privilegiados* (v. 2563) y *La manganilla de Melilla* (v. 863).

I.13

Consejos tan advertidos
hijos son de esa *prudencia* (p. 196a)

La amistad castigada (v. 1553): «*consejo es bien advertido*». *Los favores del mundo* (vv. 2870-2871): «El *consejo / edad y prudencia* quiere».

I.14

FAUSTINA Pues ya la vida te debo,
dispón, Ricardo, de mí.

TEODORA *Vamos presto.*

RICARDO Amor, por ti
contra la muerte me atrevo.
El Rey perdone, mi honor
perdone, *que estoy sin seso,*
y no murmure este exceso
quien no supiere [de] amor.
(*Vase. Salen el Rey, Valerio y acompañamiento.*)

VALERIO En contento has convertido
la *medrosa confusión*
de la gente.

FILIPO A su afición
me *confieso agradecido* (p. 196b)

La amistad castigada (v. 1770): «*dispón de mí y de mi vida*».

«Vamos presto»: la misma expresión en *Los favores del mundo* (vv. 1049 y 2628).

La crueldad por el honor (vv. 1148-1152): «con tanto favor, ¿qué empresa / no acabaré, satisfecho / de mi venturosa suerte, / llevando *contra la muerte* / este papel en mi pecho?».

El desdichado en fingir (v. 845): «¿Qué haré, *que estoy sin seso*?».

El tejedor de Segovia (vv. 2532-2533): «En *medrosa confusión* / llevo anegado el sentido».

La crueldad por el honor (vv. 1005-1006): «y obligados se *confiesan* / tanto como *agradecidos*».

I.15

Yo soy mozo nada experto;
sujetarme a vuestra *edad*,
vuestra *prudencia* y *lealtad*
será un general acierto (p. 197a)

Los favores del mundo (vv. 2870-2871): «El consejo / *edad* y *prudencia* quiere».

La crueldad por el honor (vv. 1899-1902): «Vos solo sois mi privado; / que por la antigua experiencia / estoy de *vuestra prudencia* / y *lealtad* bien informado».

I.16

y las *riquezas* que alcanza
las de *Creso* han excedido (p. 197b)

La industria y la suerte (vv. 547-548): «de renta mayor *riqueza* / que dicen que tuvo *Creso*».

I.17

ni en *las Indias* cría
tantas *riquezas* Apolo (p. 197b)

La verdad sospechosa (vv. 817-818): «y más si son de *las Indias*, / información de *riqueza*». *La manganilla de Melilla* (vv. 649-652): «y si codicias / *riquezas*, por estas nuevas, / cuantas las *indianas* cuevas / rinden, te daré en albricias».

I.18

Esta casa, a quien de cielo
das ya *presunción dichosa*,
pues eres, Faustina hermosa,
la diosa que nació en Delo,
ocultará del rigor
del Rey tu *luz soberana*,
que no *da* siempre *Diana*

al mundo su resplandor (p. 198a)

La industria y la suerte (vv. 1603-1604): «El serviros yo tendré / por *dichosa presunción*».

El dueño de las estrellas (vv. 1359-1362): «¿Cómo dudas / en conocer que es *Diana* / la que *da luz soberana* / y lengua a estas sombras mudas? Hay más casos de «luz soberana» en Alarcón.

I.19

De cólera tiemblo y ardo (p. 198b)

La amistad castigada (v. 2077): «*De cólera tiemblo y ardo*». Es el único caso en *TEXORO* y *CORDE*.

I.20

sí tuviera
menos *átomos la esfera*
que hijos... (p. 198b)

El examen de maridos (vv. 833-834): «que no tantos en *la esfera* / leves *átomos* se miran».

I.21

perder
mil veces *vida y honor* (p. 199a)

La manganilla de Melilla (vv. 1960-1961): «¿Quieres por una mujer / *perder la vida y honor*?».

I.22

merecen algo
servicios y lealtad
con que le hemos *obligado* (p. 199a)

La amistad castigada (vv. 798-800): «¿Así asegura *lealtades*? / ¿Así *obliga voluntades* / y recompensa *servicios*?».

I.23

y venga lo que viniere (p. 199a)

La misma expresión y verso en *La cueva de Salamanca* (vv. 1061 y 1877).

Jornada II.1

Este es el arranque de la jornada segunda, con reproches a la fortuna::

¿Adónde me llevas
por desiertos y horizontes,
a *ser de las fieras pasto*
y *fábula* de los hombres?
Evité las duras manos
de *mis contrarios feroces*,
siendo mi salvo una gruta,
que quiso el cielo que formen
los combates de las olas... (p. 199b)

El Anticristo (v. 2093): «*pasto serán de las fieras*».

La industria y la suerte (vv. 833-834): «Mi amor *será* desde aquí / la *fábula* de Sevilla». *La verdad sospechosa* (vv. 855-856): «La *fábula* de la corte / *serás*, si la flor te entrevan».

La verdad sospechosa (vv. 1668-1670): «Quisimos hacernos fuertes; / mas *mis contrarios feroces* / ya la pared me derriban».

La industria y la suerte (vv. 1193-1194): «... que con *los fieros combates* / de las *olas...*». Solo este caso en *TEXORO* y *CORDE*.

II.2

O me engaño, o siento gente (p. 199b)

La prueba de las promesas (v. 2406): «Que *o me engaño o viene gente*». *La industria y la suerte* (vv. 2689-2690): «Mas, *o me engaño*, o sin alas / Arnesto sube al balcón».

II.3

la fortuna me socorre (p. 199b)

La crueldad por el honor (vv. 287-288): «Ánimo, pues; que *fortuna* / a los osados *socorre*». *Ganar amigos* (v. 2127): «*La fortuna me socorre*». *Las paredes oyen* (v. 1841): «*La fortuna me socorre*».

II.4

Puesto que no me conocen,
mi historia misma *ha de dar*
la materia a mis ficciones.
De Belgrado, cabeza de la Hungría,
soy natural, mi nombre es Polidoro;

ni mendiga valor la sangre mía,
 ni me fue avara la *fortuna* de oro;
 ésta a su rueda *dio* la *vuelta un día*,
 que de una *prenda* que en *el alma adoro*
 dueño me hizo injusto, si dichoso,
 pues siendo ajena la robé a su esposo.
Gozaba alegre *la mayor ventura...* (p. 200b)

La amistad castigada (vv. 1450-1452): «y Aurora / *ha de dar* también agora / *la materia a mi ficción*».

El examen de maridos (vv. 1286-1287): «vuestros ojos son testigos; / *no mendigáis* la verdad».

Los favores del mundo (vv. 3260-3261): «Tantas vueltas en *un día*, / ¿cuándo *Fortuna* las *dio*?».

El tejedor de Segovia (vv. 1861-1862): «concede, *prenda* del *alma*, / tu regazo a quien te *adora*».

El Anticristo (vv. 1631-1632): «*Goz*a pues de *la ventura* / que te consagra mi amor».

II.5

y despechado,
 en *alas del temor*, al centro frío
 precipito mi cuerpo desdichado,
 siendo en su orilla *cóncavo*, *sombrio*
 peñasco, en tal *peligro mi sagrado*,
 que en él estuve oculto hasta que el cielo
dio a la fortuna noche *oscuro velo* (pp. 200b-201a)

El tejedor de Segovia (vv. 2602): «para ocultarme al capital juicio, / me prestase *el temor alas*».

La manganilla de Melilla (vv. 897-898): «Yo sacaré del *cóncavo sombrio* / a mi hijo Muley». Único caso en *TEXORO* y *CORDE*.

Todo es ventura (v. 1469): «*da sagrado a mis peligros*».

El Anticristo (v. 2439): «si al sol *das oscuro velo*».

II.6

pues *condolidos de mi mal*, *espero*
 que en ella me admitáis por compañero (p. 201a)

La prueba de las promesas (vv. 718-720): «esta ocasión que ha querido, / *de mis males condolido*, / ofrecerme el cielo agora». *El tejedor de Segovia* (vv. 1465-1467): «¿*espero* / que de *mi condolidos*, / deis a *mi mal* piadosos los oídos?».

II.7

Cerca de cien hombres
 somos los que en este cerro,
en cuadrillas divididas,
 gozamos tirano imperio.
Cuatro a cuatro y cinco a cinco
 andamos, porque con esto,
pensando que somos pocos,
no obligamos a remedio (p. 201a-b)

El tejedor de Segovia (vv. 961-980): «me parece que ocupéis / toda la sierra esparcidos / *en escuadras, divididos / cinco a cinco y seis a seis,* / distantes en proporción / que unos a otros oyáis, / porque ayudaros podáis / si lo pide la ocasión. / De suerte que en qualquier lance / solos parezcan aquellos / que basten a que con ellos / lo que se emprenda se alcance; / que demás que es importante / para que senda o vereda / no quede por donde pueda / escaparse un caminante; / mientras *se entienda que son / pocos* los nuestros, ni harán / caso dello, *ni pondrán / cuidado* en nuestra prisión». Es evidente el paralelismo en la estrategia de las cuadrillas de una comedia y otra, lo que constituye un indicio fuerte de conexión con Alarcón de la obra que analizamos.

II.8

por gozar del privilegio
 de ser *dueño del despojo* (p. 201b)

El dueño de las estrellas (vv. 521-522): «quien *de tan altos despojos / dueño* se puede llamar».

II.9

a disponer la ocasión,
 que *importa para el intento,*
 parto, Ricardo, contento.
 Allí en *traje* de varón
 y en *nombre* de mi sobrino
 podrá segura *vivir;*
pero quiéroos advertir... (p. 203b)

El examen de maridos (vv. 113-114): «No *importa para el intento* / haberlo sabido o no». *La prueba de las promesas* (vv. 1199-2201): «Pero, ¿cómo he de creer / que para este *intento importe* / traer a Blanca a la corte...?». Y hay más casos de «importar al intento» en Alarcón.

El tejedor de Segovia (vv. 1561-1563): «y para ocultarme, / de Madrid me ausento, / *mudo nombre y traje*». *El dueño de las estrellas* (vv. 1063-1066): «Esto me obligó a mudar / el *nombre*, el *traje* y el *suelo*, / y habitar en una aldea, / para *vivir más secreto*». *El examen de maridos* (vv. 581-582): «*Pero quiérote advertir* / de que nadie ha de entenderlo».

II.10

Ni la *mudanza de estado*
muda en mí la *condición* (p. 204a)

La prueba de las promesas (v. 1958): «*Muda la condición* quien *muda estado*». *El acomodado don Domingo de Don Blas* (vv. 1870-1871): «... no ha *mudado* / mi antigua *condición* el nuevo *estado*». Alarcón es el único que combina «*mudanza*», «*condición*» y «*estado*».

II.11

os pone *en tal confusión*,
 que pienso que a la *opinión*
 y la vida os *está mal* (p. 204a)

El semejante a sí mismo (v. 1780): «sin verme *en tal confusión*».
El desdichado en fingir (vv. 1257-1258): «*Haceldo*; que *os está mal* / seguir a un loco».

II.12

Ardiente furia me abrasa (p. 204a)

El mismo verso, y es el único caso de *TEXORO* y *CORDE*, en *La cueva de Salamanca* (v. 861).

II.13

sin que me *obliguéis*
 a que un *secreto quebrante* (p. 204b)

Los empeños de un engaño (vv. 1043-1044): «a *quebrantar* las cadenas / nos *obligan* del *secreto*».

II.14

sería
 en mí muy *necia firmeza*
mirar yo por su cabeza,
 si no *miráis* por la mía (p. 204b)

Mudarse por mejorarse (vv. 251-252): «Confieso, Leonor hermosa, / que ese es *firme*, pero es *necio*».

El tejedor de Segovia (vv. 283-284): «Lo preciso y lo importante / es *mirar por la cabeza*».

 II.15

es caso cierto,
si es natural la defensa,
que vos procuréis vivir;
pero quiéroos advertir
que supuesto que la ofensa... (p. 204b)

«es caso cierto» en *La industria y la suerte* (v. 980) y *La crueldad por el honor* (v. 1711).

La prueba de las promesas (vv. 2105-2106): «Ahora bien, / *la defensa es natural*».

El desdichado en fingir (vv. 2245-2246): «Así *procuro* / *vivir en paz*».

El examen de maridos (vv. 581-582): «*pero quiérote advertir* / de que nadie ha de entenderlo».

«que supuesto que...»: cinco casos de esta construcción en Alarcón.

 II.16

forma vanas ilusiones
la fuerza de mi deseo (p. 205 a)

Mudarse por mejorarse (vv. 57-58): «Y si no es que me engañó / *la fuerza de mi deseo*». *La industria y la suerte* (vv. 2083-2085): «Prolija arenga, frases exquisitas, / ¿van más que a encarecer *de tu deseo* / *las fuerzas infinitas?*».

 II.17

Empezad *la relación*
de quién sois (p. 205b)

La verdad sospechosa (vv. 433-435): «Pues yo, mientras hablas, quiero / que me haga *relación* / el cochero *de quién son*».

 II.18

descubrid el pensamiento (p. 206a)

La industria y la suerte (vv. 2847-2848): «Ya que a *descubrir* me obligas / tus *pensamientos livianos*».

II.19

¿En qué dudáis? *Acabad* (p. 206a)

La industria y la suerte (v. 676): «*Acabad: ¿en qué dudáis?*». Único caso en *TEXORO* y *CORDE*.

II.20

puesto que ha de pareceros
a vos mismo *infame acción*
que *archivos del corazón*
os fie sin conoceros (p. 206a)

El tejedor de Segovia (vv. 1456-1458): «Y si sabéis de honor, como lo fio / de vuestra ilustre sangre, ¿por qué el mío / con tan *infame acción* queréis quitarme?».

Todo es ventura (vv. 1393-1394): «Comunicarte el *archivo* / de mi *corazón* prevengo».

II.21

RICARDO [...] y así *resuelvo callar*.

ALEJANDRO Es vana vuestra porfía,
pues si no la *cortesía*,
la *fuerza* lo ha de *alcanzar*.

RICARDO La fuerza en los nobles pechos
no tiene jurisdicción,
aunque suele al corazón
obligar infames hechos;
y podrá *uestro rigor*,
si lo *ejecutáis* en mí,
quitarme la vida, sí,
mas no *manchar el honor*.

ALEJANDRO No es *cuerda* vuestra *intención*,
si lo he de saber aquí
de esa mujer.

RICARDO Eso en mí
no *borra* la *obligación*
en que, por ser hombre, estoy;
que no es justo, por temer
que ella hará como mujer,
no hacer yo *como quien soy* (p. 206a-b)

La crueldad por el honor (v. 1882): «*resuelve callar* mi pecho».

Los empeños de un engaño (vv. 607-608): «Haga pues la *cortesía* / lo que la *fuerza* ha de *hacer*».

Las paredes oyen (vv. 940-941): «que el hado en el albedrío / *no tiene jurisdicción*».
Los favores del mundo (vv. 1215-1216): «¿... si en lo más vivo del alma / *ejecutas tu rigor?*».
El tejedor de Segovia (vv. 364-366): «que en las capas, vengativo, / *los rigores ejecuta* / que en sus dueños no ha podido».
 «*manchar el honor*»: varios casos en Alarcón.
Las paredes oyen (vv. 2265-2266): «Tu gusto desacreditas / con esa *cuerda intención*».
La crueldad por el honor (vv. 380-382): «de una merced, con que borre / de cuanto espero servirlos / las justas *obligaciones*».
Todo es ventura (vv. 2752-2753): «Que lo cumpliré aseguro / *como quien soy*». Otros nueve casos de «como quien soy» en Alarcón.

II.22

Solamente pretendí
 probar tu valor, que quiero
 por amigo verdadero
 elegirlo desde aquí.
 Y ya lo haré, que indiscreto
 no será quien se confía
 de quien *la vida perdía*
 por no *decir un secreto*.
Dadme como caballero,
 gran Ricardo, que bien sé
 quién sois, la mano y *la fe...* (p. 206b)

Las paredes oyen (vv. 1866-1867): «*Solamente* / *hablarla pretendo*».
Los pechos privilegiados (vv. 1521-1522): «te doy el lugar primero / *por amigo verdadero*».
Los empeños de un engaño (vv. 689-691): «que *la vida* me verás / *perder* antes que el *secreto* / *descubra* que te prometo».
La cueva de Salamanca (vv. 1481-1483): «su *palabra ha dado* / el Marqués, y cumplirá / *como caballero*».

II.23

beneficio que por sí
 solo me hubiera *obligado* (p. 207a)

Las paredes oyen (vv. 1562-1563): «porque el *beneficio* cría / *obligación* natural». *El dueño de las estrellas* (vv. 745-746): «que ingratos al *beneficio*, / a quien les *obliga* agravien». *La manganilla de Melilla* (vv. 459-460): «¿... que con tantos *beneficios* / te está en España *obligando!*».

II.24

RICARDO Ya de ti
formo quejas, pues se acorta
 tu confianza conmigo.
 ALEJANDRO No *me declaro contigo*
 por saber que a ti *te importa* (p. 207a)

La manganilla de Melilla (vv. 1598-1599): «pero si cristiano soy, / *formad queja* de vosotros».

Los empeños de un engaño (vv. 577-579): «y *me importa* que *conmigo* / *se declare*, por poder / *declararme yo*».

II.25

mudando el nombre y el traje (p. 207b)

El tejedor de Segovia (vv. 1561-1563): «y para ocultarme, / de Madrid me ausento, / *mudo nombre y traje*». *El dueño de las estrellas* (vv. 1063-1064): «Esto me obligó a *mudar / el nombre, el traje* y el suelo, / y habitar en una aldea / para vivir más secreto».

II.26

porque mi padre no pueda
ejecutar su rigor (p. 207b)

Los favores del mundo (vv. 1215-1216): «¿... si en lo más vivo del alma / *ejecutas tu rigor?*». *El tejedor de Segovia* (vv. 364-365): «que en las capas vengativo / *los rigores ejecuta*».

II.27

No lo quiero permitir,
 ni te agradezco la vida
con tal pensión concedida (p. 207b)

Los favores del mundo (vv. 1195-1196): «Para qué, fortuna, quiero / *con tal pensión* tu favor?».

II.28

La ventura
me enloquece (p. 208a)

La manganilla de Melilla (vv. 2553-2555): «y *el gran gozo me enloquece*, / de saber que no enflaquece / ese propósito en ti». *La prueba de las promesas* (vv. 1889-1891): «tan

ardiente furor desasosiega / mi pecho, tan del todo *me enloquece* / no sé si ciego amor, si envidia ciega». *El semejante a sí mismo* (vv. 1697-1700): «Juzgad agora si es mucho / que *me enloquezca el sentir*, / hallando a mi Julia viva, / y siendo el mismo que fui».

II.29

Ricardo, tu *amor ardiente*,
si un *Argos* que *me guardara*
procurase, no lo hallara
mejor que el que está presente.
La *confusión* y el *temor*
desecha... (p. 208a-b)

Hay cuatro casos de «amor ardiente» en Alarcón.

El semejante a sí mismo (vv. 2556-2557): «que hecho un *Argos*, pues me abraso, / *he de guardarte*».

Ganar amigos (vv. 2057-2059): «cuando con voces llenas / de *confusión*, *temor*, duda y tormento, / pido favor».

II.30

Con esto
no hay ya *qué replicar* (p. 208b)

La crueldad por el honor (v. 2679): «*No hay que replicar*». *La industria y la suerte* (vv. 2443-2444): «Señor, / *no hay que replicar en esto*». *La manganilla de Melilla* (v. 359): «*No hay que replicar*».

II.31

RICARDO Todo el bien mío,
sin saber de quién, os fio.
FAUSTINA No temas, pues yo te quiero
y me confieso obligada.
MALGESÍ *A buen precio* la lleváis... (p. 208b)

El tejedor de Segovia (vv. 2132-2134): «Yo espero / que seréis sagrado mío. / *Sin saber de quién, me fio*».

Los favores del mundo (vv. 2778-2779): «pues *me confieso obligado* / a la merced que me hacéis». *La verdad sospechosa* (vv. 223-224): «*y me confieso obligado* / del bien que en esto me ha hecho». *La amistad castigada* (vv. 615-616): «no me siento enamorada, / *si obligada me confieso*». *La crueldad por el honor* (vv. 793-794): «*Obligada me confieso*, / y he de ser agradecida». Expresión muy querida por Alarcón.

La manganilla de Melilla (v. 2051): «*A buen precio* nos la das».

Jornada III.1

Bien *emplean*
los vasallos *el valor* (p. 209a)

El tejedor de Segovia (vv. 1110-1112): «En hazañas más altivas / *ha de emplear el valor* / quien anda en mi compañía».

III.2

FILIPPO [...] y *la caza*,
como imagen de la guerra,
divertirá mi persona
ocupado en la fiereza.
Apercibid los monteros.
VALERIO *Voy al punto* (p. 209b)

Ganar amigos (vv. 1007-1009): «Don Pedro, *haced prevenir / la caza al punto*; que intento / *divertir* mi sentimiento».

Ganar amigos (v. 2554): «*Voy al punto*».

III.3

Tú que la ves, y que sabes
dónde tienes a Faustina,
y lo que deste secreto
sabe Tebandro, *fabrica*
el remedio... (p. 211b)

Los empeños de un engaño (vv. 1425-1427): «Parece que los fueros / olvidas del honor cuando *fabricas / remedios* solo al gusto lisonjeros».

III.4

RICARDO Pues ¿por qué,
padre, *la ocasión* no evitas?
¿Por qué le aprietas, si está
en tus manos la justicia?
VALERIO Porque no hay otro vasallo
en todo el reino de Hungría
que al Rey pueda socorrer
en *ocasión tan precisa* (p. 211b)

La amistad castigada (vv. 1745-1746): «Y así de entrambos agravios / *evité las ocasiones*». *La crueldad por el honor* (vv. 1891-1892): «¡importa que *la ocasión / evite*». *Los empeños de un engaño* (vv. 2415-2416): «*evitaras* fugitivo / *ocasiones* a mi agravio».

La manganilla de Melilla (vv. 743-744): «disimular es mejor / y *la ocasión evitar*».

Los pechos privilegiados (v. 2268): «*la ocasión* quiero evitar».

Los pechos privilegiados (vv. 1152-1154): «allí serás / solo el señor y tendrás / *en tus manos tu justicia*».

Ganar amigos (vv. 1477-1478): «que a mayor publicidad / daba *oportunidad tan precisa*».

Cinco casos más de «oportunidad precisa» en Alarcón.

III.5

Pues yo parto a prevenir
el remedio al punto (p. 211b)

Los empeños de un engaño (vv. 1783-1785): «a prevenir el remedio / del daño que esta desdicha / nos amenaza, bajemos». Dos casos más de «prevenir el remedio» en Alarcón: *El dueño de las estrellas* (v. 2443) y *Los favores del mundo* (v. 2839).

Diez casos de «partir al punto» en Alarcón.

III.6

RICARDO [...] ponga de la fe rompida
la pena que ha merecido.
FAUSTINA Ricardo y Tebandro son.
TEBANDRO ¿Yo, Ricardo, quebranté
el secreto, yo la fe?
RICARDO Cuando a hacer vuestra prisión
fue mi padre, amenazaste
con mi muerte y deshonor,
de la justicia el rigor... (p. 212b)

Todo es ventura (vv. 1879-1880): «mas llevaron / la pena que han merecido».

Los empeños de un engaño (vv. 1042-1044): «y ya el rigor de las penas / a quebrantar las cadenas / nos obligan del secreto».

El tejedor de Segovia (vv. 525-526): «se ha de enfrenar, y temer / de la justicia el rigor».

III.7

que en casos de tanto peso,
la prudencia verdadera
a la sospecha primera
remedia el postrer suceso (pp. 212b-213a)

El desdichado en fingir (vv. 1954-1955): «Ved que os fio / un caso de tanto peso».

III.8

- ALEJANDRO *De mi amistad*
y de mí valor *confía*,
y déjame hablar a solas
con Tebandro.
- RICARDO Pues *me anegan*,
¿por qué a matarme no llegan,
de mi *confusión las olas*?
- FAUSTINA Ricardo del alma mía.
- RICARDO *Hermoso cielo* que adoro,
y aquí confusiones lloro
donde tu estrella me guía.
- TEBANDRO Alejandro.
- ALEJANDRO Calla, espera,
que *no quiero declararme*.
- TEBANDRO ¿*Quién, si no tú, pudo* darme
la vida? ¿*Quién tal creyera*?
- ALEJANDRO ¿Por qué *rompiste* a Ricardo
el secreto prometido? (p. 213a)

Los empeños de un engaño (vv. 315-316): «Vivir podéis *confiado / de mi amistad*».
La amistad castigada (vv. 65-67): «Estas, caro amigo, son / *las olas* en que *me anego*;
 / *las confusiones* son estas...».
 «Hermoso cielo» en *Las paredes oyen* (v. 2823), *Los pechos privilegiados* (v. 820) y
Todo es ventura (v. 79).
La industria y la suerte (vv. 1513-1514): «*No quiero / declararme* hasta saber...».
La cueva de Salamanca (vv. 1494-1495): «Mas, ¿*quién sino tú podía / ser la Venus...?*».
Ganar amigos (vv. 2455-2456): «y así, puedes ya *romper / el secreto prometido*».

III.9

cierto ha de ser y *forzoso* (p. 213b)

Ganar amigos (vv. 869-870): «*siendo tan cierta y forzosa / la afrenta* de no callar».

III.10

aunque me cueste la vida (p. 213b)

Este mismo verso en *La crueldad por el honor* (vv. 677 y 791), *El semejante a sí mismo*
 (v. 864) y *La monja alférez* (p. 101).

III.11

Pues oye lo que has de hacer (p. 214a)

La cueva de Salamanca (v. 1425): «Pues oye lo que has de hacer». *La amistad castigada* (v. 2231): «Direte lo que has de hacer». *El desdichado en fingir* (v. 2043): «Ya sabes lo que has de hacer».

 III.12

A cazar viene mañana
 Su Alteza, y con ocasión
 de aliviarle la *pasión*
melancólica a mi hermana (p. 214a)

La industria y la suerte (vv. 1935-1937): «procura en amistad correspondella, / porque tus *melancólicas pasiones* / diviertas alegrándote con ella». *El vencido vencedor* (p. 182a): «*melancólicas pasiones*, / irremediabiles disgustos / me tienen tal, que en el pecho / vive el corazón difunto».

 III.13

Tened cierta *confianza*
 de que Tebandro *no exceda*
de su obligación, pues queda
 por mi cuenta la *venganza* (p. 214b)

Las paredes oyen (vv. 612-613): «mas ten cierta *confianza*, / para asegurar tus celos». *La industria y la suerte* (vv. 422-424): «que estoy confuso y corrido / de ver que *hayas excedido* / de tu *obligación* así». *La verdad sospechosa* (v. 806): «Eso queda por mi cuenta». *Mudarse por mejorarse* (vv. 1969-1971): «y basta / para empeñarme y correr / por mi cuenta la *venganza*».

 III.14

Cumple lo que has prometido (p. 214b)

El Anticristo (vv. 2240-2241): «Cumple lo que has prometido / o te mato».

 III.15

El alma os doy con los brazos (p. 214b)

La crueldad por el honor (vv. 1077-1078): «A todos mis brazos doy / con el alma, caballeros».

 III.16

¿Qué es lo que mirando estoy? (p. 215a)

Todo es ventura (vv. 2697): «¿Qué es lo que mirando estoy?». *La cueva de Salamanca* (vv. 2151-2152): «¿Qué es lo que estoy / mirando, cielos?».

III.17

ALEJANDRO [...] y en esto tengo fundada
de su secreto la llave
 porque el Rey lo ha de saber,
 [si el] vuestro quier[e] romper.
 RICARDO ¡Qué bien dijisteis!; más grave
pena, mayor confusión
 causa en mi pecho... (p. 215a)

Mudarse por mejorarse (vv. 2441-2442): «pues está en vuestra mano la honra mía, / debajo de la llave del secreto». *La prueba de las promesas* (vv. 237-238): «pues tanto tiempo has tenido / de mi secreto las llaves». *El semejante a sí mismo* (vv. 437-439): «maestra llave / que con un natural secreto sabe / dos voluntades encerrar en una». *El Anticristo* (vv. 2135-2136): «para pena y confusión / de tus intentos tiranos». *Todo es ventura* (vv. 843-844): «Que no es justo darme agora / más penas y confusiones».

III.18

a quien todo lo ha perdido,
 ¿qué le queda que perder?
 Mas esto puede el amor (p. 215a)

La amistad castigada (vv. 419-420): «¿qué le queda que temer / al que ya se ve matar?». *Los favores del mundo* (v. 2837) y *El vencido vencedor* (p. 154b): «Como eso puede el amor».

III.19

Alejandro, no aleguéis
 nuevas razones, que así
 de la palabra que os di
 la confianza ofendéis (p. 215a)

Los pechos privilegiados (vv. 2331-2333): «La confianza ofendéis / que a mi estimación debéis, / con prevención semejante». Único caso en *TEXORO* y *CORDE*.

III.20

A la orilla desta fuente
 os espero, y procurad
 venir por la soledad,
 sin ser visto de mi gente (p. 215b)

La crueldad por el honor (vv. 1322-1325): «*A la orilla de esa fuente / que de cristal transparente / tributaria corre al mar, / decid que solo le espero*». *La manganilla de Melilla* (vv. 1326-1327): «*A la orilla desta fuente / acostumbra venir solo*».

 III.21

que pues *Dafne* el *Sol* desdeña,
 podrá defenderme dél,
 y con mi gente cercar
 este monte; y Alejandro
 ha de morir, y Tebandro
mi rigor ha de probar.
Mas, ¿qué gente es esta, cielo? (p. 216a)

La manganilla de Melilla (vv. 930-933): «Y perdiendo el *sol* dorado / a *Dafne* ingrata y cruel, / quiso del mismo laurel / andar siempre coronado».

El Anticristo (vv. 1761-1762): «Si perdonas una vida, / *mi rigor has de probar*». Único caso en *TEXORO*.

La crueldad por el honor (vv. 2351-2352): «— ¿Es *Inés?* / — Yo soy; *mas, ¿qué gente es esa?*».

 III.22

esta ocasión
 me da una *imaginación*
sutil y heroica (p. 216a)

La industria y la suerte (vv. 2191-2192): «¿*Sutil imaginación!* / *Mas, ¿con quién has de enviarlo?*». *Mudarse por mejorarse* (vv. 109-110): «*Sutil imaginación, / mas poco importante agora*». *TEXORO* solo registra otro caso en Calderón.

 III.23

En gran confusión me hallo (p. 216b)

La cueva de Salamanca (v. 1057): «*En gran confusión te veo*». *Los empeños de un engaño* (v. 1787): «*en gran confusión me veo*». *El semejante a sí mismo* (v. 2741): «Yo estoy *en gran confusión*».

 III.24

Dejadme que os pregunte
cuál ha sido la ocasión (p. 216b)

El examen de maridos (vv. 1026-1030): «no poco me importará / saber quién fue, y *cuál ha sido* / tan poderosa *ocasión* / que el efeto a la afición / de esa dama haya impedido». *Ganar amigos* (vv. 411-412): «me decid quién sois y *cuál / fue la ocasión* deste caso?». *Mudarse por mejorarse* (vv. 1707-1709): «y hubo entre ellas gran cuestión / sobre *cuál fue la ocasión* / del enojo que tuviste».

 III.25

mas ahora que *la suerte*
y *la ocasión* convidando
nos está con la *ventura*,
no queremos serle ingratos (p. 217a)

La amistad castigada (vv. 85-88): «Policiano, no podía, / según vuestras partes son, / *la suerte* en esta *ocasión* / colmar la *ventura* mía / mejor».

 III.26

que *a no perder la ocasión*
estamos determinados (p. 217a-b)

Los pechos privilegiados (vv. 1719-1722): «que el sombrío / bosque en soledad me ofrezca / *ocasión, me determino / a no perdella*».

 III.27

Hasta el cielo me levanto
con esta merced, señor (p. 218b)

La prueba de las promesas (vv. 1904-1906): «Yo, viendo la grandeza de mi estado, / el alto oficio, la feliz privanza / *con que hasta el cielo el Rey me ha levantado*».

Como se ha podido apreciar, también en *La lealtad en la traición* existe un buen número de pasajes que establecen conexiones claras con el universo dramático alarconiano. Hemos procurado seleccionar solo aquellos que, sin obedecer únicamente a tópicos de época, ostentan una relación estrecha, cuya explicación solo pueda admitir dos posibilidades: a) que su autor haya tomado por modelo uno o varios escritos de otro; b) que se trate del mismo autor. En el primero de los supuestos, lo normal sería que las relaciones se establecieran con un texto modelo o pocos más, y no con la práctica totalidad de los del supuesto autor imitado. Cuando esto ocurre, como en el caso que nos ocupa, lo lógico es decidirse por la opción b), por la autoría única.

De los 71 testimonios apuntados hay una veintena larga que son especialmente significativos, por razones varias: principalmente por estar registrados solo en Alarcón en las bases de datos de *TEXORO* y *CORDE* (alguno puede estarlo también en otro escritor que no entra en competencia con él para la autoría); asimismo, por la acumulación de estilemas alarconianos en muy pocos versos. Estos pasajes especiales, cuya relectura detallada se sugiere, serían: de la primera jornada, los números 3, 9, 11 y 19; de la segunda, 1, 4, 5, 7, 9, 10, 12, 19, 21, 22 y 31; y de la tercera, 6, 8, 13, 19, 20, 21 y 22. También debe señalarse que en esos fragmentos aducidos hay 41 versos que se encuentran idénticos (o con variantes pequeñas que no afectan al contenido ni al ritmo) en diversas obras suyas. Están localizados en los segmentos 1, 6, 9, 12 (2), 14, 19 y 23 de la primera jornada; en 1, 3, 4, 7, 9 (2), 12, 15, 16, 21, 22, 25, 26, 30 y 31 (2) de la segunda; y en 4, 6 (2), 7, 8, 10, 11, 23 (2), 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21 y 23, de la tercera.

5. CONTINUARÁ

Y estas son las dos comedias que bajo la capa de Lope de Vega han estado descariadas sin que las pruebas más objetivas de la filología tradicional, como son los análisis métricos y ortológicos, encontraran argumentos para ir poco más allá de negar que fueran del Fénix. Han vagado durante décadas en tierra de nadie, situación responsable en buena medida de que no se les haya prestado mucha atención. Sin duda la merecen, y más ahora que solicitan la incorporación a un repertorio tan especial como el de Juan Ruiz de Alarcón, que de nuevo vería tambalearse su fama de estable y bien controlado. De confirmarse la atribución, y será difícil encontrar argumentos que contradigan los aducidos hasta ahora en su favor, se trataría de un incremento notable, que permitiría conocer mejor el arte y la personalidad de uno de los dramaturgos más distinguidos y distintos de la comedia nueva¹⁸.

¹⁸ Y no quedaría aquí la pretensión de sumar nuevos textos. Fuera del repertorio apócrifo de Lope, hay una comedia más que llama a la puerta, procedente del de Pérez de Montalbán, otro de los más prolijos en atribuciones espurias. Todo apunta a que *La monja alférez* no será la única de ese conjunto en pasar al repertorio de Alarcón. Como se adelantó, están muy avanzadas las pruebas conducentes a que siga el mismo camino la comedia titulada *Ser prudente y ser sufrido*, de la que por razones de espacio no podemos ocuparnos aquí.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso (1946). *Ensayos sobre poesía española*. Buenos Aires: Revista de Occidente Argentina.
- ASHCOM, Benjamin B. (1957). «Verbal and conceptual parallels in the plays of Alarcón». *Hispanic Review*, 25, pp. 26-49.
- BURROWS, John (2002). «‘Delta’: A Measure of Stylistic Difference and a Guide to Likely Authorship». *Literary and Linguistic Computing*, 17: 3, pp. 267-87.
- CUÉLLAR GONZÁLEZ, Álvaro (2024). «Stylometry and Spanish Golden Age Theatre: A Test of Ninety-Nine Plays with Unquestionable Authorship». En *Digital Stylistics in Romance Studies and Beyond*, University of Würzburg, Febrero de 2019. Heidelberg: Heidelberg University Press, pp. 101-117.
- CUÉLLAR, Álvaro y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (2017). *ETSO: Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro* <[https:// etso.es](https://etso.es)> [Consulta: 19/10/2023].
- CUÉLLAR, Álvaro y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (2022-2023). *TEXORO: Textos del Siglo de Oro* <<http://etso.es/textoro>> [Consulta: 19/10/2023].
- CUÉLLAR, Álvaro y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (2023). «Un nuevo repertorio dramático para Andrés de Claramonte». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 11: 1, pp. 117-172 <<https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/1259/pdf>> [Consulta: 19/10/2023]. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.09>.
- EDER, Maciej, Jan RYBICKI y Mike KESTEMONT (2016). «Stylometry with R: a package for computational text analysis». *R Journal*, 8: 1, pp. 107-121 <<https://journal.r-project.org/archive/2016/RJ-2016-007/index.html>> [Consulta: 19/10/2023].
- FERRER VALLS, Teresa (coord.) (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. DICAT. Kassel: Edition Reichenberger.
- FERRER VALLS, Teresa (coord.) (2018-2023). *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM <<http://catcom.uv.es>> [Consulta: 19/10/2023].
- FERRER VALLS, Teresa (coord.) (2016-2023). *Bases de datos integradas del teatro clásico español*. ASODAT <<https://asodat.uv.es/>> [Consulta: 19/10/2023].
- GARCÍA REIDY, Alejandro (2019). «Deconstructing the Authorship of *Siempre ayuda la verdad*: A Play by Lope de Vega?». *Neophilologus*, Springer Netherlands, pp. 1-18 <<https://link.springer.com/10.1007/s11061-019-09607-8>> [Consulta: 19/10/2023].
- GARCÍA REIDY, Alejandro (2022). «Cosas de amores o guerras: los particulares de Palacio en tiempos de Lope de Vega». *Anuario Calderoniano*, 15, pp. 199-222 <<https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/86563/74200>> [Consulta: 19/10/2023].
- MORLEY, S. Griswold (1918). «Studies in Spanish dramatic versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto». *University of California Publications in Modern Philology*, 7: 3, pp. 131-173.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de versificación estrófica*. Madrid: Editorial Gredos.

- OLEZA, Joan (2011-2021). *ARTELOPE. Base de datos y Argumentos del Teatro de Lope de Vega* <<https://artelope.uv.es/>> [Consulta: 19/10/2023].
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (1632). *Para todos. Ejemplos morales, humanos y divinos...* Madrid: Imprenta del Reino/Alonso Pérez.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (1858). *Ser prudente y ser sufrido*. En Ramón de Mesoneros Romanos (ed.), *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*. Madrid: M. Rivadeneyra/Biblioteca de Autores Españoles, pp. 571-586.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (2007). *La monja alférez*. Luzmila Camacho Platero (ed.). Newark-Delaware: Juan de la Cuesta.
- PROFETI, Maria Grazia (1976). *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*. Verona: Università degli Studi di Padova.
- PROFETI, Maria Grazia (1982). *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán. Addenda et corrigenda*. Verona: Università degli Studi di Padova.
- PROFETI, Maria Grazia (1988). *La Collezione «Diferentes Autores»*. Kassel: Edition Reichenberger.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Corpus diacrónico del español. CORDE* <<https://www.rae.es/>> [Consulta: 19/10/2023].
- RENNERT, Hugo A. y Américo CASTRO (1969). *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Fernando Lázaro Carreter (notas). Salamanca: Editorial Anaya.
- RESTORI, Antonio (1891). *Una Collezione di commedie di Lope de Vega Carpio (CC* V.28032 della Palatina Parmense)*. Livorno: Frco. Vigo <<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=39032>> [Consulta: 19/10/2023].
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1977, 1979 y 1982). *Obras completas*. Agustín Millares Carlo (ed.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- SANDOVAL SÁNCHEZ, Alberto (1984). *Estructura e ideología en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón (Hacia la determinación de una cronología)*. Minnesota: Dissertation Information Service.
- SIMÓN PALMER, Carmen (coord.) (1998). *Teatro Español del Siglo de Oro. TESO*. Madrid: Chadwyck/Healey España.
- VEGA CARPIO, Lope de (1930a). *La lealtad en la traición*. En *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*. Emilio Cotarelo (ed.). Madrid: Tipografía de Archivos, vol. VII, pp. 193-218.
- VEGA CARPIO, Lope de (1930b). *El vencido vencedor*. En *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*. Federico Ruiz Morcuende (ed.). Madrid: Imprenta de Galo Sáez, vol. X, pp. 153-186.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (1994). «Alarcón y el sorprendente retorno de Don Domingo de Don Blas. Tesis e hipótesis ante el hallazgo de una comedia perdida». En Ysla Campbell y Antonio Carreño (eds.), *El escritor y la escena II. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (17-20 de marzo de 1993, Ciudad Juárez)*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma, pp. 13-36.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (1995). «El Alarcón que nos perdíamos». En Heraclia Castellón, Agustín de la Granja y Antonio Serrano (eds.). *En torno al teatro del*

- Siglo de Oro. Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 125-143.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (1997). «El último Alarcón». En Serafín González y Lillian von der Walde (eds.), *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcua*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, pp. 97-115.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2002). *Una comedia desconocida de Juan Ruiz de Alarcón, El Acomodado don Domingo de Don Blas. Segunda parte*. Ciudad de México/Kassel: Universidad Autónoma Metropolitana/Edition Reichenberger.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2021a). «Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I)». *Talía. Revista de Estudios Teatrales*, 3, pp. 91-108 <<https://dx.doi.org/10.5209/tret.74625>> [Consulta: 19/10/2023].
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2021b). «Juan Ruiz de Alarcón recupera *La monja alférez*». En Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.), *Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano. Actas de las XLII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2019*. [Cuenca]: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 89-149.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2023). «Para la delimitación de comedias auténticas de Lope: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (II)». *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, cultura*, 29, pp. 469-544 <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.477>> [Consulta: 19/10/2023].

Recibido: 24/06/2024

Aceptado: 16/07/2024



LA CARA OCULTA DEL REPERTORIO DE ALARCÓN. PROPUESTAS DE INCORPORACIÓN DE
DOS NUEVAS COMEDIAS: *EL VENCIDO VENCEDOR* Y *LA LEALTAD EN LA TRAICIÓN*

RESUMEN: Entre los repertorios de los dramaturgos importantes del Siglo de Oro, el de Ruiz de Alarcón se ha considerado como el más reducido, definido y estable. Recientemente, estas características se han visto afectadas con la incorporación de nuevas comedias. En el presente trabajo se proponen dos candidatas más a engrosarlo: *El vencido vencedor* y *La lealtad en la traición*. Ambas se han conservado en manuscritos e impresos antiguos en los que se atribuyen a Lope de Vega, y a su nombre se han publicado en la colección académica. Su redireccionamiento hacia el escritor mexicano ha recibido el primer impulso de los análisis de estilometría léxica realizados por el proyecto *ETSO* sobre 2850 textos de cerca de 350 autores. La clara afinidad con sus usos puso en marcha una investigación rigurosa de los diferentes factores que la filología ha tenido en cuenta ante los problemas de autoría: documentos, fuentes primarias, métrica, localización de estilemas, de paralelismos en palabras, imágenes e ideas, entre otros, con resultados consistentes que favorecen a Alarcón.

PALABRAS CLAVE: Ruiz de Alarcón, Lope de Vega, *El vencido vencedor*, *La lealtad en la traición*, atribución, estilometría.

THE HIDDEN FACE OF ALARCÓN'S REPERTORY. PROPOSALS FOR THE INCORPORATION
OF TWO NEW PLAYS: *EL VENCIDO VENCEDOR* AND *LA LEALTAD EN LA TRAICIÓN*

ABSTRACT: Among the repertoires of the important dramatists of the Golden Age, that of Ruiz de Alarcón has been considered as the one with the greatest contention, definition and stability; although these features have been recently impacted by the incorporation of new plays. In the present study we propose two more candidates to increase it: *El vencido vencedor* and *La lealtad en la traición*. Both have been preserved in manuscripts and old copies attributed to Lope de Vega and, in his name, have been published in the academic collection. The redirection towards the Mexican writer received its first impulse from the lexical stylometry analyses carried out by the *ETSO* project on 2850 texts of about 350 authors. The clear affinity with his style originated a rigorous investigation of the different factors that philology has taken into account related to the authorship problem: documents, primary sources, metrics, location of stylistics and parallelisms in words, images and ideas, among others, with consistent results that favor Alarcón.

KEYWORDS: Ruiz de Alarcón, Lope de Vega, *El vencido vencedor*, *La lealtad en la traición*, attribution, stylometry.

MANUEL CASAL AGUADO Y ALBERTO LISTA,
ILUSTRES COPISTAS DE *EL SEMEJANTE A
SÍ MISMO* DE RUIZ DE ALARCÓN*

BLANCA SANTOS DE LA MORENA

Universidad Complutense de Madrid

blasanto@ucm.es

El semejante a sí mismo es una de las comedias de Juan Ruiz de Alarcón publicadas en su *Parte primera de las comedias* (Madrid: Juan González, a costa de Alonso Pérez, 1628). La obra ha sido objeto de diversas ediciones modernas (Millares, 1950; Ebersole, 1966; Salazar Quintana, 2021), ninguna de las cuales, sin embargo, ha tenido en cuenta simultáneamente la existencia de dos testimonios manuscritos. El primero, anónimo, forma parte de un volumen conservado en la British Library, cuya catalogación lo fecha en el siglo XVIII. El segundo es también anónimo y se conserva en el Fondo Antiguo y Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla —signatura A 250/162(13)—, que lo cataloga como del siglo XVII. A lo largo de este trabajo identificaremos a los copistas de ambos manuscritos y mostraremos algunas de las implicaciones de este descubrimiento para la historia textual de *El semejante a sí mismo* y para el estudio de la transmisión del teatro clásico español.

* Este trabajo ha sido financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación español a través de la ayuda RYC2021-034856-I del programa Ramón y Cajal 2021, cuyos fondos han sufragado la estancia en la British Library que ha posibilitado la presente investigación. Además, este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación «Edición y estudio de veinte comedias de Juan Ruiz de Alarcón» (PID2020-113141GA-I00, IP: José Enrique López Martínez), financiado también por la Agencia Estatal de Investigación. Agradezco al personal de la British Library y de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla su atención prestada en la consulta de los fondos. Asimismo, agradezco a Barry Taylor, Alejandro García Reidy y Guillermo Sánchez-Ferrer su ayuda. Se han obtenido los permisos necesarios para la reproducción de los fondos de la British Library, de la Biblioteca Nacional de España y de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. La autora está adscrita al Instituto de Teatro de Madrid (ITEM) de la Universidad Complutense de Madrid y este trabajo se vincula a sus líneas de investigación.

El manuscrito de la British Library que contiene el texto de *El semejante a sí mismo* forma parte de una colección de Spanish Plays, que consta en total de dieciséis volúmenes manuscritos, con comedias de varios autores, tanto del siglo xvii como del siglo xviii, copiadas por diferentes manos (Add MS 33471 hasta Add MS 33486). La colección fue descrita por Pascual de Gayangos en su *Catalogue of the Manuscripts in the Spanish Language in the British Museum* (1893: IV, 302-308)¹. En concreto, *El semejante a sí mismo* está en el séptimo volumen (signatura Add MS 33477), entre los folios 292-360, y se encuentra, además, precedida de otras dos comedias alarconianas: *El desdichado en fingir* (ff. 150-221) y *Los favores del mundo* (ff. 223-291). La presencia de estas tres comedias manuscritas llamó la atención de Margarita Peña, quien indicaba lo siguiente:

Es muy raro encontrar comedias sueltas de Alarcón en forma manuscrita, pues circularon impresas —de manera vertiginosa, durante el xviii— por editores que rivalizaban en dar a la luz el gran acervo de la comedia áurea [...] Puede pensarse que, de ser efectivamente copias hechas en el xviii o xix a partir de los textos impresos, fueran utilizadas como libretos para uso de los actores [...] Sin embargo, el que estén escritas por una misma mano, en una tinta más oscura que el resto, y dos de ellas (*El desdichado en fingir*; *El semejante a sí mismo*) sean de las consideradas por la crítica como comedias tempranas [...] nos disparan a una conjetura osada: que hubieran sido escritas en la Nueva España, con tinta de huizache semejante a la tinta del cancionero manuscrito *Flores de baria poesía* recopilado en la ciudad de México en 1577, y a lo mejor, hasta de la propia mano de Alarcón. Claro que para sustentar todo esto tendría que acudirse a un estudio detenido de la escritura, compararla con la firma de Alarcón en documentos, realizar análisis químico de la tinta, etcétera. Gayangos supuso que las comedias del volumen eran copias del xviii y el xix pero no reparó en la diferencia de mano y tinta de las de Ruiz de Alarcón respecto a las demás del conjunto. Tachaduras en *El semejante a sí mismo* y en *Los favores...*, hacen pensar en un virtual proceso de redacción y corrección y no de mera copia [...] Quede lo anterior simplemente, y con todas las reservas del caso, como una pista que podría rastrearse teniendo a la vista los textos. De lo que no hay duda es de que el trío de comedias manuscritas constituye una novedad ya que, hasta donde sabemos, no han sido mencionadas por críticos ni bibliógrafos estudiosos de Alarcón (Peña, 2000: 157-160).

De ser cierta, la conjetura podría tener implicaciones relevantes, a la vista de la escasez de documentación autógrafa de Ruiz de Alarcón. Sin embargo, hasta el momento (al menos hasta donde tenemos constancia) nadie se había ocupado de rastrear la pista planteada por la estudiosa². Tras un primer análisis, varios son

¹ Como es conocido, la inmensa mayoría de los fondos de la British Museum Library pasaron a la British Library cuando esta última se fundó.

² En su reciente edición de *El semejante a sí mismo* (2021 [1628]), Quintana Salazar no incluye este manuscrito, aunque sí el sevillano.

los aspectos materiales que ayudan a fechar estos manuscritos y descartan definitivamente una datación temprana, novohispana y, por tanto, que estemos ante un autógrafo. En primer lugar, una de las comedias de Ruiz de Alarcón —*Los favores del mundo*— presenta en su página inicial (f. 223) un grabado de Andrés de la Muela, artista activo en Madrid a finales del siglo XVIII y principios del XIX. En segundo lugar, la filigrana de uno de los papeles utilizados para copiar las comedias alarconianas —en concreto, la de *El desdichado en fingir*— se identifica claramente como una de las utilizadas por el molino de Miguel Elías, lo que permite datar el papel en torno al año 1835. Precisamente, ese mismo año es el que aparece en el sello del papel timbrado utilizado para copiar otra comedia del volumen, *Duelo entre dos amigos*, de Rojas Zorrilla (ff. 144-145), cuya mano es diferente. Sobre esta comedia volveremos más adelante.

En general, los volúmenes presentan una configuración similar, con varias comedias de diferentes épocas, desde el siglo XVII hasta principios del siglo XIX. En el volumen V encontramos una obra titulada *Los prisioneros de Herrera. Drama original en un acto* (ff. 109-134)³. La obra está fechada en 1838 y dramatiza el brutal encierro de los prisioneros de tropas liberales durante la Primera Guerra Carlista, sucedido solo unos meses antes. Por lo demás, llama la atención por su singularidad el volumen X, que presenta una sola obra, titulada *El huésped o las apariencias engañan*, a nombre de Francisco Alaminos de Vibar. El texto, que pudiera ser autógrafo, está dedicado «a A. Amira» y va fechado en 1826⁴. En el resto de volúmenes, en cambio, nos encontramos con distintas manos que han copiado varias comedias. Entre ellas, destaca la mano responsable de las tres comedias alarconianas, que parece realizar una labor de compilación, pues añade portadas con el título a materiales copiados por manos anteriores y en algunas ocasiones también modifica atribuciones erróneas.

Por lo tanto, todos los datos con los que contamos parecen indicar que al menos parte de esta colección fue copiada en una misma época: entre la tercera y la cuarta década del siglo XIX. Según consta en el catálogo de la British Library, los dieciséis volúmenes estaban ya en la British Museum Library en 1888, cuando fueron transferidos desde el *Printed Books Department*; la misma información la encontramos al inicio del primer volumen. Es probable que la colección llegara a la British Museum Library como una única adquisición, pero no queda constancia de la fecha de entrada en la biblioteca⁵. El lote pudo llegar a Londres hacia me-

³ El autor aparece únicamente representado con las iniciales V. L. No hemos podido obtener más datos acerca de esta comedia.

⁴ No hemos podido obtener más datos sobre esta comedia ni sobre su autor. En *PARES* consta un Francisco Alaminos de Vibar, natural de Málaga, que vivió entre 1801 y 1851, que podría ser el autor.

⁵ Debo esta información a Barry Taylor, *curator of the Hispanic Studies* de la British Library y especialista en los manuscritos hispánicos de la biblioteca, a quien agradezco su valiosa ayuda.

diados de siglo, en un periodo en el que paradójicamente el interés por los libros españoles en Inglaterra —que se dio de manera particular en los años veinte del siglo XIX— había empezado a decaer, según indica Glendinning⁶.

En el primer volumen de la colección (Add MS 33471), la segunda comedia que nos encontramos es *Cuanto miente una sospecha*. Está copiada por la misma mano responsable de *El semejante a sí mismo* y de las otras dos comedias alarconianas. En la hoja a modo de portada (f. 48) se indica que fue «representada en casa del Dr. Don Manuel Gilabert, médico del Exmo. Sr. Duque de Medinaceli, el carnaval del año 1783». Además, se añade que su autor fue «Don Lucas Alemán, en la que hizo de gracioso».

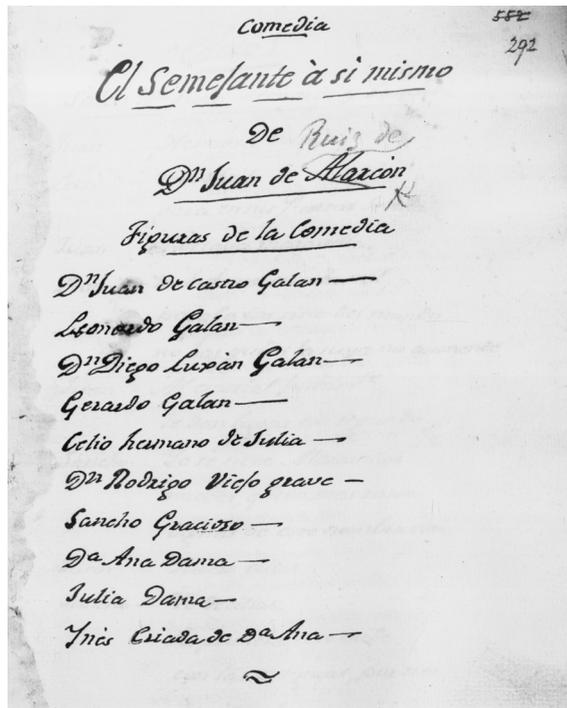


FIGURA 1. Juan Ruiz de Alarcón, *El semejante a sí mismo*, f. 292.
© British Library. Signatura Add MS 33477.

⁶ «After the sales of the middle and late twenties, those of the decades which followed seem lacking in importance. The prices paid suggest that there was no longer the acute competition for and scarcity of Spanish books which had been responsible for the high bidding of the early sales of the century and those of the twenties. The great period of English bibliomania seemed over [...]. From 1840 onwards traffic in Spanish books was confined largely to the resale of items imported or bought during the twenties and early thirties» (Glendinning, 1959: 89-90).

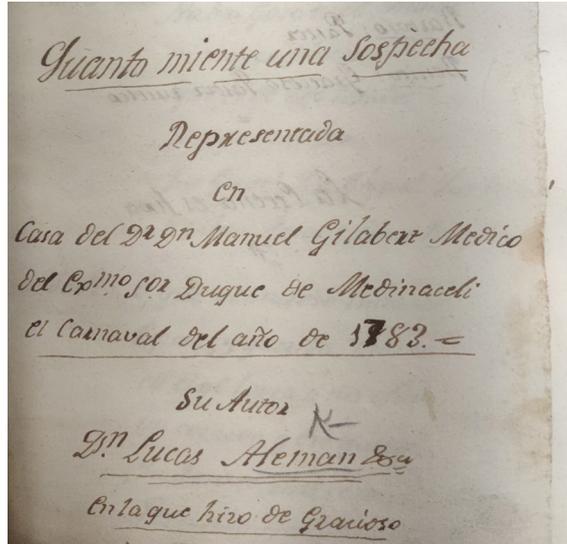


FIGURA 2. Lucas Alemán, *Cuanto miente una sospecha*.
© British Library. Signatura Add MS 33471.

Esta indicación nos permitió comprobar que el copista de estas obras es Manuel Casal y Aguado, médico y dramaturgo que firmaba las obras teatrales propias bajo el anagrama de Lucas Alemán. En un manuscrito conservado en Biblioteca Nacional de España (MSS 16191) encontramos otra comedia de la misma mano, *No es triunfar saber vencer. Vencerse solo es triunfar*, acompañada del término «original», en la que el autor se declara como Lucas Alemán y Aguado (f. 1). Casal fue una figura relevante en la vida literaria de finales del siglo XVIII y principios del XIX⁷; en lo que nos ocupa, desarrolló una intensa labor de recopilación de comedias de los siglos XVII y XVIII. Agustín Durán, personaje clave en la reivindicación del teatro áureo a principios del ochocientos, elaboró un *Catálogo de comedias que tiene Casal*, conservado hoy en la Biblioteca Nacional de España —MSS 17450(14)—, que incluye un folio autógrafo de Casal en el que describe «las piezas que tengo escritas originales mías» (f. 109). Entre ellas constan *Cuanto miente una sospecha* y *No es triunfar saber vencer. Vencerse solo es triunfar*. El catálogo elaborado por Durán muestra la vastedad de la colección de comedias de Casal. En el recuento por épocas (f. 22v) se indica que el médico y dramatur-

⁷ «Colaboró en el *Correo de los Ciegos* y *Correo de Madrid* —y en los diversos periódicos que iban apareciendo— publicando cartas, artículos y poesías; mantuvo una festiva polémica literaria en el *Diario de Madrid*, y publicó en 1813 y 1814 la *Pajarera literaria*, colección de folletos satírico-políticos contra los franceses, que obtuvieron mucha popularidad» (Herrera Navarro, s.f.).

go tenía diez comedias del siglo XVI, 1078 del XVII, 105 de la primera mitad del XVIII y 280 de la segunda y de principios del XIX. A ellas se suma la colección de comedias de Calderón (que suman 107), lo que hace un total de 1580 piezas⁸. En esta nómina se encuentran *El semejante a sí mismo*, *Los favores del mundo* y *El desdichado en fingir*, a las que se suman otras trece comedias de Ruiz de Alarcón, para un total de dieciséis (f. 6v). Casal además elaboró un *Índice de Comedias antiguas, y raras, y no comunes. Con una sucinta narración analítica de su mérito, y assumpto de que tratan*, que data de 1813 y que, según indicó Aguilar Piñal (2011), se conserva también en la British Library, dentro de la colección Egerton⁹.

La identificación de Casal como el copista de una parte de las comedias contenidas en la colección Spanish Plays —entre las que se encuentran las tres comedias alarconianas— nos permite también apuntar la participación de Agustín Durán en esta compilación que acabaría en Londres. Así, por ejemplo, en la portada de *No hay duelo entre dos amigos* —que como hemos dicho se encuentra en el mismo volumen que la copia de *El semejante a sí mismo*— Durán añade que la comedia es «copiada de la impresa que tiene el sr. Quiroga, librero de Madrid» (Add MS 33477, f. 124). Se trata de una indicación similar a la que encontramos en un manuscrito de *Más valéis vos Antona que la corte toda* copiado por Durán, conservado en la BNE (MSS 14993, f. 1), donde se dice que procede precisamente de una copia de Casal:

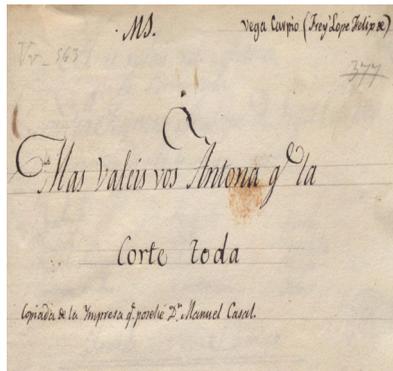


FIGURA 3. Lope de Vega, *Más valéis vos Antona*.
© Biblioteca Nacional de España. Signatura MSS 14993.

⁸ Como indica Aguilar Piñal, «en el mismo legajo hay otras listas de comedias que pertenecieron a Don Agustín Durán, con notas comparativas en su catálogo y el de Casal, con epígrafes como “comedias de Lope que tiene Casal y yo no”, “comedias que le faltan a Casal y yo tengo antiguas”, etc. Debía ser esta una preocupación del momento, por cuanto en la misma Biblioteca Nacional se conserva otro *Índice de Comedias*, de don Joaquín de Arteaga, con idénticas comparaciones: “comedias que me faltan de la colección de don Sebastián Escribano”, “comedias que me faltan del Índice de Quiroga”, “comedias que no tengo de las que tiene don Agustín Durán”» (2011: 153).

⁹ Signatura Eg. 1891. Al índice lo acompaña un suplemento (Eg. 1892).



FIGURA 4. Rojas Zorrilla, *No hay duelo entre dos amigos*.
© British Library. Signatura Add MS 33477.

Esta colección de obras dramáticas de la British Library supone, pues, un rico fondo, que testimonia el trabajo de transmisión del teatro del Siglo de Oro en las primeras décadas del siglo XIX. Resulta necesario hacer un análisis exhaustivo del contenido de los dieciséis volúmenes, pero todo parece indicar que una parte del extenso legado de Manuel Casal y Aguado se conserva entre estas Spanish Plays de la biblioteca británica. Considerando las diferentes manos, y dado que el coleccionista murió en 1837 y que dentro de la compilación se conserva, al menos, una comedia posterior (*Los prisioneros de Herrera*, de 1838), es lógico pensar que los volúmenes de la British Library proceden de diferentes fondos. Por lo demás, la vinculación entre Casal y Durán en torno a esta colección resulta relevante por la importancia del segundo en la reivindicación del teatro áureo: más allá del conocido *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar* (1828), Durán fue también el responsable de la primera edición decimonónica de algunas comedias de Juan Ruiz de Alarcón, en dos tomos (1826-1829), dentro de la *Colección general de comedias escogidas del teatro antiguo español*. Además, el nombre de Durán apunta a otro de los testimonios decimonónicos de *El semejante a sí mismo*, la edición realizada por Juan Eugenio Hartzenbusch para la Biblioteca de Autores Españoles. En el prólogo del volumen —titulado *Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*— (Madrid: Ribadeneyra, 1852), Hartzenbusch indica lo siguiente: «Mis amigos, los Sres. D. Agustín Durán y D. Aureliano Fernández Guerra, me han facilitado también con su acostumbrada bizarría todas las comedias de Alarcón que poseen, prestándome, como el Sr. Gayangos, un auxilio que nunca podré agradecerles bastante» (Hartzenbusch 1852: XII). Esto nos lleva a plantearnos una posible relación textual entre el manuscrito de Casal y la edición de Hartzenbusch, asunto sobre el que volveremos más adelante.

El otro testimonio manuscrito de *El semejante a sí mismo* se conserva en el Fondo Antiguo y Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla:

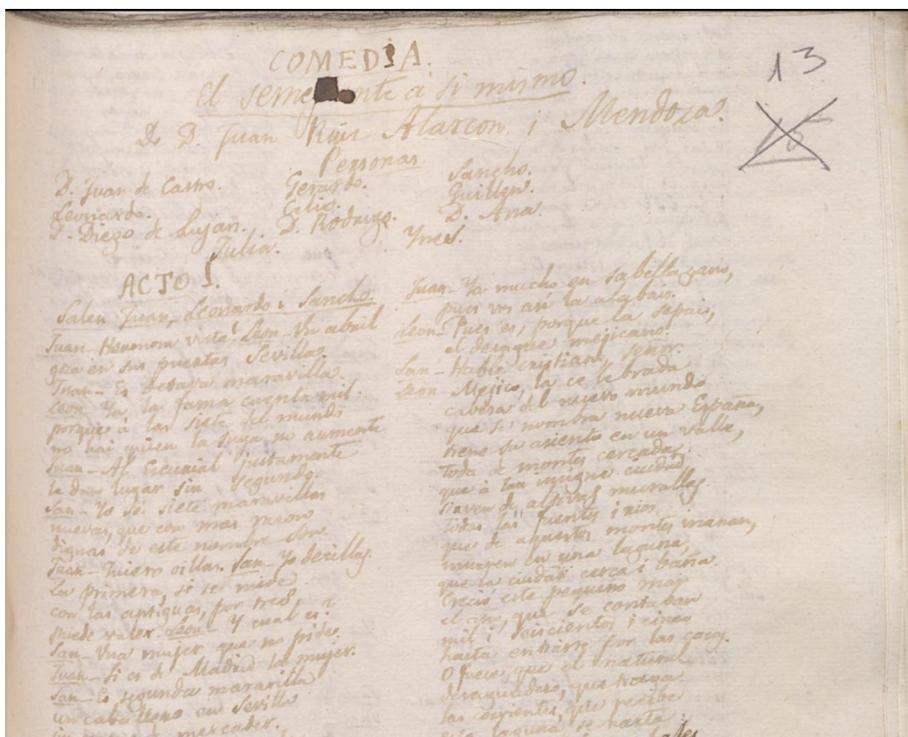


FIGURA 5. Ruiz de Alarcón, *El semejante a sí mismo*.

© Fondo Antiguo y Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla. Signatura A 250/162(13).

Como consta en la entrada dedicada al documento (1536) en el *Catálogo de teatro antiguo en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*, el documento se fecha en el siglo XVIII. Se trata de una datación orientativa y de escasa fiabilidad, pues en el propio *Catálogo* otros testimonios copiados por la misma mano (*Noche toledana* o *El cuerdo en su casa*) se datan en el siglo XVII¹⁰.

¹⁰ Quintana Salazar (2021: 64) parece considerar el año que figura en la página que aloja la digitalización del archivo —1601—, aunque posiblemente esto solo sea la forma de indicar que el documento es del XVII. En cualquier caso, el crítico apunta a una datación algo más tardía, a juzgar por los rasgos ortográficos. El año que figura en el catálogo general de la colección —1601— indica en realidad una datación orientativa a lo largo del siglo XVII, pero no indica que el manuscrito tenga que ser del primer año de la centuria.

Esta versión sevillana de *El semejante a sí mismo* se localiza en un volumen heterogéneo que incluye dieciséis comedias áureas copiadas por distintas manos, la mayoría compuestas de Lope (Signatura A 250/181). Este volumen forma parte de una vastísima colección de manuscritos e impresos de teatro del Siglo de Oro conservada en el fondo sevillano. Su primera comedia, *Los tres diamantes*, está copiada por otra mano diferente a la del testimonio alarconiano y la información bibliográfica de la base de datos ARTELOPE indica acerca de ella: «letra del siglo XIX. En un tomo colectivo». De otros copistas parecen proceder las copias de *La quinta de Florencia* y *Las ferias de Madrid*. Por su parte, fueron escritas por la misma mano que *El semejante a sí mismo* las siguientes obras: *El Argel fingido y renegado de amor*, *Llegar en ocasión*, *El cuerdo en su casa*, *¡Ay, verdades que en amor...*, *Ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*, *Mudanzas de fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*, *Noche toledana*, *Las flores de don Juan o rico y pobre trocados*, *El espejo del mundo*, *Aborrecer lo que quieres* y, por último, *La guarda cuidadosa*:

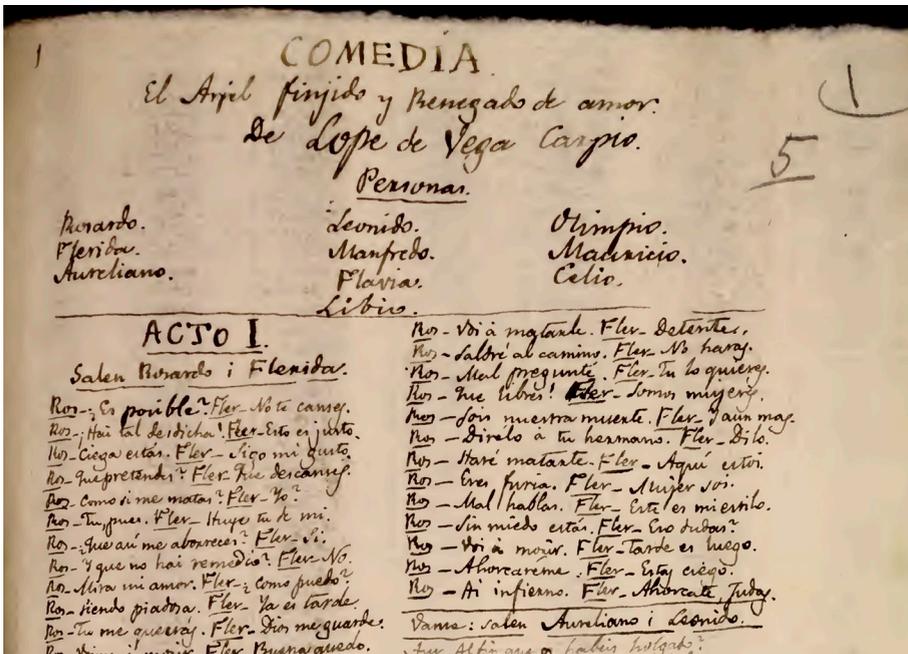


FIGURA 6. Lope de Vega, *El Argel fingido*.

© Fondo Antiguo y Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla. Signatura A 250/162(05).

El volumen lo abre un índice elaborado por esta última mano, lo que podría indicar que este copista actúa también como compilador último de los materiales que componen el ejemplar. De hecho, quizá fuera también el responsable de or-

ganizar la colección completa, pues su letra figura en otras copias de la colección de manuscritos áureos de la biblioteca sevillana. Así, entre otros ejemplos, de la misma mano parecen provenir las copias de *Dios hace reyes* y *El saber puede dañar*¹¹ y esta mano es la que elabora el índice del tomo I de la colección y otro que antecede los impresos de tres comedias tirsianas editadas precisamente por Agustín Durán en *Talia española o colección de dramas*:

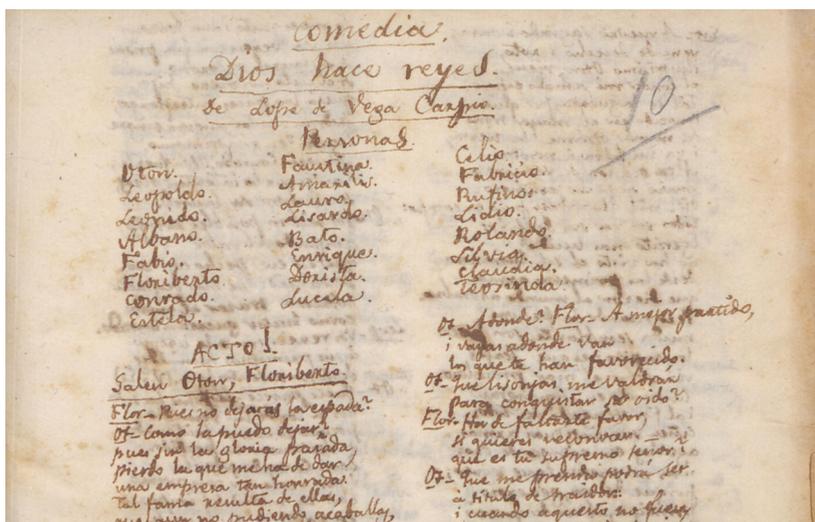


FIGURA 7. Lope de Vega, *Dios hace reyes*.

© Fondo Antiguo y Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla. Signatura A 250/162(05).



FIGURA 8. Índice de las comedias contenidas en este tomo.

© Fondo Antiguo y Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla. Signatura A 250/162.

¹¹ Agradezco la ayuda de Alejandro García Reidy, quien está coeditando *Dios hace reyes* y compartió conmigo los avances sobre la datación de su manuscrito.

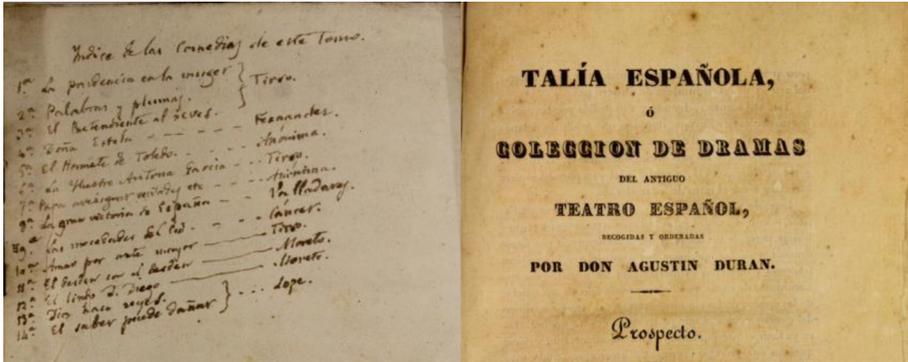


FIGURA 9. Índice de las comedias contenidas en este tomo.
 © Fondo Antiguo y Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla. Signatura A 250/181.

Pues bien, volviendo al manuscrito de *El semejante a sí mismo*, tras el final de la comedia la misma mano inserta las *Rimas de Menalca y Cardenio a las lágrimas de Elisa*, así como las rimas de *Ergasto y Mileno a las lágrimas de Elisa y alabanza de Belardo*. Ambas obras, compuestas por Diego Muxet de Solís, fueron publicadas en *Comedias humanas y divinas y rimas morales* (Bruselas, 1624)¹²:

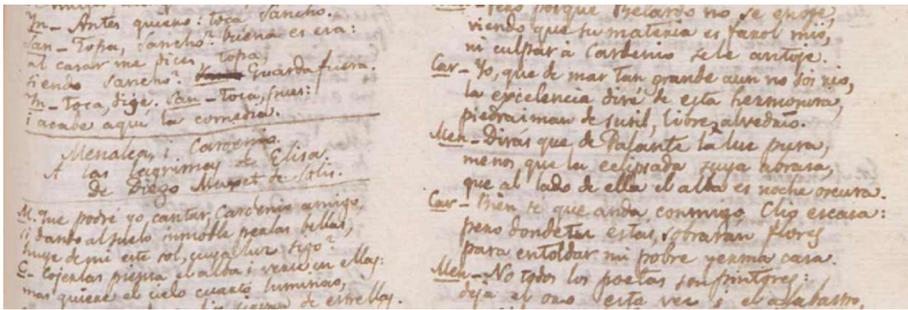


FIGURA 10. Muxet Solís, *Diálogo de Menalca y Cardenio a las lágrimas de Elisa*.
 © Fondo Antiguo y Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla. Signatura A 250/162(13).

Adolfo de Castro, en *Varias obras inéditas de Cervantes, sacadas de códices de la Biblioteca Colombina*, advierte de la existencia de una edición impresa de *El semejante a sí mismo* con ambos materiales, la comedia y las rimas: «Al imprimirse la comedia referida, no en colección alguna sino suelta, publicose a su fin el

¹² Precisamente una copia impresa se conserva en el fondo antiguo de la Universidad de Sevilla con la signatura A 250/210.

coloquio en tercetos intitulado Menalea [sic] y Cardenio a las lágrimas de Elisa, de Diego Muxet de Solís» (1874: 248), y de que «la impresión de *El semejante a sí mismo*, con esos versos, debió ser posterior a la de la *Segunda parte del Quijote* por el falso Licenciado» (1874: 252). Y más adelante especifica que se trataría de una suelta a su vez copiada por el intelectual Alberto Lista: «La comedia suelta en esta impresión es rarísima. Una copia de puño y letra de don Alberto Lista se halla en la biblioteca de la Universidad de Sevilla (signatura A 250/162) con los versos de Diego Muxet» (1874: 252). Y, en efecto: un cotejo entre la caligrafía del manuscrito de *El semejante a sí mismo* y de algunos de los *Autógrafos de Alberto Lista y Aragón* muestra que estamos ante la misma mano:

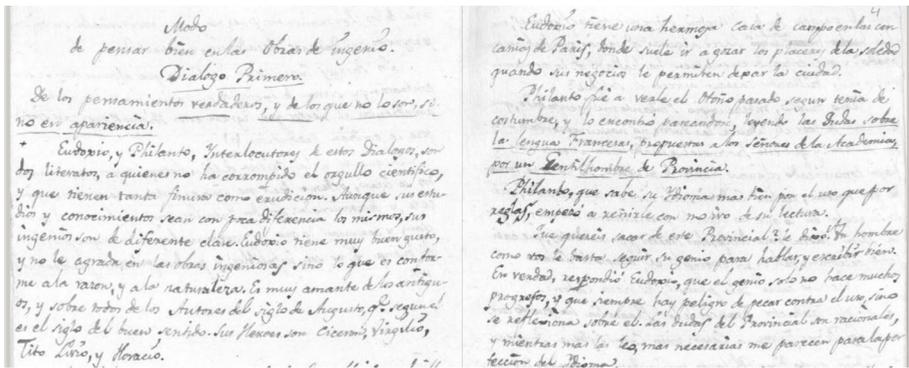


FIGURA 11. Lista y Aragón, Autógrafos.

© Fondo Antiguo y Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla. Signatura A 332/160.

Como es conocido, Alberto Lista es otra de las figuras fundamentales en la reivindicación del teatro clásico español que se produce en las primeras décadas del siglo XIX (basten como ejemplo las *Lecciones de literatura española* que impartió en el Ateneo). El nombre de Lista también aparece vinculado a la edición de las comedias de Ruiz de Alarcón realizada por Hartzzenbusch. Aunque el antiguo rector de la Universidad de Sevilla había muerto en 1847, aparece como autor de uno de los «Artículos críticos» que se incluyen sobre el novohispano (Hartzzenbusch 1852: XXXIX-XL) y de algunos de los «Juicios y observaciones finales», pues se reproducen algunos de sus ensayos literarios sobre *El dueño de las estrellas* (1852: 523), *La amistad castigada* (1852: 524-525), *La verdad sospechosa* (1852: 527-530), *Ganar amigos* (1852: 543-544), *El tejedor de Segovia* (1852: 544-546), *Los pechos privilegiados* (1852: 546-547), *La crueldad por el honor* (1852: 549) y *Examen de maridos* (1852: 549-550).

La cercanía en fecha entre los tres testimonios decimonónicos apuntados (los dos manuscritos y la edición de Hartzenbusch), y los vínculos entre Hartzenbusch y Lista por un lado, y entre Hartzenbusch y Durán por otro, pueden ayudar a comprender mejor la historia textual de *El semejante a sí mismo*. Para ello, resulta necesario detenerse en algunos aspectos textuales de estos testimonios. El manuscrito copiado por Manuel Casal presenta variantes considerables con respecto a la *princeps*: omite más de 500 versos, repartidos de manera más o menos proporcional entre los tres actos. Faltan, en general, pasajes que no afectan en demasía a la acción dramática, incluso cuando son de extensión considerable. En algunos casos se modifica en lo necesario el resto del texto para mantener el sentido. Por ejemplo, un elogio omitido al marqués de Salinas (vv. 69-84) provoca un pequeño cambio en el v. 85¹³, cuando el manuscrito de Casal introduce por primera vez el personaje. En la elisión más extensa (vv. 155-202), una discusión cómica entre don Juan —galán— y Sancho —criado— se sustituye por dos versos que condensan la acción; algo similar sucede con otro parlamento de Sancho en el que se omiten diez versos (vv. 2271-2280) y se añaden otros dos a modo de enlace, lo que provoca una repetición en rima de la palabra «pasa» (en ambos casos, como presente de indicativo del verbo pasar). Más allá de los cambios motivados por las omisiones, el testimonio presenta algunas innovaciones de menor o mayor calado (por ejemplo, v. 1735 y vv. 2131-2132). Asimismo, contiene acotaciones más abundantes y precisas que la *princeps*. La suma de estos rasgos hace pensar que estamos ante un testimonio destinado a la representación. Teniendo en cuenta la extensa labor de Casal como coleccionista, lo más probable es que el manuscrito sea copia de una rama perdida que se remonta a un texto de compañía, aunque, dado también el ingenio dramático del copista, no hay que descartar que algunas de las intervenciones sobre el texto pudieran ser voluntarias. El texto presenta numerosas variantes con respecto a la *princeps* (por ejemplo, corrige una hipermetría en el v. 1637), pero no comparte errores significativos con otros testimonios decimonónicos. Sin embargo, como veremos, sí presenta algunos puntos de contacto que merece la pena tomar en consideración.

Mucho más cercano a la edición de 1628 resulta el manuscrito copiado por Alberto Lista. Presenta una serie de innovaciones, la mayoría de manera exclusiva, que en general no mejoran el sentido del texto. Hay algunas variantes que comparte con la edición de Hartzenbusch —y en alguna ocasión también con la copia de Casal—, que comentaremos a continuación. Por el contrario, llama la atención una variante exclusiva, una enmienda que evita la repetición en rima: la copia de Lista lee «a pie quedo en tu belleza, / cifrada en tanta riqueza» (vv. 1104-1105),

¹³ El texto de *El semejante a sí mismo* se cita por la edición de Quintana Salazar (2021 [1628]), de la que se sigue la numeración de versos.

por el «a pie quedo en tu belleza, / cifrada en tanta belleza» que reproducen la *princeps* y el resto de testimonios, también las ediciones modernas¹⁴. Es posible, en cualquier caso, que —como indicara Adolfo de Castro— Lista esté copiando directamente de una suelta hoy perdida, que ya corrigiera este pasaje.

Antes de pasar a la edición de Hartzzenbusch hemos de tener en cuenta que el crítico mostró un especial interés por el teatro de Juan Ruiz de Alarcón, a quien en 1847 dedicó su discurso de entrada en la Real Academia Española. En el volumen XX de la Biblioteca de Autores Españoles editó 27 comedias, las contenidas en las partes y otras siete de entre las atribuidas a Alarcón —aquellas que según su juicio sí pertenecían al autor—. La edición se completa con un prólogo, con la reproducción de «Artículos críticos» de distintos autores sobre la obra del novohispano y unos «Juicios y observaciones finales»¹⁵. En la Biblioteca Nacional de España se conservan también unos papeles bajo el título *Apuntes para una edición crítica de Ruiz de Alarcón*, datados en 1839 (MSS 20836/2). Según el catálogo de la biblioteca, estos papeles incluyen algunos folios de los análisis literarios del primer tomo de las *Comedias escogidas de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza* publicadas por Durán, apuntes del propio Hartzzenbusch y una nota de Adolfo de Castro con apuntes sobre autores del xvii.

En cuanto a su edición de *El semejante a sí mismo*, estamos ante un texto que, según se desprende del prólogo, sigue la *Primera parte* de 1628, y así lo demuestra el cotejo. Cambian, como es habitual en las ediciones de Hartzzenbusch, las indicaciones escénicas: se modifican por completo las acotaciones según criterios propios y se divide el texto en escenas¹⁶. Pero, además de esto, encontramos algunas variantes que resultan de interés. En el v. 440, la *princeps* lee: «anhela segura de la incierta nave». El verso carece sentido dentro del pasaje y es además hipermétrico. Hartzzenbusch corrige «anhela» por «ancla», del mismo modo que hace Lista en su manuscrito. La enmienda es fácilmente subsanable y por tanto puede haberse producido de manera independiente. Lo mismo sucede en el v. 370, donde tanto Hartzzenbusch como Lista leen «su» en lugar del «tu». Mayor complejidad implica el v. 2908, que en la *princeps* reza: «Supe de él, quién era y más». El verso rompe la rima *e-a* propia de la tirada de romances. Lista y Hartzzenbusch enmiendan exactamente de la misma manera: «Supe dél mismo quien era». Lo curioso es que el manuscrito de Casal lee «Supe dél mismo quien eras». La variante es equipolente porque en este caso el uso de la segunda y la tercera persona se refieren al mismo

¹⁴ Solo hemos encontrado una excepción: la refundición realizada por Xavier Cabello Lapiedra y Diego San José, que lee: «a pie quedo en tu belleza / cifrada en tanta lindeza» (1909: 8).

¹⁵ En ambos, como hemos dicho, encontramos la pluma de Lista.

¹⁶ La división en escenas la encontramos en la mayor parte de las ediciones de Hartzzenbusch; sin embargo, como indica Vega García-Luengos (2008: 180), el caso de Ruiz de Alarcón resulta un tanto excepcional, pues esta división no se incluye en cinco de las comedias.

personaje: doña Ana está explicando a don Juan que le reconoció, a pesar de que él se hizo pasar por su primo don Diego. Parece difícil que podamos estar ante una coincidencia en la forma de enmendar, y de hecho, Millares Carlo, que también notó el defecto en la rima, subsanó el error de otro modo, con un «supe dél, y más, quién era», que es la opción que sigue Salazar Quintana.

El manuscrito de Casal y la edición de Hartzenbusch coinciden también en una variante que se separa de la edición *princeps* de las comedias de Ruiz de Alarcón, pero no en el texto de *El semejante a sí mismo* sino en *El desdichado en fingir*¹⁷. En el v. 390 nos encontramos de nuevo un error de rima, en este caso, en una redondilla. La *princeps* lee: «Idos, señora, con Dios», aunque debería rimar en aguda en *ar*. Tanto Casal como Hartzenbusch enmiendan con un «Idos, señora, a acostar», lo que nos puede hacer pensar que, en efecto, existe alguna vinculación entre ambos.

Evidentemente, no se trata de proponer estos casos como una especie de «enmiendas conjuntivas». Ahora bien, estas variantes sí que permiten conjeturar, con toda la cautela, sobre el trabajo de transmisión y edición de los textos dramáticos clásicos de este círculo de intelectuales decimonónicos, y permiten arrojar luz sobre la historia textual de la obra de Juan Ruiz de Alarcón. Resulta difícil establecer con exactitud la vinculación entre los testimonios de Casal, Lista y Hartzenbusch y debe considerarse como hipótesis la existencia de testimonios intermedios hoy perdidos, como la suelta apuntada por Adolfo de Castro. No obstante, parece plausible que Hartzenbusch pudiera servirse de alguno de estos manuscritos para enmendar *ope codicum* su edición. En el caso de *El semejante a sí mismo*, nos encontramos con otras lecciones que apuntan que Hartzenbusch podría estar siguiendo a Lista. La primera resulta escasamente relevante por sí sola: ambos testimonios leen «parricida» frente al «patricida» de la *princeps* y de Casal (v. 137). La segunda es algo más llamativa: ambos leen «Mi intención va obrando ya» frente al «Mi invención va obrando ya» de la *princeps* y de Casal (v. 547), en un caso en el que ambas lecciones tienen sentido. Por último, resulta llamativo un error de Hartzenbusch. En el siguiente pasaje: «¿Quién tendrá paciencia, / mi don Juan, para escuchar / sin deshacerse en llorar / estos preceptos de ausencia?» (vv. 586-589) lee «sin deshacerse en llover», lo que podría considerarse como una *lectio difficilior* de no ser porque ese «llover» rompe la rima de la redondilla. Pues bien, en el manuscrito de Lista, cuya letra es de pequeño tamaño, los trazos de la primera *r* de «llorar» se abren como una *v*, tal y como era habitual en su caligrafía:

¹⁷ Agradezco su ayuda a Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, editor de esta comedia para el proyecto de investigación «Edición y estudio de veinte comedias de Juan Ruiz de Alarcón», quien me facilitó esta variante.

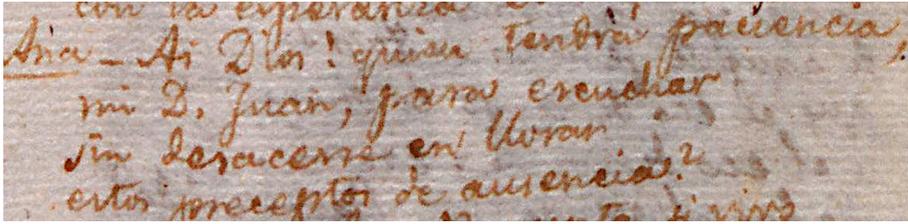


FIGURA 12. Ruiz de Alarcón, *El semejante a sí mismo*.

© Fondo Antiguo y Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla. Signatura 250/162(13).

Hartzenbusch podría, pues, estar leyendo en este caso directamente el manuscrito de Lista, cuya caligrafía habría inducido al error. Sin embargo, quedaría explicar por qué precisamente sigue a Lista en este pasaje y no en otros. Estos elementos son simplemente indiciarios, pues este último error podría explicarse de otras formas. Además, hemos de tener en cuenta que Hartzenbusch no sigue la enmienda de Lista en el v. 1105, si bien el mero hecho de no corregir la repetición en rima de «belleza» indica precisamente que no concibió esta como un error. En cualquier caso, lo que si debemos considerar es que Hartzenbusch probablemente utilizó en ocasiones testimonios complementarios para enmendar *ope codicum*, tal y como hemos visto en el v. 2908 de *El semejante a sí mismo* y en el v. 390 de *El desdichado en fingir*. De hecho, es algo que se deduce de algunas de sus propias notas en otras ediciones realizadas¹⁸. Resulta conveniente, por tanto, proceder con cautela a la hora de atribuirle con cierta frecuencia enmiendas *ope ingenii* que quizá no lo sean.

A tenor de los datos expuestos, y teniendo en cuenta la relevancia de Manuel Casal, Agustín Durán y Alberto Lista en la historia de la crítica literaria de finales del siglo XVIII y principios del XIX, se abren nuevos caminos de investigación que pasan por un análisis exhaustivo de las colecciones descritas, conservadas respectivamente en la British Library y en la Universidad de Sevilla. Esto permitirá, con seguridad, avanzar en la historia textual de numerosas comedias del Siglo de Oro. Asimismo, también podrá arrojar luz sobre la reivindicación y recuperación del teatro clásico a principios del siglo XIX, que fue fundamental en el desarrollo del drama romántico español. Por último, el cotejo de otras comedias áureas copiadas por Lista y/o por Casal con las ediciones de Hartzenbusch ayudará a comprender mejor la ingente labor editorial llevada a cabo por este último.

¹⁸ En *La discreta venganza* de Lope, por ejemplo, al analizar una irregularidad estrófica, habla de «otra edición antigua» (Hartzenbusch, 1857: 312), y en la misma comedia, enmienda sistemáticamente algunos problemas textuales de la misma manera que otros testimonios antiguos. Véase al respecto Piqueras Flores y Santos de la Morena (2021: 127).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, Francisco (2011 [1972]). «Noticia del “Índice de Comedias” de Manuel Casal y Aguado». *Cuadernos Bibliográficos*, 28, pp. 153-162 <<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/noticia-del-indice-de-comedias-de-manuel-casal-y-aguado/html/>> [Consulta: 22/04/2024].
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad y Eduardo PEÑALVER GÓMEZ (coords.). *Catálogo de teatro antiguo en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla 1605-1833*. Sevilla: Universidad de Sevilla <<https://expobus.us.es/files/original/98a8b0fc8d9d029eb2d7100c5515c6a20881ef64.pdf>> [Consulta: 22/04/2024].
- CABELLO LAPIEDRA, Xavier y Diego SAN JOSÉ (1909). *El semejante a sí mismo. Comedia en tres actos y en verso original de don Juan Ruiz de Alarcón, refundida y arreglada*. Madrid: R. Velasco Impresor.
- CASTRO, Adolfo de (1874). *Varias obras inéditas de Cervantes, sacadas de códices de la Biblioteca Colombina / con nuevas ilustraciones sobre la vida del autor y el Quijote por Adolfo de Castro*. Madrid: Carlos Bailly-Bailliere.
- DURÁN, Agustín. *Catálogo de comedias que tiene Casal*. Biblioteca Nacional de España. MSS 17450(14) <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000217975&page=1>> [Consulta: 22/04/2024].
- DURÁN, Agustín (1826-1829). *Comedias escogidas de Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Madrid: Ortega y Compañía.
- GAYANGOS, Pascual de (1875-1893). *Catalogue of the manuscripts in the Spanish language in the British Museum*. London: William Clower and Sons.
- GLENDINNING, Nigel (1959). «Spanish books in England: 1800-1850». *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 3: 1, pp. 70-92.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1852). *Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1857). *Comedias escogidas de frey Lope de Vega Carpio*. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo. «Manuel Casal y Aguado», en Real Academia de la Historia. *Diccionario Biográfico Electrónico* <<https://dbe.rah.es/biografias/72709/manuel-casal-y-aguado>> [Consulta: 22/04/2024].
- OLEZA, JOAN (dir.). *ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega* <<http://artelope.uv.es/>> [Consulta: 22/04/2024].
- PEÑA, Margarita (2000). *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*. Ciudad de México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Universidad Autónoma Metropolitana/Miguel Ángel Porrúa.
- PIQUERAS FLORES, Manuel y Blanca SANTOS DE LA MORENA (eds.) (2021). «Prólogo a *La discreta venganza*». En Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer (coords.), *Lope de Vega, Comedias Parte XX*. Madrid: Editorial Gredos, pp. 115-135.
- RUIZ DE ALARCÓN Y MENDOZA, Juan (1628). *Parte Primera de Comedias de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Madrid: Juan González.

- RUIZ DE ALARCÓN Y MENDOZA, Juan (1957). *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón I. Teatro*. Agustín Millares Carlo (ed.). Ciudad de México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RUIZ DE ALARCÓN Y MENDOZA, Juan (1990). *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*. Alva V. Ebersole (ed.). Madrid: Castalia Ediciones.
- RUIZ DE ALARCÓN Y MENDOZA, Juan (2020 [1628]). *El semejante a sí mismo*. Luis Carlos Salazar Quintana (ed.). Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- SALAZAR QUINTANA, Luis Carlos (2020). «Introducción» a Ruiz de Alarcón y Mendoza, *El semejante a sí mismo*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2008). «La restauración del teatro clásico». En Montserrat Amores (ed.), *Juan Eugenio Hartzenbusch 1806-2006*. Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, pp. 123-197.

Recibido: 22/04/2024

Aceptado: 23/05/2024



MANUEL CASAL AGUADO Y ALBERTO LISTA, ILUSTRES COPISTAS DE
EL SEMEJANTE A SÍ MISMO DE RUIZ DE ALARCÓN

RESUMEN: Este trabajo toma como punto de partida el análisis de los dos testimonios manuscritos conservados de *El semejante a sí mismo*, de Juan Ruiz de Alarcón. Se prueba que el primero de ellos, que se conserva como parte de una colección de comedias de la British Library, fue copiado por Manuel Casal y Aguado, médico y dramaturgo que utilizaba el pseudónimo de Lucas Alemán. Asimismo, se demuestra que el otro manuscrito, conservado en la Universidad de Sevilla, se debe a la mano de Alberto Lista. En ambos casos, estos autores son responsables de la copia de otras obras, hasta ahora anónimas, por lo que el hallazgo se plantea como un punto de partida para profundizar en su labor como transmisores del teatro del Siglo de Oro y para comprender mejor la historia textual de las comedias copiadas por ellos. En la última parte del trabajo se analizan textualmente ambos manuscritos y se ponen en relación con la edición realizada por Hartzenbusch. Los datos permiten arrojar nueva luz sobre la historia textual de *El semejante a sí mismo* y sobre el proceder de Hartzenbusch como editor del teatro del Siglo de Oro.

PALABRAS CLAVE: Manuel Casal y Aguado, Alberto Lista, Agustín Durán, Juan Eugenio Hartzenbusch, Juan Ruiz de Alarcón.

MANUEL CASAL Y AGUADO AND ALBERTO LISTA, RENOWNED COPYISTS OF
EL SEMEJANTE A SÍ MISMO BY JUAN RUIZ DE ALARCÓN

ABSTRACT: This paper considers as a starting point the analysis of the two manuscript testimonies of *El semejante a sí mismo*, by Juan Ruiz de Alarcón. It proves that the first of them, which is preserved as part of a collection of comedies in the British Library, was copied by Manuel Casal y Aguado, a medic and playwright who used the pseudonym of Lucas Alemán. Likewise, it is proven that the other manuscript, preserved in the Library of the University of Seville, is due to the hand of Alberto Lista. In both cases, these authors are responsible for the copying of other works, in manuscripts that until now were anonymous, so that the finding is proposed as a starting point to deepen their work as transmitters of the theater of the Golden Age and to better understand the textual history of the comedies copied by them. In the last part of the work, both manuscripts are analyzed textually and put in relation to the edition made by Hartzenbusch. The data allow us to shed light on the textual history of *El semejante a sí mismo* and on Hartzenbusch's actions as an editor of the theater of the Golden Age.

KEYWORDS: Manuel Casal y Aguado, Alberto Lista, Agustín Durán, Juan Eugenio Hartzenbusch, Juan Ruiz de Alarcón.

SOBRE LA COMPOSICIÓN DE *LA MANGANILLA DE MELILLA*: UNA PROPUESTA DE DATACIÓN*

ILARIA RESTA

Università Roma Tre
ilaria.resta@uniroma3.it

1. LA DATACIÓN DEL REPERTORIO ALARCONIANO: LÍMITES CRÍTICOS

La fijación de la cronología para una pieza áurea puede ser una tarea especialmente complicada, que conlleva la necesidad de encarar los retos que aquella supone, dado que solo en contadas ocasiones podemos valernos de los autógrafos fechados. Morley y Bruerton reconocieron tales escollos a la hora de brindar un método para la datación del repertorio lopesco basado en los métricos del Fénix:

Nunca insistiremos demasiado en el hecho de que no existe un factor que por sí solo pueda decidir nuestra opinión respecto a una fecha determinada. Si mencionamos detalles que parecen triviales, lo hacemos así porque queremos aprovechar cualquier rayo de luz que pueda iluminar el problema. Lo que cuenta es la suma total (1968: 22).

En la mayoría de los casos, de hecho, el filólogo tiene que desplegar una serie de competencias y saberes que permitan entrecruzar indicios de diversa especie, a saber: datos internos a la pieza que dejen pistas —como pueden ser las referencias

* Este trabajo se ha realizado en el marco de dos proyectos de investigación: el proyecto «Edición y estudio de veinte comedias de Juan Ruiz de Alarcón», financiado por la Agencia Estatal de Investigación (n.º ref. PID2020-113141GA-I00), dirigido por José Enrique López Martínez en la Universidad Autónoma de Madrid, para el que estoy llevando a cabo la edición crítica de *La manganilla de Melilla*, cuya publicación está prevista para 2025 en el volumen de la *Parte segunda* por la editorial Reichenberger; y el proyecto PRIN «Il teatro spagnolo della prima modernità (1570-1700): trasmissione testuale, circolazione europea, nuovi strumenti digitali» (PRIN 2022SA97FP), dirigido por Fausta Antonucci.

a eventos históricos contemporáneos a la escritura¹—, datos paratextuales y documentales, datos métricos, etc. Añádanse, además, las aportaciones de la estilometría, hasta aquí empleada para las atribuciones pero que, últimamente, también ha brindado resultados alentadores de cara a la cronología (Cuéllar, 2023), al menos para el caso de Lope de Vega.

Con respecto al repertorio de Ruiz de Alarcón, el corpus de este dramaturgo novohispano, deslumbrado por la villa y corte en la que intentó abrirse camino, ha venido enriqueciéndose precisamente merced a una nueva praxis metodológica, que integra las herramientas filológicas tradicionales con la informática y la estadística². Apuntando, en cambio, en dirección de la datación de sus piezas, esta supone un verdadero desafío, que sigue suscitando incógnitas y dudas³. Repárese, ante todo, en que los intentos clasificatorios, de momento, no se han alejado mucho del criterio de índole temática establecido por Castro Leal (1943: 73-74), o han arrancado de esa clasificación para remozarla⁴. Más en detalle, el estudioso mexicano registró cuatro momentos en la producción de Ruiz de Alarcón, abordándola desde una supuesta evolución genérica y temática. La comedia de enredo, para él, predominaría en la primera época (1601-1612), a la que sigue la intromisión de las piezas de caracteres (1613-1618). A una tercera fase (1619-1622), en cambio, correspondería el momento en que Alarcón se dedicó a los temas que Castro Leal (1943: 74) llama de «mayor sentido humano», y, finalmente, el cuarto

¹ Entre la multitud de ejemplos que se podrían aportar, considérese el célebre comienzo de *La dama duende*, donde se evocan los festejos con ocasión del bautizo del príncipe Baltasar Carlos, acontecido el 4 de noviembre de 1629, lo que proporciona una clara fecha *post quem* de composición.

² Hace falta mencionar, al respecto, que Vega García-Luengos (2021) ha restituido recientemente *La monja alférez*, antes atribuida a Pérez de Montalbán, a la autoría de Ruiz de Alarcón. Por otra parte, la aplicación de la estilometría al repertorio de este comediógrafo también ha dejado zonas de sombra. Es el caso de *El Anticristo*, para el que los resultados estilométricos, de momento, arrojan dudas sobre la paternidad alarconiana, una paternidad reivindicada por el mismo autor en la sección preliminar de la *Parte segunda* de sus comedias. Cf. La ficha correspondiente a la pieza en *ETSO* <<https://etso.es/informes/analisis-estilometrico-el-anticristo>> [Consulta: 17/04/2024].

³ Morley y Bruerton subrayaron las dificultades de datación para las piezas de dramaturgos como Alarcón, Tirso y Moreto a la hora de echar mano del análisis métrico, «debido en gran parte a que hay muy pocas obras de dichos autores que se puedan fechar» (1968: 26).

⁴ Sandoval-Sánchez, en este sentido, intenta conciliar la propuesta de Castro Leal con un enfoque estructural e ideológico. Así y todo, el mismo estudioso reconoce los límites de esta perspectiva: «En el presente ensayo de una cronología de las comedias en ningún momento se debe inferir que las incluidas en cada grupo fueron escritas en un determinado orden cronológico. Su ubicación en una temporalidad sincrónica solamente posibilita y facilita la concepción y el planteamiento de que estas agrupaciones representan cierta evolución del quehacer teatral alarconiano» (2002: 574).

momento (1623-1625) coincidiría con la producción última, juzgada como la más breve y escasa.

Una perspectiva de este tipo presenta diversos inconvenientes, ya que supone *a priori* que la predilección temático-argumental de Alarcón se repartió por épocas. Más allá de las irrefutables especificidades de cada autor, todo esto implica, cuando menos, una discrepancia significativa frente al *modus operandi* de otros dramaturgos áureos para quienes, según ha sido probado, la evolución temporal del repertorio queda pautada por unas variaciones en los trazos estilísticos que pueden reflejar un mero cambio de gusto o de interés, pero que, en ocasiones, también se ajustan a contingencias vitales⁵. En cambio, los presupuestos de Castro Leal conllevan, a nuestro modo de ver, un alto riesgo de arbitrariedad clasificatoria; de ahí la necesidad de replantear algunas de las conjeturas pretéritas, partiendo de los datos seguros a nuestro alcance.

La manganilla de Melilla, nuestro caso de estudio en este ensayo, se publica por primera vez y bajo instancia del autor —según sugieren las secciones preliminares—, en 1634, en la *Parte segunda* de sus comedias, aparecida en Barcelona por Sebastián de Cormellas. Sin embargo, su composición —así como la de las otras once piezas incluidas en el volumen— ha de remontarse, con mucha probabilidad, a una fase anterior al momento en el que Alarcón decide brindar una segunda entrega tras la *Parte primera*, editada en Madrid en 1628⁶. Al salir la *Parte segunda*, hacía tiempo que Alarcón se había alejado del mundo de la farándula, según apunta King (1989: 202-203), pues desde 1626 gozaba de cierta holgura económica: en efecto, aunque no había conseguido la tan deseada plaza de asiento en una de las Audiencias de las Indias⁷, sí se le había concedido el cargo de relator en el Real Consejo de Indias, como también queda reflejado en la portada de sus dos partes de comedias⁸.

Es en la sección preliminar de la *Parte segunda* donde creemos que hay que buscar la razón por la que el séquito de su producción dramática vio la luz en letras de molde en un momento en que, aparentemente, Alarcón no necesitaba sacar provecho de su venta. Esta razón se cifra, en nuestra opinión, en una reivindicación de la paternidad de las doce comedias del segundo volumen y de las

⁵ La mayoritaria exploración del género trágico por parte de Lope de Vega, al parecer, se dio en el momento en el que estuvo reclamando una plaza de cronista real; véanse, a tal propósito, los estudios de D'Artois (2009 y 2012).

⁶ Con respecto a esta última, si apuntamos a la suma de privilegio y tasa y, sobre todo, a la aprobación censoria por parte de Mira de Amescua — fechada a 29 de enero de 1622—, el tomo de las ocho primeras comedias ya estaba listo desde hacía más de un lustro.

⁷ Según consta en un documento de 1625 del Consejo Real de las Indias, dicha plaza le había sido negada «por el defeto Corporal que tiene, el cual es grande para la autoridad que a menester representar en cosa semejante» (*apud* Fernández-Guerra, 1871: 523).

⁸ Este cargo se convertirá en una plaza de relator titular desde 1633 (King, 1989: 202-203).

ocho del primero, debido a que, según aclara, algunas andaban «impresas por de otros dueños; culpa de los impresores que les dan las que les parece, no de los autores a quien las han atribuido» (Ruiz de Alarcón, 1634: ¶4v). Por mucho que, a continuación, Alarcón se valga del manido recurso apologético hacia quienes vieron su nombre atado a piezas que no les pertenecían⁹, el juego retórico de la falsa modestia no consigue ocultar la patente exigencia de reclamar un reconocimiento autoral cuando ya podía darse por terminada su experiencia directa con el ambiente teatral. Todo ello lo manifiesta a la hora de remitir a «la fama de buen poeta» que «con ellas adquerí *entonces*»: la distancia temporal que supone el uso de este adverbio, amplificada por oposición a «la [fama] que *hoy* pretendo de buen ministro», completa y sella otra información, asimismo proporcionada en esa sección paratextual¹⁰. De hecho, dirigiéndose al lector mordaz, que pudiera lanzarse hacia una precipitada condena de sus comedias, Alarcón se apresura a recordar —como ya lo había hecho en los preliminares de la *Parte primera*— que sus piezas habían «pasado por los bancos de Flandes, que para las comedias lo son los del teatro de Madrid» (Ruiz de Alarcón, 1634: ¶4r), de donde procedía su crédito como dramaturgo.

Tras sugerir, por ende, cierta distancia cronológica entre la representación de la comedia con respecto a la publicación de la *princeps*, se proporcionarán a continuación algunos indicios que contribuyan a puntualizar y delimitar la fecha de composición para *La manganilla de Melilla*, avanzando una propuesta que contradice las conjeturas formuladas hasta ahora.

2. *LA MANGANILLA DE MELILLA*: HIBRIDISMO GENÉRICO Y PROXIMIDAD SEGMENTAL CON *EL VERGONZOSO EN PALACIO*, DE TIRSO DE MOLINA

El argumento de *La manganilla de Melilla* ahonda sus raíces en un hecho histórico ocurrido en Melilla en 1564, cuando esta fortaleza cristiana fue asaltada por algunos moros¹¹. Tal como se relata en una carta fechada a 23 de junio de ese mismo año, que el alcaide de Melilla, el capitán Pedro Venegas de Córdoba —Vanegas en la comedia— le envió al duque de Medina Sidonia, general de Andalucía, el ataque fue alimentado por un morabito que, confiando en sus poderes ocultos, convenció a un grupo de musulmanes de que entrarían en el fuerte de Melilla sin

⁹ «Y así he querido declarar esto más por su honra que por la mía, que no es justo que padezca su fama notas de mi ignorancia» (Ruiz de Alarcón, 1634: ¶4v).

¹⁰ La cursiva es mía.

¹¹ Salafraña Ortega ofrece un rico estudio del trasfondo histórico en la edición de *La manganilla de Melilla* a cargo de Moreta Lara (Ruiz de Alarcón, 1993: 13-75).

temer la contraofensiva cristiana¹². El capitán Venegas pudo enterarse del plan por un espía y organizar una manganilla, un ardid: dejó que el grupo de musulmanes entrara por la puerta de la Villa Vieja, haciéndoles creer que el encantamiento del morabito había resultado bien, para luego cercarlos con pocos soldados.

Por muy sorprendente y ficcional que parezca, este relato del general Venegas es el punto de partida para la comedia alarconiana, como refleja el título. Sin embargo, este episodio en la pieza ocupa tan solo el segundo y el cuarto cuadro del tercer acto; por lo demás, Alarcón entreteje dos líneas temáticas principales que viajan en paralelo: una de cariz amoroso (la mora Alima, enamorada de Venegas, es, a su vez, pretendida por Acén, el alcaide moro de Búcar, lo que ocasiona el ataque a la fortaleza melillense) y otra de contenido devocional. Este segundo eje temático poco a poco viene predominando en el desarrollo dramático, como demuestra no solamente la apoteosis final, con la conversión de todos los protagonistas musulmanes, sino también la renuncia de Alima a una unión con Venegas, habiendo sublimado todo sentimiento humano en favor del amor divino¹³.

Esta breve introducción sobre la intriga de la pieza es funcional al reconocimiento de una proximidad muy estrecha que una secuencia del tercer cuadro del segundo acto de *La manganilla de Melilla* muestra con un segmento dramático de *El vergonzoso en palacio*, comedia de Tirso de Molina. En la pieza alarconiana, estamos en el momento en el que, en la fortaleza de Melilla, Venegas y Alima lidian con sus sentimientos, debido a la inviabilidad de una relación entre una mora y un cristiano. Se sienten atraídos el uno por el otro, pero ninguno de los dos sabe cómo confesarlo, hasta que Alima decide servirse de una treta para averiguar si el cristiano siente lo mismo que ella: un día, mientras está sola cerca de una fuente, ve aproximarse a Venegas y finge haberse quedado dormida con un billete de un cortejador en las manos, que ella misma, en realidad, ha escrito. La lectura de la carta despierta los celos de Venegas, que el capitán hace explícitos hablando en voz alta, mientras que la otra le contesta fingiendo hablar en sueños, hasta que, finalmente, la dama abre los ojos y ambos se declaran. Esta secuencia se hace eco de un fragmento que Tirso entremete en el tercer acto de *El vergonzoso en palacio* en el diálogo entre Mireno (que los demás conocen con el nombre de don Dionís) y Madalena:

¹² El morabito era una figura que gozaba de gran respeto entre la población, por considerarse que hablaba por voluntad de Alá; incluso se llegaba a creer que podía tener fuerzas sobrenaturales. La razón que vincula esta autoridad religiosa con un ataque armado se explica en virtud de que los morabitos entrelazaban el ascetismo y la práctica religiosa con la administración y gestión de las tribus en el norte de África, hasta el punto de que «complementaban o reemplazaban a la autoridad política» (Rodríguez Valle, 2014: 30).

¹³ «ARLAJA. ¿Date, Alima, ese valor / el amor del general? / ALIMA. No, Arlaja, no, porque mal / humano y divino amor / caben en un pecho mismo. / Otra soy de la que fui: / solo el de Dios arde en mí, / solo aspiro ya al bautismo» (vv. 2584-2591). Toda cita de la comedia en este artículo procede de la edición crítica a cargo de Rodríguez Valle (Ruiz de Alarcón, 2014).

ALIMA	Mas ya viene el general. Dormida me he de fingir, que así podrá descubrir él su amor y yo mi mal. <i>Recuéstase con el papel en la mano</i> [...]	MADALENA	(En vano me resisto: <i>Aparte</i> yo quiero dar a entenderme como que dormida estoy.) [...] <i>Como que duerme</i> Don Dionís...
VANEGAS	(¿Quién puede ser, ¡ay de mí!, <i>Aparte</i> el que tan dichoso ha sido? ¿Que hay quien haya merecido que Alima le quiera?)	MIRENO	¿Llamome? Sí. ¡Qué presto que despertó! Miren, ¡qué bueno quedara si mi intento ejecutara! ¿Está despierta? Mas no, que en sueños pienso que acierta mi esperanza entretenida, y quien me llama dormida, no me quiere mal despierta. [...]
ALIMA	Sí.		<i>Ella misma se pregunta y responde como que duerme</i>
VANEGAS	(Sí, dijo mi hermoso dueño. <i>Aparte</i> Dormida en mi mal ha hablado, porque contra un desdichado aun dice verdad el sueño. Pues sin despertar responde, lo demás le he de escuchar, que el sueño suele explicar secretos que el alma esconde.) ¿Amas, bella Alima?	MADALENA	Si esto es verdad, ¿para qué os avergonzáis así? ¿Queréis bien? —Señora: sí— [...] Días ha que os preferí al conde de Vasconcelos.
ALIMA	Sí.	MIRENO	¡Qué escucho, piadosos cielos! <i>Da un grito Mireno y hace que despierte</i> <i>doña Madalena</i>
VANEGAS	¿Y eres amada?		
ALIMA	No sé.	MADALENA	¡Ay, Jesús! ¿Quién está aquí? ¿Quién os trujo a mi presencia, don Dionís?
VANEGAS	¿Y en quién pusiste la fe dudando la suya?	MIRENO	Señora mía...
ALIMA	En ti.	MADALENA	¿Qué hacéis aquí?
VANEGAS	¿Y quién soy yo?	MIRENO	Yo venía a dar a vuestra excelencia lición; hallela durmiendo, y mientras que despertaba, aquí, señora, aguardaba (Tirso de Molina, 1990: vv. 460-619).
ALIMA	Mi señor.		
VANEGAS	Pues ¿quién te escribió un papel, mostrándose de ti en él favorecido?		
ALIMA	Mi amor.		
<i>Despierta</i>	¡Ay de mí! ¿Quién es?		
VANEGAS	Tu dueño.		
ALIMA	Señor...		
VANEGAS	Oyéndote he estado lo que dormida has hablado (vv. 1338-1414).		

Como puede verse, en Tirso se repite la secuencia en la que la dama urde la artimaña del sueño para revelar su amor a través de unas réplicas rápidas entre los dos interlocutores que, en este caso, se convierten en preguntas y respuestas pro-

feridas únicamente por Madalena, como si ella, en un estado de sonambulismo, reprodujera en voz alta el diálogo con el que está soñando¹⁴. Tanto en Tirso como en el fragmento alarconiano, además, la farsa no surte su efecto: en la comedia del mercedario, el orgullo de Madalena hace que, finalmente, rehúse declararse estando despierta, diciéndole al galán que no le dé crédito a los sueños; también en la pieza de Alarcón, tras la declaración, la acción emprende un brusco viraje cuando, herido en el orgullo por los celos que ha despertado el billete, Vanegas no está dispuesto a creer en Alima y la dama, a su vez, reniega de su sentimiento. Curiosamente, esta secuencia de *El vergonzoso en palacio* alcanzará cierto éxito en las adaptaciones italianas de teatro áureo del XVII, recuperándose como fragmento escénico engastado en comedias que reelaboran diversos hipotextos dramáticos españoles¹⁵.

Es materia controvertida el debate acerca de la supuesta amistad entre Alarcón y Tirso. Castro Leal (1943: 42-43) sostiene que empezaron a colaborar desde 1618. Millares Carlo (1957: XXVII, n. 13), por su parte, rescata una lista de comedias colaboradas tomando en cuenta las indicaciones de Alfonso Reyes, que, en muchos casos, no parecen ir más allá de la mera conjetura¹⁶. Más allá de la presunta o verdadera amistad entre Tirso y Alarcón, la semejanza entre dichos fragmentos es palpable. A propósito de la fecha de composición para *El vergonzoso*, Blanca de los Ríos (1946: 436-437) ha señalado el bienio 1611-1612, luego ampliado por Labarre y Labarre (1981) entre 1610 y 1613 a partir de un examen de los usos métricos del mercedario¹⁷. Sin duda, es difícil determinar si Alarcón rescató la secuencia de Tirso, o si fue al revés: apuntando al tono y al desarrollo dramático de la pieza alarconiana, el inserto no deja de resultar postizo en una estructura argumental que no tiene como punto fuerte el juego de la seducción que la dama ejerce hacia el galán como en *El vergonzoso*. Así y todo, nuestra conjetura no queda soportada por indicios textuales o documentales más sólidos; por lo tanto, pese a que esta afinidad nos hable de una práctica, la de la recuperación y el (re)uso de fragmentos escénicos, por sí sola no es dirimente a fin de avanzar una propuesta cronológica para la composición de *La manganilla*. A continuación,

¹⁴ No hay aquí ninguna referencia al papel, del que, por otra parte, Madalena se valdrá poco después en el mismo acto, cuando urdirá una segunda pantomima para que el galán se le declare.

¹⁵ Tal es el caso de *La moglie di quattro mariti*, del florentino Giacinto Andrea Cicognini (Resta, 2017).

¹⁶ Los recientes análisis estilométricos, en este sentido, han puesto en tela de juicio estos postulados, como puede verse para el caso de *Siempre ayuda la verdad*, atribuida a Lope de Vega, o bien de *Cautela contra cautela*, que le pertenece a Mira de Amescua. Las fichas correspondientes a estas piezas pueden consultarse en ETSO <<https://etso.es/>> [Consulta: 19/09/2023].

¹⁷ Blanca de los Ríos supone que hubo una segunda revisión de *El vergonzoso* poco antes de 1621 para la publicación de los *Cigarrales de Toledo*, donde la pieza fue publicada por primera vez en 1624, aunque esta hipótesis queda desmentida por Labarre y Labarre (1981: 49-50, n. 8).

aportaremos, en cambio, una serie de datos que sí creemos que son de mayor peso para fundamentar su datación.

3. AVANCES PARA UNA FECHA DE COMPOSICIÓN DE LA PIEZA

A principios del siglo pasado, Henríquez Ureña (2014 [1913]: 27) hipotetizó, no sin cierta inseguridad, que la escritura de *La manganilla* se remontase al primer período de la producción alarconiana. A esta misma época la recondujo Castro Leal (1943: 88), llegando a afinar todavía más la horquilla temporal entre 1602 y 1608, aunque sin proporcionar datos fehacientes para justificar dicha indicación¹⁸. Reparando en su mentada clasificación temático-genérica, la inclusión de la pieza en una primera fase del quehacer dramático de Alarcón quedaba enraizada, evidentemente, en el enredo amoroso que involucra a la mora Alima, perseguida por el alcaide de Búcar y, a su vez, enamorada y correspondida por el cristiano Vanegas. No descartamos la posibilidad de que el estudioso también se haya dejado guiar por la referencia a una posible representación de la pieza en 1617. Se trata de un dato ofrecido por primera vez por Fernández Guerra en un ensayo de 1871 que consagró al perfil humano y artístico de Ruiz de Alarcón; sin embargo, Fernández Guerra brindó una fecha tan puntual «sin fundar su aserto», como el mismo Castro Leal (1943: 88) reconoce. La referencia a 1617, sin embargo, ha ido transmitiéndose hasta la fecha en diversos estudios críticos que no hacen sino repetir, directa o indirectamente, esa indicación de Fernández Guerra¹⁹. De momento, nuestras pesquisas no nos permiten ni corroborarla ni desmentirla: en la base de datos ASODAT actualmente no aparece ninguna información al respecto²⁰; por ahora, pues, habrá que considerar esa referencia acerca de una puesta en escena de la pieza en 1617 como un dato endeble, ya que no tiene ningún respaldo documental.

Con todo, es posible fijar al menos una fecha *ante quem* de composición. En el apéndice del cuarto tomo de las *Comedias de Lope*, Hartzzenbusch (*apud* Vega Carpio, 1860: 588-592) transcribió el *Elogio descriptivo* de las fiestas organizadas por Felipe IV con motivo de la visita en 1623 a España del príncipe de Gales, Car-

¹⁸ Añade, además, un signo de interrogación junto al año 1608, dejando constancia de su vacilación. A pesar de que, más recientemente, Josa haya observado la imprecisión del método cronológico establecido por Castro Leal, en cuanto a *La manganilla de Melilla* no se aleja de su propuesta, considerando esta pieza y *La cueva de Salamanca* como «comedias primerizas del dramaturgo» (Josa, 2002: 298) y proporcionando para *La manganilla* un genérico «[1601...]».

¹⁹ Entre otros, Millares Carlo (1957), Oleza y Ferrer (1986).

²⁰ Cf. ASODAT <<https://asodat.uv.es/>> (Ferrer Valls, 2019-2023) [Consulta: 15/09/2023]. King (1989: 180 nota 53) indica que *La manganilla de Melilla* se representó en 1623, pues «se alude a ella en un documento de fines de 1623 o comienzos de 1624».

los Estuardo, para conocer a María de Austria²¹. A Ruiz de Alarcón se le encargó una composición apologética sobre dicho festejo que el poeta estructuró en 73 octavas, distribuidas, al parecer, a varios autores²². A la hora de publicarse, sin embargo, la composición apareció solamente a nombre del licenciado don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, sin ningún crédito para los demás colaboradores. Como era de esperarse, esta decisión fue motivo de controversias, y le hizo ganarse cierta fama de poeta aprovechado y sin escrúpulos, alimentada por dos panfletos polémicos: un *Comento contra setenta y tres estancias que don Juan de Alarcón ha escrito a las fiestas de los conciertos hechos con el Príncipe de Gales y la señora Infanta María*, y las *Décimas satíricas a un poeta corcovado, que se valió de trabajos ajenos*. En el primero de los dos libelos, uno de los versos del *Elogio* se comenta de esta forma: «*Daban ventaja a su esplendor los cielos. / No daban tal; que desde la comedia del ángel moro no hay que fiar los cielos del corcovado*». Como anota Hartzenbusch (*apud* Vega Carpio, 1860: 589), la referencia al ángel moro resulta ser una alusión cáustica a *La manganilla de Melilla*, puesto que las artes mágicas que el morabito Amet ejerce desde el primer acto, al final de la pieza se reconducen a una participación divina, lanzando la posibilidad de que Amet sea un ángel que interviene para ayudar a los cristianos en su contraofensiva, mostrándoles a los musulmanes la falsedad de su religión frente a la fe cristiana²³. No hay, pues, duda alguna de que, en 1623, cuando el anónimo autor escribió su comento satírico, Alarcón ya había compuesto *La manganilla* e, indudablemente, también la había hecho representar.

Una vez fijada con cierto margen de seguridad la fecha *ante quem*, iremos proporcionando una serie de elementos que nos llevan hacia otra dirección frente a la adscripción de la pieza entre 1602-1608, conjeturada por Castro Leal. Empezando por el dato métrico, a continuación, se ofrece la sinopsis de la versificación:

Acto I vv. 1-168: romance en <i>e-a</i> vv. 169-400: romance en <i>u-a</i> vv. 401-668: redondillas vv. 669-803: quintillas vv. 804-909: tercetos encadenados	Acto II vv. 910-1381: redondillas vv. 1382-1391: décima vv. 1392-1499: redondillas vv. 1500-1663: romance en <i>o-o</i> vv. 1664-1975: redondillas	Acto III vv. 1976-2135: redondillas vv. 2136-2155: romance en <i>a-e</i> vv. 2156-2327: redondillas vv. 2328-2451: romance en <i>e-o</i> vv. 2452-2591: redondillas vv. 2592-2747: romance en <i>i-o</i> vv. 2748-2787: redondillas vv. 2788-2881: romance en <i>e-a</i>
--	---	--

²¹ El *Elogio* cuenta con una reciente edición crítica a cargo de Alonso Veloso (Quevedo, 2020: 441-526).

²² Véase, al respecto, Redondo (1998: 130-131).

²³ «De que el morabito Amet / fuese ángel hubo sospechas, / como las causas y efetos / que habéis visto lo comprueban» (vv. 2874-2877).

En 1956, Bruerton llevó a cabo un análisis de 52 comedias de diferentes autores, comparándolas con los usos de la versificación en Lope; su objetivo era el de encontrar patrones que pudiesen dar cuenta de la cronología de los textos comprendidos entre las últimas décadas del *xvi* y la primera de la centuria siguiente. El punto de partida para Bruerton fue el estudio que Morley (1925) había publicado unas décadas antes sobre las formas métricas en el teatro prelopesco; por su parte, Bruerton emprendió un examen similar para los años 1587-1610, pudiendo contar, como él mismo recalcó, con un avance significativo en el conocimiento de los usos métricos del Fénix, lo que le llevó a confrontar «131 comedias auténticas de Lope, con *termini ad quem* seguros, y 52 de otros dramaturgos que [tenían] también, por razones de crítica interna o externa, un *terminus ad quem* comprobado» (1956: 337). A pesar de que Morley, en 1918, había concluido que no había pruebas de un cambio progresivo en la versificación dramática en la producción de Tirso y Alarcón²⁴, los resultados de Bruerton llegaron a contradecir este veredicto, fundamentando «la opinión que algunos hemos sostenido desde 1940, a saber, que las comedias en que hay un fuerte porcentaje de romance, de décimas o de silvas, no se escribieron en la primera década del siglo *xvii*, sino muchos años después» (Bruerton, 1956: 364). A este propósito, Bruerton menciona, entre otras piezas, el elevado porcentaje de romances en *La manganilla de Melilla*, que, como puede verse en el esquema de arriba, predomina frente al de las redondillas, llegando al 49,64 %. El dato métrico, por tanto, desmentiría una composición temprana.

Añádase que, en la introducción de su edición de la dramaturgia alarconiana, Millares Carlo ofrece un listado cronológico para todas las comedias de Alarcón según las indicaciones de Bruerton: el elemento interesante de esa lista es que *La manganilla* resulta incluida —con ciertas dudas— en un lapso comprendido entre «1618?-1623?» (Millares Carlo, 1957: *XXIX*). Confrontando este dato con los resultados proporcionados por el análisis estilométrico de *ETSO*, que debemos a la generosidad de Germán Vega García-Luengos y Álvaro Cuéllar, observamos que, amén de respaldar la atribución de la pieza a Alarcón, las tres primeras comedias con un porcentaje más bajo de distancia en relación a *La manganilla* son, respectivamente, *El dueño de las estrellas*, *El tejedor de Segovia (primera parte)* y *Las paredes oyen*, y las tres se encuadrarían entre 1616 y 1623, según la propuesta métrica de Bruerton²⁵.

²⁴ «There is no evidence of the progress of the change [en la versificación dramática] in the careers of Tirso and Alarcón» (Morley, 1918: 151).

²⁵ Puede consultarse la ficha relativa al examen estilométrico de *La manganilla de Melilla* en *ETSO* <<https://etso.es/informes/analisis-estilometrico-la-manganilla-de-melilla>> [Consulta 09/09/2023].

4. CONCLUSIONES: UNA NUEVA DATACIÓN PARA *LA MANGANILLA DE MELILLA*

A la luz de lo expresado en los apartados anteriores, la posible fecha de composición de *La manganilla* desentona de forma significativa con respecto a la propuesta de Castro Leal, acercándose más a la hipótesis métrica de Bruerton. Aun reconociendo la envergadura de las investigaciones pioneras del estudioso mexicano sobre la biografía y la obra de Alarcón, desde el siglo pasado se ha venido apuntando a la necesidad de revisar algunas de sus conclusiones, que, sobre todo por lo que se refiere a la cronología, revelan un marcado carácter conjetural²⁶. Si reparamos, por ejemplo, en la adscripción de *La manganilla* a la primera fase de la producción alarconiana, por clasificarla como una comedia de enredo, valga decir que el análisis de la segmentación que hemos llevado a cabo revela que en la pieza se reconoce, según se ha comentado, un marcado hibridismo genérico: el enredo amoroso, en realidad, es funcional para la exaltación de la fe cristiana, otorgándole un *crescendo* de comedia religiosa, que late como género primario. Para más inri, una de las figuras secundarias, Pimienta, no solamente viene adquiriendo predominancia en la acción, siendo el motor para la puesta en marcha de muchas de las peripecias, sino que, como personaje, conjuga elementos del figurón y de otras piezas que, según la categorización de Castro Leal, se adscribirían a una segunda fase del repertorio dramático de Ruiz de Alarcón.

En definitiva, una vez comprobada la arbitrariedad de dicha propuesta, y apuntando, en cambio, en dirección del dato documental relativo al *Elogio* satírico, y de los elementos que nos proporcionan la métrica y la estilometría, es improbable que la fecha *post quem* para *La manganilla* pueda asentarse antes de 1611; hace falta recordar, al respecto, que hacia 1610 Alarcón vuelve a México para regresar a España hacia 1613. A partir de todo lo dicho, podemos fijar con cierto margen de seguridad una datación oscilante entre 1613, cuando Alarcón se asienta de nuevo en la corte, y la primera mitad de 1623²⁷. Si a esto se añade la coincidencia temática con la comedia tirsiana, veremos que no entra en conflicto con todo lo que hemos comentado hasta aquí. El de 1613-1623, además, es un lapso temporal que podría afinarse aún más en el caso de hallarse la referencia documental a la supuesta representación de la comedia en 1617, que menciona Fernández Guerra.

²⁶ Sostiene Josa que «Castro Leal se confunde, especialmente, a la hora de analizar los géneros [...] Sin duda alguna, esta propuesta se presta más a la desorientación que al entendimiento al no sostenerse sobre un criterio fijo de análisis» (2002: 299).

²⁷ El hecho de que a mediados de 1623 el anónimo autor del comentario satírico evoque la pieza del ángel moro, nos dejaría suponer que se representó cerca de ese año. Así y todo, no podemos descartar que hubo más realizaciones escénicas, quizás también anteriores; además, aunque pudiéramos contar con una fecha de representación segura, esto no quitaría que la composición se hubiera dado años antes, y no necesariamente en un momento próximo a su puesta en escena.

A modo de conclusión, quisiéramos subrayar cómo, merced a la nueva perspectiva crítica que, cada vez más, integra la praxis filológica tradicional con las Humanidades Digitales, *La manganilla de Melilla* y otras piezas alarconianas siguen deparando sorpresas. Estamos, en efecto, ante un repertorio que todavía tiene mucho que decirnos acerca de un dramaturgo que supo competir con otras plumas y ganarse su hueco en el contexto dramático barroco.

BIBLIOGRAFÍA

- BRUERTON, Courtney (1957). «La versificación dramática española en el período 1587-1610». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 10: 3/4, pp. 337-364.
- CASTRO LEAL, Antonio (1943). *Juan Ruiz de Alarcón, su vida y su obra*. México: Cuadernos Americanos.
- CUÉLLAR, Álvaro y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (2017-2023). *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro* <<http://etso.es>>. DOI: <https://doi.org/10.17613/a2f6-1y65>.
- CUÉLLAR, Álvaro (2023). «Cronología y estilometría: datación automática de comedias de Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXIX, pp. 97-130.
- D'ARTOIS, Florence (2009). «Hacia un patrón de lectura genérico de las *Partes* de comedias: *tragedias* y *tragicomedias* en las *Partes XVI* y *XX* de Lope de Vega». En Xavier Tubau (ed.), «*Aún no dejó la pluma*»: *estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 285-322.
- D'ARTOIS, Florence (2012). «La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?». *Mélanges de la Casa de Velázquez (Dossier: Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro)*, 42: 1, pp. 95-119.
- FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, Luis (1871). *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Madrid: Rivadeneyra/Real Academia Española.
- FERRER VALLS, Teresa (coord.) (2019-2023). *ASODAT. Asociar los datos: Bases de datos integradas del teatro clásico español* <<https://asodat.uv.es/>>.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (2014 [1913]). *Juan Ruiz de Alarcón. Dramaturgo mexicano*. Nota de Fernando Curiel. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- JOSA, Lola (2002). *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*. Kassel: Edition Reichenberger.
- KING, Willard F. (1989). *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*. Antonio Alatorre (trad.). Ciudad de México: El Colegio de México.
- LABARRE, Françoise y Roland LABARRE (1981). «En torno a la fecha de *El vergonzoso en palacio* y de algunas otras comedias de Tirso de Molina». *Criticón*, 16, pp. 47-64.
- MILLARES CARLO, Agustín (1957). «Prólogo». En Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*. Agustín Millares Carlo (ed.). Alfonso Reyes (intr.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, vol. I, pp. XXI-LIV.
- MOLINA, Tirso de (1946). *Obras dramáticas completas*. Blanca de los Ríos (ed.). Madrid: Editorial Aguilar, t. 1.

- MOLINA, Tirso de (1990). *El vergonzoso en palacio*. Everett W. Hesse (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- MORLEY, S. Griswold (1918). «Studies in Spanish Dramatic Versification of the *Siglo de Oro*, Alarcón and Moreto». *Modern Philology*, 7: 3, pp. 131-173.
- MORLEY, S. Griswold (1925). «Strophes in the Spanish drama before Lope de Vega». En *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*. Madrid: Hernando, t. I, pp. 505-531.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. María Rosa Cartes (trad.). Madrid: Editorial Gredos.
- OLEZA, Joan y Teresa FERRER (1986). «Introducción». En Juan Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen / La verdad sospechosa*. Joan Oleza y Teresa Ferrer (eds.). Barcelona: Editorial Planeta.
- QUEVEDO, Francisco de (2020). *Comento contra setenta y tres estancias*. María José Alonso Veloso (ed.). En *Obras completas en prosa de Quevedo. Elogios, polémicas y juicios literarios. Volumen VIII*. Alfonso Rey Álvarez y María José Alonso Veloso (coords.). Madrid: Castalia Ediciones.
- REDONDO, Agustín (1998). «Fiesta y literatura en Madrid durante la estancia del Príncipe de Gales, en 1623». *Edad de Oro*, XVII, pp. 119-136. DOI: <https://doi.org/10.15366/edadoro1998.17>.
- RESTA, Iliaria (2017). «Los modelos dramáticos españoles en las adaptaciones italianas: *La moglie di quattro mariti* de Giacinto Andrea Cicognini». *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, 15, pp. 211-230.
- RODRÍGUEZ VALLE, Nieves (2014). «Los morabitos: magia o santidad». En Juan Ruiz de Alarcón, *La manganilla de Melilla*. Nieves Rodríguez Valle (ed.). Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 29-32.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1634). *Parte segunda de las comedias del licenciado don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Barcelona: Sebastián de Cormellas.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1993). *La manganilla de Melilla*. Miguel A. Moreta Lara y Jesús F. Salafranca Ortega (eds.). Málaga: Editorial Algazara.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (2014). *La manganilla de Melilla*. Nieves Rodríguez Valle (ed.). Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- SÁNCHEZ-SANDOVAL, Alberto (2002). «Juan Ruiz de Alarcón». En Raquel Chang-Rodríguez (coord.), *Historia de la literatura mexicana. 2. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI Editores, pp. 551-585.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de (1860). *Comedias escogidas*. Juan Eugenio Hartzenbusch (ed.). Madrid: Rivadeneyra/Biblioteca de Autores Españoles, t. 4.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2021). «Juan Ruiz de Alarcón recupera *La monja alférez*». En Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.), *Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano. Actas de las XLII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2019*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 89-149.

Recibido: 03/03/2024

Aceptado: 17/03/2024



SOBRE LA COMPOSICIÓN DE *LA MANGANILLA DE MELILLA*:
UNA PROPUESTA DE DATACIÓN

RESUMEN: La datación del repertorio alarcóniano sigue representando un reto para todo estudioso que se acerque a su dramaturgia. En este trabajo abordaremos la cronología de composición de *La manganilla de Melilla*, publicada en 1634 en la *Parte segunda* de las comedias de Ruiz de Alarcón. A partir de una serie de datos textuales, documentales, métricos y estilométricos, se avanzará una nueva propuesta cronológica para la pieza, distinta de la hipótesis que la crítica ha venido defendiendo hasta ahora acerca de una composición que se remontaría a la primera fase de la producción de este dramaturgo novohispano.

PALABRAS CLAVE: Juan Ruiz de Alarcón, *La manganilla de Melilla*, teatro del Siglo de Oro, datación.

ON THE COMPOSITION OF *LA MANGANILLA DE MELILLA*: A DATING PROPOSAL

ABSTRACT: The dating of Alarcón's dramatic production is still a challenge for any scholar who approaches his dramaturgy. To this end, this study will address the chronology of the composition of *La manganilla de Melilla*, published in 1634 in the *Parte segunda* of Ruiz de Alarcón's plays. On the basis of a series of textual, documentary, metric and stylometric data, a new chronological proposal for this comedy will be put forward, which contrasts with the hypothesis that critics have been defending until now regarding a composition that dates back to Alarcón's early repertoire.

KEYWORDS: Juan Ruiz de Alarcón, *La manganilla de Melilla*, Spanish Golden Age Theatre, text dating.

PARA LOS FUTUROS ESTUDIOS DEL GRACIOSO ALARCONIANO

JESÚS GÓMEZ

Universidad Autónoma de Madrid
jesus.gomez@uam.es

En la parte más general de las siguientes consideraciones sobre el modelo al que se adscribe el gracioso alarconiano, se plantean cuestiones metodológicas para ejemplificarlas, a continuación, en dos de las obras canónicas del comediógrafo: *Las paredes oyen* (1616-1617) y *La verdad sospechosa* (1619-1620). Además de figurar ambas entre las más difundidas de Juan Ruiz de Alarcón, habitualmente la crítica las ha considerado representativas de la «dimensión moral o moralizante» atribuida a su teatro (Arellano, 1995: 282)¹.

De manera previa es necesario establecer un acuerdo básico sobre la definición del gracioso, cuyo desarrollo podría ser útil en los futuros análisis sobre este tipo o subtipo de personaje cómico, tan característico de la comedia nueva, después de que fuera consolidado en la última década del siglo XVI por Lope de Vega. En general, ya que las opiniones suelen ser variables e incluso contradictorias entre sí, parece aconsejable evitar aquellas definiciones personales, con respecto a las cuales se dilucida de manera subjetiva si las comparte tal o cual personaje. De ahí se producen insalvables discrepancias críticas, como las señaladas por Joseph H. Silverman a propósito de la comedia morisca de ambientación histórica en tiempos de Felipe II, *La manganilla de Melilla*, incluida por Ruiz de Alarcón entre las doce que forman la *Parte segunda* de sus comedias, publicada en 1634:

¹ Mientras no se indique lo contrario, las citas de ambas comedias remiten a la edición *La verdad sospechosa. Las paredes oyen* de Alfonso Reyes (1970), sin más que indicar entre paréntesis el número de versos correspondientes. No abundan los estudios monográficos publicados sobre el gracioso alarconiano (Lobato, 1994), entre los cuales destaca la propuesta de Silverman cuando solicitaba «una serie de normas y elementos que se aceptarán como típicos del gracioso» (1952: 68a).

Hamilton encuentra a dos graciosos, Pimienta y Salomón. Castro Leal dice que Pimienta es el gracioso. La señorita Quirarte y Carlos Vázquez-Arjona afirman que Salomón es el gracioso. Y yo creo que la comedia no tiene verdadero gracioso (Silverman, 1952: 68a).

Para conjuntar tal disparidad, sigue siendo necesaria todavía una perspectiva comparatista, porque la definición del subtipo gracioso remite al modelo establecido por Lope de Vega cuando, según él mismo declara en el prólogo a *La francesilla*, lo ejemplifica con los rasgos prototípicos del criado Tristán en esta comedia compuesta hacia 1596. A partir del modelo lopesco, recordemos también que ya en los años sesenta del siglo pasado Juana de José Prades lo definió como «criado fiel» del galán y «consejero sagaz», cuya imprescindible comicidad se caracteriza por su materialismo («codicioso, glotón y dormilón»), así como por su «cobardía», pero siempre en contraste con la nobleza de su amo a quien sirve, por lo cual puede variar su condición de «lacayo, soldado o estudiante, según las actividades de su propio señor» (José Prades, 1963: 251). De acuerdo con la anterior hipótesis restringida a la comicidad del criado gracioso, la única documentada en el modelo lopesco de la comedia nueva, se detecta una relación básica de alteridad o de contraste con el galán respectivo condicionada por la distancia del estamento de la nobleza al de la servidumbre.

Como primer y fundamental rasgo del subtipo cómico, relacionado con su oficio servil, el gracioso no solo se diferencia de aquellos criados como los de *Celestina* cuyos intereses se oponen frontalmente a los de sus amos, sino de otras figuras cómicas: bufones, pastores bobos, soldados maltrapillos y villanos risibles o rústicos, con los que en ocasiones se le confunde, aunque no mantienen con sus amos una dualidad antitética como la definida por Silverman para el gracioso cuando, siguiendo la hipótesis estructural sobre el donaire lopesco de José F. Montesinos y posteriormente Fernando Lázaro Carreter, concluye: «De esta antítesis del criado y su amo surge la personalidad del gracioso. Separado de su señor podemos estudiarlo como un ente sin vida» (Silverman, 1952: 65a)². Este modelo dual pone de relieve el sentido constructivo de la comicidad burlesca que, como en el lacayo Tristán de *La francesilla*, no se origina de manera aislada, sino de la relación con el noble a quien sirve.

Junto con la anterior característica básica del modelo cómico asociado a la servidumbre, los demás rasgos secundarios como la glotonería y la cobardía pueden aparecer con intensidad variable, hasta reducirse al mínimo en el caso de los graciosos más característicos de Ruiz de Alarcón, como Beltrán en *Las paredes oyen* y Tristán en *La verdad sospechosa*, que resultan novedosos en este sentido.

² Para el desarrollo de la hipótesis de Montesinos y Lázaro Carreter, véase Gómez (2006: 11-31).

No parece extraño que, después de establecida la tipología de personajes propia de la comedia nueva, se introduzcan variantes significativas, incluso entre los dramaturgos adscritos al ciclo teatral de Lope. Siempre, claro está, que sea reconocible su pertenencia al subtipo cómico previo, como ocurre con Beltrán y Tristán, que aparecen calificados explícitamente como «graciosos» en el reparto de sus respectivas comedias, publicadas bajo supervisión del comediógrafo mexicano: *Las paredes oyen*, en la *Parte primera* de Madrid, 1628; y *La verdad sospechosa*, en la *Parte segunda*, de Barcelona, impresa seis años después³. Figuran las denominaciones respectivas del subtipo entre el resto de papeles también identificados con otras calificaciones habituales en la tipología de la comedia nueva: «galán» y «dama», «criada», «escudero» y «viejo grave», utilizadas al clasificar su *dramatis personae*.

La caracterización tipológica no excluye, sino todo lo contrario, la individualización de un determinado personaje aun cuando se adscriba al tipo o subtipo correspondiente, como los graciosos Beltrán y Tristán, del mismo modo que no es óbice para la originalidad de su caracterización que la comicidad de ambos sea reconocible a partir de su derivación de la figura del donaire. En sus dos personajes Ruiz de Alarcón mantiene la condición servil propia del subtipo gracioso, si bien dignifica el respectivo papel de ambos criados al minimizar su comicidad burlesca. Este cambio modifica por completo la función del donaire.

A diferencia de lo que era habitual en el gracioso lopesco, ambos servidores dejan de mantener una lealtad ciega, ya que Ruiz de Alarcón preserva su independencia de criterio con respecto a los defectos que ellos mismos observan en la conducta de los galanes a quienes sirven. Desempeñan este papel de criados consejeros y confidentes Tristán en *La verdad sospechosa*, quien lo es del galán don García, caracterizado por la inclinación compulsiva hacia la mentira a la que alude el título; mientras que Beltrán, en *Las paredes oyen*, sirve a don Juan, pobre y feo, a pesar de lo que es habitual en la tipología de los galanes de comedia. En ambos criados se produce la dignificación de su oficio, como le avisa el padre del

³ En cada una de las dos comedias, solo hay un criado «gracioso» calificado como tal, Beltrán en *Las paredes oyen* y Tristán en *La verdad sospechosa*, puesto que Camino aparece simplemente como «escudero» en el reparto de la segunda y Leonardo como «criado» de don Mendo en la primera. Cuando Vega García-Luengos analiza la transmisión textual a partir de las ocho comedias alarconianas incluidas en la *Parte primera* y las doce de la segunda, junto con las no publicadas en los volúmenes de 1628 y 1634, destaca *Don Domingo de Don Blas* o *No hay mal que por bien no venga* y su continuación *Segunda parte del Acomodado don Domingo de Don Blas*, a cuyo extravagante protagonista epónimo considera como una fusión peculiar de las correspondientes figuras de galán y gracioso: «A la boca, a los gestos, a las acciones del Acomodado asoman los ideales del galán —lealtad al rey, honor—, al tiempo que la crítica, los chistes verbales de los criados alarconianos» (Vega García-Luengos, 1997: 112).

galán a su hijo don García, en *La verdad sospechosa*, «No es criado el que te doy; / mas consejero y amigo» (vv. 17-18).

Sobresale Tristán por su independencia de carácter, como se pone de manifiesto en sus continuas críticas al principal defecto de don García, que pueden actuar en detrimento de la fidelidad ciega del servidor, como ocurre de hecho⁴. Así, una vez puesta en evidencia la compulsión mentirosa, Tristán muestra al inicio del acto segundo su autonomía moral en contra de los intereses del amo porque delata su comportamiento vicioso, estableciéndose una complicidad insólita en el modelo lopesco entre la figura paterna y la del donaire. Como si el gracioso fuera un espía al servicio de una moralidad pública, «que, quien en las burlas miente, / pierde el crédito en las veras» (vv. 2150-2151), sentencia el gracioso al final del mismo acto.

De acuerdo también con su independencia de criterio, en *La verdad sospechosa* Tristán será el encargado de restaurar el orden matrimonial típico en el desenlace de la comedia, casando al galán mentiroso con la dama que no deseaba porque, como le dice, «Tú tienes la culpa toda; / que si al principio dijeras / la verdad [...]» (vv. 3100-3102). De modo que prolonga la autoridad de la figura paterna, de la que se ha convertido en un delegado oficioso aun a costa de la complicidad hacia el galán, además de convertirse en el encargado de transmitir la lección moralizante en el *plaudite* de la comedia: «Y aquí verás cuán dañosa / es la mentira; y verá / el Senado que, en la boca / del que mentir acostumbra, / es *La verdad sospechosa*» (vv. 3108-3112).

Sin embargo, la dignificación del gracioso alarconiano no significa que necesariamente se ennoblezca socialmente su figura, como ha postulado la crítica a partir de la influyente monografía de Carmen Olga Brenes (1960), igualándolo con su amo; aunque ambos pertenezcan a estamentos diferentes, «Alarcón ennoblece al criado, y lo coloca a menos distancia de su amo que los otros dramaturgos del Siglo de Oro» (Arango, 1980: 381). Veremos que la dignificación del gracioso alarconiano se produce a costa de la comicidad y de moralizar su papel cómico, al poner de relieve los defectos de su amo noble, pero sin atenuar la distancia social entre ambos.

En la segunda comedia, de nuevo Alarcón convierte a Beltrán en portavoz de la ejemplaridad hasta poner en su boca el mismo *plaudite* moralizante: «Y pues este ejemplo ven, / suplico a vuestras mercedes / miren que *oyen las paredes*, / y, a toda ley, hablar bien» (vv. 2955-2958). Ciertamente que en *La verdad sospechosa*

⁴ En sus apartes a lo largo de la comedia, Tristán va notando desde el inicio las mentiras de don García (vv. 455-456, 501, 632-633, 753-756...), aunque le interpela para hacerle entrar en razón: «Siquiera para que pueda / ayudarte, que cogernos / en mentira será afrenta» (vv. 810-812), o bien «¡Caprichosa prevención, / si bien peligrosa treta! / La fábula de la Corte / serás, si la flor te entrevan» (vv. 853-856).

Tristán afirma que se ha visto obligado a servir porque no tiene dinero una vez frustradas sus aspiraciones en la corte como pretendiente, como le explica a don García: «Señor, porque me han faltado / la fortuna y el caudal» (vv. 371-372). Pero el criado se muestra consciente de la diferencia estamental, «porque las altas señoras / no tocan a los Tristanes» (vv. 407-408).

En esta cuestión primordial, hay una diferencia básica con las interpretaciones actuales que subestiman o relativizan la condición servil del gracioso alarconiano, hasta el punto de separarlo de la función de criado, o de criado-amigo, según afirma Lola Josa:

Al gracioso lo talla según la práctica y el gusto que imponía la Comedia Nueva; su criado, en cambio, es un firme y original carácter como lo es del de su galán-héroe: es el criado-amigo que está al servicio —en el sentido más amplio de la palabra— de un señor igualmente capaz de «ganar amigos» por su modo de ser. Por eso, cuando está incapacitado para ellos, tiene por criado el corrosivo humor del gracioso (2002: 295).

Sin embargo, no resultan contradictorias ambas funciones, porque la figura del donaire pertenece a la servidumbre y porque la dignificación del criado consejero, al modo del Beltrán y del Tristán alarconianos, se produce desde una perspectiva teatral contraria al modelo predominante de la comedia nueva, ya que esta oposición es la que resulta más significativa. Ambos graciosos dejan de ser caracteres burlescos, si bien continúan supeditados en su caracterización al contraste con el idealismo nobiliario basado en la superioridad social de los galanes, con independencia de los evidentes defectos de carácter de estos, ya que les sigue correspondiendo detentar el ejercicio del honor y la honra.

El enfrentamiento con el modelo lopesco se produce cuando, al caracterizar a sus graciosos, Ruiz de Alarcón prescinde o minimiza la comicidad de su papel. Atenúa el componente burlesco asociado al donaire, si entendemos por burla la función predominante de hacer reír, ya que sustituye las burlas del gracioso por su intencionalidad satírica. En esta última sí prevalece la denuncia y el propósito de corregir vicios sociales (*ridendo dicere verum*), de acuerdo con la impronta moral de sus comedias alejadas del cambio ocurrido desde la década de 1580, cuando aparece una serie de escritores que promueven no solo el carácter festivo de la poesía, como hace Góngora, ya que también en la comedia nueva se consolida el giro burlesco para las generaciones posteriores a partir de Lope de Vega, «dado que se trata de una categoría en la que se mezcla lo trágico y lo cómico, las burlas y las veras» (Pérez Lasheras, 1994: 146).

El rechazo del componente burlesco, en favor de la sátira moralizante, es una de las facetas más características del cambio de función que asume el gracioso alarconiano, como podemos comprobar en los respectivos ejemplos de *La ver-*

dad sospechosa y *Las paredes oyen*. La modalidad satírica define la función de Tristán en *La verdad sospechosa* por su afán de corregir vicios cortesanos, como la moda de los enormes cuellos almidonados, «olandesco follaje» (v. 249) según los denomina en su primer diálogo con don García, quien propone sustituirlos por las valonas, ya que «me holgara de que saliera / premática que impidiera / esos vanos cangilones» (vv. 261-263). Poco después, el gracioso denuncia la codicia de las damas en la corte: «Solo te diré de aquellas / que son, con almas livianas, / siendo divinas, humanas; / corruptibles, siendo estrellas» (vv. 305-308)⁵. El carácter del Tristán alarconiano se pone claramente de manifiesto desde sus primeras intervenciones a solas con su amo, marcando con su comicidad la intención de corregir lacras sociales, propia de la sátira.

Muy consciente se muestra también Beltrán de su función moralizante cuando en *Las paredes oyen* la dama le pregunta «¿Satirizas?», y él le responde: «No conviene; / que eso puede solo hacer / quien no tiene qué perder / o qué le digan no tiene. / Pero yo, ¿cómo querías / que predique sin ser santo? / ¿Qué faltas diré, si hay tanto / que remediar en las mías?» (vv. 2257-2264). Si bien el alcance de la sátira, como se observa en la cita anterior, tiene límites para el criado perteneciente a la clase social subordinada, por lo que el gracioso alarconiano asume su propia condición utilizando la ironía.

Cuando la misma dama, doña Ana, se queda a solas con su criada Celia insiste en la diferencia social: «Mas esto no da licencia / para que un baxo criado, / de hombre tan calificado / hable mal en mi presencia; / que no por la enemistad / que entre dos nobles empieza, / pierden ellos la nobleza, / ni el villano la humildad» (vv. 2337-2344). Toda una declaración de principios sobre la diferencia entre nobles y plebeyos en un teatro como el de Ruiz de Alarcón, que, no obstante, ha llegado a caracterizarse anacrónicamente por el «pensamiento democrático [...], el cual nace del concepto que tiene el autor de la dignidad humana», según Brenes, quien añade: «En el teatro de Alarcón, la conducta virtuosa de los criados refleja su nobleza de alma. Si la nobleza la dan las obras, estos criados son tan nobles como sus amos» (1960: 136-137). Sin embargo, la distancia estamental de amos a criados se mantiene infranqueable, como afirma doña Ana y como es propio en la tipología de personajes de la comedia nueva.

El escritor mexicano se plantea, más bien, la necesidad de reorientar una equivocada concepción nobiliaria basada exclusivamente en los privilegios de la nobleza. Como ocurre en el siguiente diálogo entre padre e hijo de *La verdad sospechosa*, cuando protesta don García: «Que las hazañas / den nobleza, no lo

⁵ Asimismo, Beltrán, en *Las paredes oyen*, se pregunta retóricamente «¿Es el azar encontrar / una muger pedigüeña? / Si ésse temes, en tu vida / en poblado vivirás, / porque ¿dónde encontrarás / hombre o muger que no pida?» (vv. 742-747).

niego; / mas no neguéis que sin ellas / también las da el nacimiento»); y le responde su padre con una pregunta retórica, intencionadamente: «Pues si honor puede ganar / quien nació sin él, ¿no es cierto / que, por el contrario, puede, / quien con él nació, perdello?» (vv. 1412-1418). La condición noble se puede perder debido a una conducta inmoral, siempre que no olvidemos que padre e hijo son representantes del estamento nobiliario. Ambos se permiten cuestionar el estatus de la nobleza basada únicamente en el linaje porque la sangre conlleva la obligación de un comportamiento virtuoso (*noblesse oblige*), como el que pretende el padre para su hijo. La discusión se produce desde dentro de su misma clase nobiliaria, con una intencionalidad moral, pero también reformista y política.

La singularidad de ambos graciosos alarconianos no reside en igualarse con sus respectivos amos socialmente, sino en su nobleza de carácter al defender con sus comentarios satíricos un mismo programa reformista nobiliario, puesto al servicio de la nobleza. Como cuando satirizan los males de la vida cortesana, criticando esa moda de los enormes cuellos almidonados que se había propagado durante el reinado de Felipe III, a pesar de la pragmática de 1619 contraria a su uso, en el pasaje citado de *La verdad sospechosa*; y en la posterior comedia *No hay mal que por bien no venga*, o *Don Domingo de Don Blas*, cuya composición se relaciona con la pragmática de 1623, bajo el valimiento de Olivares, en contra de la moda de los cuellos y otros artículos de lujo: «Los cuellos no solo eran engorrosos, también eran sumamente caros [...] Pero el principal problema era que los cuellos se teñían de unos costosos polvos azules, y estos se importaban de Holanda» (Sánchez Jiménez, 2002: 93)⁶.

Además de la crítica social, la sátira del criado gracioso alarconiano apunta en un plano literario a la inmoralidad del modelo lopesco de la comedia nueva, alejándose de su comicidad burlesca. El nuevo papel reformista, desde el punto de vista de la moralidad pública que asume el gracioso alarconiano, se relaciona con la denuncia teatral del comportamiento poco ejemplar de los galanes y damas en la comedia nueva. Con respecto a estas últimas, Alfonso Reyes en su edición de *Las paredes oyen* (Ruiz de Alarcón, 1970 [1634]: 217, nota) percibió una velada alusión antilopesca cuando la criada Celia menciona «lo que en las comedias

⁶ Sánchez Jiménez interpreta la composición de la comedia *No hay mal que por bien no venga* como una crítica política, y no solo moral, dirigida al fracaso de la reforma suntuaria que propugna la Junta de Reformación de 1623. El criado gracioso del galán derrochador, llamado Beltrán como el de *Las paredes oyen*, critica el excesivo gasto de su amo, coincidiendo con el punto de vista del padre de la amada por la que malgasta su hacienda don Juan, como aparece desde el inicio de la comedia: «después que me ha costado / tanta hacienda el festejarla, / servirla y galantearla», a lo que replica el gracioso con una anécdota sobre los costosos cuellos: «¿Puedes culpar, / pues que te ayudo a pecar, / que te ayude a arrepentir?» (Ruiz de Alarcón, 1975: vv. 23-25 y 74-75).

hazen / las infantas de León» (vv. 2361-2362), aludiendo al disfraz varonil de Juana, la infanta de León en *Los donaires de Matico* (1604) de Lope de Vega, cuyo comportamiento cuestiona la criada: «que en viendo un hombre, al momento / le ruegan y mudan trage, / y sirviéndole de page, / van con las piernas al viento» (vv. 2365-2368). Si el comportamiento de las damas ilustres de Lope es indecente porque su estatus nobiliario no está acorde con su comportamiento personal, se deduce que la sátira de la dudosa moral erótica del disfraz varonil apunta también en contra de la inmoralidad de la comedia nueva.

Resulta la crítica reveladora, como muy bien observó Georgina García Gutiérrez (1993: 85-87), para establecer la diferente finalidad de la comedia, subordinada al gusto del vulgo según Lope, o bien con una función reformista que le lleva a Ruiz de Alarcón a rechazar el servilismo burlesco propio del donaire. Como afirma el gracioso alarconiano Encinas en el último acto de *Ganar amigos*, cuando alega que la diferencia entre nobles y criados no es esencial, puesto que ambos pertenecen a la misma especie humana: «Por esto me cansa el ver / en la comedia afrentados / siempre a los pobres criados... / Siempre huir, siempre temer... / Y por Dios que ha visto Encinas / en más de cuatro ocasiones / muchos criados leones / y muchos amos gallinas»⁷ (Ruiz de Alarcón, 1960 [1634]: vv. 2257-2264). Nueva crítica metateatral a la comedia nueva que había consolidado el Fénix de los Ingenios.

El ennoblecimiento del gracioso alarconiano, por tanto, se produce en contra de la figura del donaire, suavizando no solo su cobardía, sino también el materialismo grosero debido a la codicia y a su inclinación hacia la comida y la bebida. No por casualidad desaparecen en *La verdad sospechosa* y en *Las paredes oyen* los habituales chistes a costa de la codicia o de la afición inmoderada del donaire al vino⁸. Porque cuando Beltrán se queja de no comer, lo hace de modo sutil («¡Triste, donde es forçoso andar contigo, / donde hallar de comer es gran vitoria,

⁷ En su alegato al completo de *Ganar amigos* dice Encinas: «Señor, / tienen los pobres criados / opinión de interesados, / de poco peso y valor. / ¡Pese a quien lo piensa! ¿Andamos / de cabeza los sirvientes? / ¿Tienen almas diferentes / en especie nuestros amos? / Muchos criados, ¿no han sido / tan nobles como sus dueños? / El ser grandes o pequeños, / el servir o ser servido, / en más o menos riqueza / consiste sin duda alguna, / y es distancia de fortuna, / que no de naturaleza. / Por esto me cansa el ver / en la comedia afrentados / siempre a los pobres criados... / Siempre huir, siempre temer... / Y por Dios que ha visto Encinas / en más de cuatro ocasiones / muchos criados leones / y muchos amos gallinas» (Ruiz de Alarcón, 1960 [1634]: vv. 2241-2264). Pero Encinas justifica su decisión de someterse a la justicia del rey, sin ocultarse más tiempo en un monasterio, como le pide su amo don Diego.

⁸ Como mucho, una referencia cómica al vino hace Beltrán, pero para criticar el gusto por el juego de la pelota («Si el cuero fuera de vino, / aun no fuera desatino / sacarle el alma a porrazos» [vv. 1067-1069]); si bien la afición al vino se manifiesta acentuada en otros graciosos de Ruiz de Alarcón, como Sancho en *El semejante a sí mismo* o Zamudio en *La cueva de Salamanca*, más próximos al donaire lopesco.

/ donde el cenar es siempre de memoria!» [vv. 331-333]), poniendo de relieve la pobreza de su amo antes que su propia inclinación. Este es el verdadero alcance del ennoblecimiento del gracioso alarconiano, producido por medio de la sátira con el propósito de corregir los defectos de la clase nobiliaria, reformando el derroche y la ostentación de la vida cortesana. También cuando Beltrán se muestra consciente del poder del dinero, lo hace como aviso a su amo don Juan sobre las pretensiones amorosas del noble pobre hacia la dama: «No hay pobre con calidad: / si un villano rico fueras, / a fe que nunca tuvieras / en verla dificultad» (vv. 169-172).

La denuncia forma parte de la misma austeridad económica defendida por Ruiz de Alarcón, a través del gracioso satírico, en su propuesta dirigida a la clase nobiliaria, que es la que realmente influye y resulta más relevante dentro de la jerarquía estamental. La discreción del criado, unida a la sátira de los vicios de la sociedad cortesana, explica mejor que la presunta igualdad con su amo el ennoblecimiento de la función asumida por el gracioso alarconiano. Incluso en aquellos casos, como ocurre en el alegato antes mencionado de Encinas en *Ganar amigos* cuando convence a don Diego, porque se reafirma la apoteosis de los nobles implicados en la trama tras la confesión final de Encinas ante el monarca Pedro I, esta vez justiciero, quien no hace más que sancionar el orden nobiliario y su jerarquía.

Tampoco se cuestionan los límites estamentales entre amos y criados graciosos en *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa*, si bien se reconoce su discreción, como le explica el mismo gracioso a don Juan cuando este le dice «Beltrán, satírico estás», y aquel replica «¿En qué discreto, señor, / no predomina ese humor?» (vv. 1106-1107). Muy significativa también resulta la aprobación del amo: «Es agudo y ha estudiado / algunos años Beltrán» (vv. 1144-1145), aludiendo a la formación de su criado gracioso.

Del mismo modo, Tristán en *La verdad sospechosa* declara no sin ironía haber estudiado astrología mientras fue pretendiente: «Oí, / el tiempo que pretendía / en Palacio, Astrología» (vv. 365-366). Tampoco se excluye en el modelo lopesco que el criado gracioso haya sido estudiante, porque lo significativo es la dependencia de las «actividades de su propio señor» (sea lacayo, soldado o estudiante, como advertía Juana de José Prades [1963: 251]), ya que tendrá el mismo oficio que este el gracioso, como el Zamudio alarconiano de *La cueva de Salamanca*. Al servicio de su amo don Carlos, deriva de la tradición del estudiante capigorrón y se caracteriza por una comicidad burlesca más próxima al donaire de Lope, incluyendo los chistes habituales a costa de su afición al vino; o bien sobre su cobardía: «Húmedo estoy de temor» (Ruiz de Alarcón, 2013a [1628]: v. 1509)⁹.

⁹ Lola Josa interpreta el mismo planteamiento de José Prades en otro sentido: «la figura del gracioso la realiza no necesariamente el criado del galán, sino un pastor rústico, un soldado

En cualquier caso, su educación les permite a Tristán y Beltrán una visión independiente y razonada, según su propio criterio. Asimismo, la discreción de su conducta explica la tendencia hacia la sátira de la sociedad, puesta al servicio de una moralidad más didáctica que la burla tradicional en la figura del donaire. El gracioso alarconiano más característico no resulta comilón, glotón, ni codicioso, aunque siga siendo un consejero sagaz. Al mismo tiempo, la fidelidad hacia el amo se relativiza, en el sentido de no encubrir sus defectos, de acuerdo con su independencia de criterio. Si bien el gracioso alarconiano no acentúa, con respecto al modelo lopesco, ni la inclinación a la burla ni la deslealtad que exhiben los graciosos calderonianos (Gómez, 2022), tampoco comparte la ciega complicidad del donaire con su amo.

Sin embargo, el gracioso alarconiano se asemeja a sus modelos precedentes al mantener el oficio de criado, diferenciador de este subtipo cómico perteneciente a la servidumbre por la alteridad complementaria que mantiene con su amo, aun cuando Ruiz de Alarcón atenúa la dualidad burlesca amo-criado. La caracterización de los graciosos alarconianos explica que, aunque lo haga su señor, no se case Tristán en *La verdad sospechosa*, y que apenas desarrolle la intriga secundaria con la criada de la dama según era frecuente en la comedia nueva.

Hay excepciones en otros graciosos alarconianos más próximos al modelo lopesco, como el Sancho de *El semejante a sí mismo* y el Zamudio de *La cueva de Salamanca*, quien también se casa con la criada de la dama nada más casarse su amo; o bien el gracioso, de nuevo denominado Tristán, de *La prueba de las promesas*, quien corteja a la criada de la dama y se casa con ella, pero destacando lo insólito de su caso particular frente al desenlace típico de la comedia nueva, cuando afirma en el *plaudite* «Seré el lacayo primero / que se casa en la comedia / no casándose su dueño» (Ruiz de Alarcón, 2013b [1634]: vv. 2737-2739)¹⁰. Aunque no sean desleales, los graciosos alarconianos manifiestan una personalidad independiente de las pretensiones matrimoniales de los galanes. Como le comenta Beltrán irónicamente a la criada de la dama, en *Las paredes oyen*: «Yo amo / por solo hacer compañía» (vv. 2243-2244), sin que tampoco en esta oca-

o un estudiante» (2002: 279), por la incompatibilidad que atribuye de nuevo a las respectivas funciones de criado y de gracioso.

¹⁰ Tristán sirve a don Juan en sus pretensiones amorosas con doña Blanca. Pero su padre don Illán (contrafigura del mago toledano de *El conde Lucanor* de don Juan Manuel) pretende casarla con otro, don Enrique de Vargas, para solucionar los conflictos entre los Toledo y los Vargas. Aunque Tristán corteja a Lucía, la criada en realidad media ante su ama al servicio del padre de esta, favoreciendo las pretensiones de don Enrique. Además, la independencia de Tristán se manifiesta en las críticas hacia el cambio de conducta del soberbio don Juan cuando, envanecido porque cree ser marqués gracias a las artes mágicas de don Illán, le pregunta: «¿Quién tal creyera? / Muda su condición quien muda estado» (Ruiz de Alarcón, 2013b [1634]: vv. 1957-1958).

sión el gracioso se case con ella, aunque su amo don Juan sí lo hace con la dama a quien sirve Celia. Este último rasgo puede entenderse, otra vez, como una crítica metateatral, en esta ocasión hacia los desenlaces matrimoniales típicos de la comedia nueva, donde tras el matrimonio del galán noble era casi obligado el de su criado gracioso.

Si bien Ruiz de Alarcón suele incluirse en la historia del teatro español entre sus seguidores, «se mantuvo personalmente alejado de Lope y de su círculo íntimo, aunque fue amigo de Tirso» (McKendrick, 1994: 142). Sabemos que, en su epistolario privado, el Fénix de los Ingenios manifiesta en más de una ocasión su antipatía hacia Corcovilla, como cuando ironiza sobre el prólogo del mexicano a la *Parte primera de sus comedias*, publicada en 1628: «Las *Comedias* de Alarcón han salido impresas. Solo para mí no hay licencia. Del vulgo se queja y le llama “bestia fiera”. Dicen que el vulgo ha vuelto por sí en una sonetada» (Vega Carpio, 2018: n.º 302). Se refería el Fénix al desafiante pasaje de «El autor al vulgo», donde Ruiz de Alarcón («Contigo hablo, bestia fiera, que con la nobleza no es menester, que ella se dicta más que yo sabría») declara su elitismo antipopular a favor de la nobleza.

Más allá de antipatías personales y teatrales, las desavenencias entre ambos comediógrafos no son óbice para comparar sus respectivos modelos, muy relacionados entre sí, aun con la voluntad deliberada del mexicano de alejarse de la poética lopesca del arte nuevo, como apuntó García Gutiérrez (1993) al estudiar el gracioso alarconiano Hernando de *Los favores del mundo*. En su revisión del subtipo cómico, el comediógrafo mexicano pretendía corregir los excesos de su comicidad burlesca, subordinada a la mentalidad nobiliaria exaltada en el mismo prólogo de la *Parte primera*, donde critica la inclinación vulgar de la «bestia fiera».

En resumen, las discrepancias de la crítica para identificar al gracioso alarconiano en una determinada comedia, como veíamos a propósito de *La manganilla de Melilla*, tienen mucho que ver con la ausencia de objetividad al compararlo con el modelo lopesco precedente. Subsanan esta carencia ha sido el propósito principal del cotejo anterior sobre la figura del donaire, analizando sobre todo la actuación de los graciosos alarconianos en *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa*. El punto de partida ha sido tomar como referencia el subtipo cómico de la figura del donaire, cuya presencia consolida Lope, a partir de la premisa de que solo así podríamos minimizar las dudas para identificar al gracioso o graciosos, cuando los haya, porque en *La manganilla de Melilla* ni Pimienta, ni Salomón responden al subtipo cómico, en efecto (Ley, 1954: 191). Aunque ambos exhiban su ingenio para el engaño, en esta comedia morisca inspirada en las hazañas históricas de Pedro Venegas de Córdoba, alcaide de Melilla en tiempos de Felipe II, ni la presunta comicidad del lascivo sargento, ni los rasgos cómicos aislados del avieso traidor

judío, responden a la comicidad del donaire, aun cuando este último aparezca en su *dramatis personae* como «judío gracioso», porque se entiende en sentido adjetivo y no como denominación precisa y sustantiva del subtipo de personaje.

En su específica acepción teatral, el sustantivo «gracioso» se extendió a partir de la década de los veinte del siglo xvii, aunque a Lope no le gustara mucho el neologismo, ya que había acuñado la denominación alternativa de «figura del donaire», en el mencionado prólogo a *La francesilla* incluido en la *Parte XIII* (1620). Sin embargo, la denominación figura con frecuencia en el reparto de personajes de las dos *Partes* de comedias de Ruiz de Alarcón, para denominar a seis criados en la *Primera parte*, de 1628, y a nueve en la segunda (Gómez, 2002: 243). Por tanto, no cabe hablar de singularidad en *La manganilla* con respecto al subtipo lopesco, ya que no hay en esta comedia personajes pertenecientes al subtipo cómico, ni aparecen así denominados en el reparto, como sí ocurre en los casos de los graciosos alarconianos Beltrán y Tristán, identificados claramente en su *dramatis personae* con el mismo término teatral, recogido actualmente todavía por el *Diccionario de la Lengua Española* («En el teatro de Lope de Vega y sus seguidores, personaje típico, generalmente un criado, que se caracteriza por su ingenio y socarronería», s.v. «gracioso»), por lo que resulta muy pertinente su comparación con el modelo lopesco.

Para concluir, existe una cierta confusión entre la originalidad indudable del gracioso alarconiano y la ausencia de modelos previos, ya que el subtipo cómico del criado se había establecido en la tipología de la comedia nueva antes de que Ruiz de Alarcón comenzara a escribir las suyas. Solo después del examen comparativo, una vez identificados en cada comedia los personajes que correspondan a la figura más o menos cercana al donaire, procede analizar las funciones particulares asignadas a cada gracioso, como las de Beltrán en *Las paredes oyen* y Tristán en *La verdad sospechosa*. Ambos pueden considerarse típicamente alarconianos, como los homónimos Beltrán de *No hay mal que por bien no venga* (o *Don Domingo de Don Blas*) y Tristán de *La prueba de las promesas*, o bien como el Encinas de *Ganar amigos*, porque en todos ellos se atenúa su comicidad para ennoblecer o dignificar su carácter: «The wise confidential servant with most of the comic element removed. This type is the most properly Alarconian of all in that it digresses further from the school of Lope than the others» (Newcomer, 1923: 62). En sus graciosos más característicos, tiende Ruiz de Alarcón a minimizar la presencia de la burla propia del donaire lopesco, corrigiendo al mismo tiempo la inmoralidad que percibe en los personajes de la comedia nueva.

La dignificación del oficio servil que desempeña el gracioso alarconiano proviene de atenuar los evidentes rasgos burlescos del subtipo cómico, debidos a su grosero materialismo, como la afición al vino y a la comida, acentuando al mismo tiempo su capacidad para la sátira y la denuncia de los vicios de la vida

cortesana asociados al lujo, a la ociosidad, a la mentira y a las falsas apariencias. De este modo, Ruiz de Alarcón convierte al gracioso en portavoz de moralidad, pero también de una metateatralidad que ironiza a costa de las convenciones de la comedia nueva. A la espera de completar las variantes tipológicas de los graciosos en el teatro del Siglo de Oro, incluyendo todas las del comediógrafo mexicano, se percibe la existencia de sus variantes más características, como las de Beltrán y Tristán, analizadas en las páginas anteriores. Podemos concluir que Ruiz de Alarcón asocia la singularidad de los respectivos criados graciosos de *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa* a una comicidad satírica, puesta al servicio de un programa reformista que, frente a la figura del donaire, cumple la función de atenuar su exagerado carácter burlesco.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANGO, Manuel (1980). «El gracioso. Sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca». *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 35, pp. 377-386.
- ARELLANO, Ignacio (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- BRENES, Carmen Olga (1960). *El sentimiento democrático en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón*. València: Castalia Ediciones.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina (1993). «Anotaciones sobre el gracioso en Juan Ruiz de Alarcón». En Lillian von der Walde y Serafín González García (eds.), *Dramaturgia española y novohispana (siglos XVI-XVII)*. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana/Unidad de Iztapalapa, pp. 83-97.
- GÓMEZ, Jesús (2002). «Precisiones terminológicas sobre “figura del donaire” y “gracioso” (siglos XVI-XVII)». *Boletín de la Real Academia Española*, 82, pp. 233-257.
- GÓMEZ, Jesús (2006). *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- GÓMEZ, Jesús (2022). «El gracioso calderoniano en *La fiera, el rayo y la piedra*». *Criticón*, 144, pp. 39-49.
- JOSA, Lola (2002). *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*. Kassel: Edition Reichenberger.
- JOSÉ PRADES, Juana de (1963). *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LOBATO, María Luisa (1994). «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro». *Criticón*, 60, pp. 149-170.
- LEY, Charles David (1954). *El gracioso en el teatro de la Península (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Revista de Occidente.
- MCKENDRICK, Melveena (1994). *El teatro en España (1490-1700)*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor.

- NEWCOMER, Charles Andrew (1923). *The Development of the Gracioso in the Works of Juan Ruiz de Alarcón*. José M. de Osma (dir.) [tesis doctoral]. Pittsburg, Kansas: Department of Spanish and Portuguese/Faculty of the Graduate School of the University of Kansas.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio (1994). *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1960 [1634]). *Los pechos privilegiados. Ganar amigos*. Agustín Millares Carlo (ed.). Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1970 [1634]). *La verdad sospechosa. Las paredes oyen*. Alfonso Reyes (ed.). Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1975). *Don Domingo de Don Blas (No hay mal que por bien no venga)*. Vern G. Williamsen (ed.). València: Hispanófila.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1993 [1634]). *La manganilla de Melilla*. Jesús F. Salafranca y Miguel A. Moreta (eds.). Málaga: Editorial Algazara.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (2013a [1628]). *La cueva de Salamanca. La prueba de las promesas*. Celsa Carmen García Valdés (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (2013b [1634]). *La prueba de las promesas*. En *La cueva de Salamanca. La prueba de las promesas*. Celsa Carmen García Valdés (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2002). «Cuellos, valonas y golillas: leyes suntuarias y crítica política en *No hay mal que por bien no venga* de Juan Ruiz de Alarcón». *Bulletin of the Comediantes*, 54, pp. 91-113.
- SILVERMAN, Joseph H. (1952). «El gracioso de Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de figura del donaire tradicional». *Hispania*, 35, pp. 64-69.
- VEGA CARPIO, Lope de (2018). *Cartas (1604-1633)*. Antonio Carreño (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (1997). «El último Alarcón». En Lillian von der Walde y Serafín González García (eds.), *Palabra crítica: Estudios en homenaje a José Amezcua*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 97-115.

Recibido: 23/02/2024

Aceptado: 22/03/2024



PARA LOS FUTUROS ESTUDIOS DEL GRACIOSO ALARCONIANO

RESUMEN: Es necesario establecer sobre la definición del «gracioso» un acuerdo básico, cuyo desarrollo podría ser útil para los futuros estudios sobre este subtipo cómico del criado, tan característico de la comedia nueva. Con respecto al modelo previo establecido por Lope de Vega, se analizan las variantes significativas que introduce Ruiz de Alarcón en la comicidad de sus graciosos, como Beltrán en *Las paredes oyen* y Tristán en *La verdad sospechosa*.

PALABRAS CLAVE: gracioso, comedia, Juan Ruiz de Alarcón, criado, burla.

TOWARDS FUTURE STUDIES ON RUIZ DE ALARCÓN'S *GRACIOSO*

ABSTRACT: It is necessary to establish a basic agreement on the definition of the *gracioso*, the development of which could be useful for future studies on this comic subtype of the servant, so characteristic of the comedia nueva. With respect to the previous model established by Lope de Vega, the significant variants introduced by Ruiz de Alarcón in the comedy of his graciosos are analyzed, such as Beltrán in *Las paredes oyen* and Tristán in *La verdad sospechosa*.

KEYWORDS: *gracioso*, comedy, Juan Ruiz de Alarcón, servant, mockery.

UN DEBATE TEOLÓGICO A CUENTA DE LA MAGIA EN JUAN RUIZ DE ALARCÓN*

JULIÁN GONZÁLEZ-BARRERA

Universidad de Sevilla
jgonbar@us.es

Bien es sabido el gusto que demostró Juan Ruiz de Alarcón (c. 1580/1581-1639) por las comedias de magia. Un interés harto señalado por la crítica en España ya desde tiempos de Menéndez Pelayo¹, como al otro lado del Atlántico, donde tradicionalmente se ha hecho hincapié en un pretendido atractivo sociopolítico como escritor criollo². En términos numéricos hasta una cuarta parte de su producción dramática soporta la impronta de lo mágico o fantástico³. Un dato que lo etiquetaría como uno de los precursores, que no pioneros, de un género llamado a triunfar en la centuria siguiente⁴.

* Este trabajo forma parte del proyecto «Edición y estudio de veinte comedias de Juan Ruiz de Alarcón», financiado por la Agencia Estatal de Investigación (n.º ref. PID2020-113141GA-I00), dirigido por José Enrique López Martínez en el Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Madrid.

¹ «Entre nuestros dramáticos, Alarcón tuvo amor especial a la magia como recurso escénico y aun como nudo de la acción. La *Cueva de Salamanca*, comedia de estudiante ya analizada en nuestro primer tomo, hasta contiene una discusión en forma escolástica sobre las artes ilícitas. *Quien mal anda* no es otra cosa que el proceso del morisco Román Ramírez. *La prueba de las promesas* es el cuento de don Illán y el deán de Santiago, convertido en drama. *El Anticristo* obra sus maravillas con el poder de la nigromancia. En *El Dueño de las estrellas*, la superstición sideral interviene mucho en el destino de Licurgo. Y aún pudieran citarse otros ejemplos, todos los cuales reunidos quizá excedan en número a los que puedan sacarse de Lope, Tirso y Moreto» (Menéndez Pelayo, 1992: II, 393).

² Para tener una panorámica completa de las vicisitudes de Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica, véase el interesante sumario de Margarita Peña (1992).

³ Los títulos serían *La cueva de Salamanca*, *El dueño de las estrellas*, *La manganilla de Melilla*, *La prueba de las promesas*, *Quien mal anda en mal acaba* y *El Anticristo*.

⁴ Resulta un tanto precipitado afirmar, como piensa el editor de *Quien mal anda en mal acaba*, que fuera el primero en introducir la magia en el teatro español: «Parece que no hay dudas entre los

Aquella curiosidad por lo oculto no ha dejado de llamar la atención de los especialistas, teniendo en cuenta la extensa formación académica de Alarcón, aquí y en la Nueva España, donde primero sería bachiller y luego licenciado *in utroque iure*, es decir, en ambas ramas del Derecho. A la luz de los textos, puede parecer complicado determinar si era un aficionado a las artes esotéricas sin caer en quimeras aztecas (Pepe, 1953: 76-77), cuando su preferencia por la magia como recurso escénico está fuera de toda duda, a la vista de las cifras antes señaladas. Para mi asombro, que Alarcón estaba mucho más próximo al utilitarismo que a lo fantástico todavía se discute, imaginándose tributos al paganismo precolombino, a pesar aun de testimonios tan rotundos como el que se atestigua en el tercer acto de una de estas comedias de magia, *La cueva de Salamanca*⁵, donde se produce un interesante debate entre el mago⁶ Enrico —eco del legendario Enrique de Villena (Josa, 2001: 282)— y un teólogo dominico, con un juez pesquisidor como moderador (vv. 2395-2696). Por mandato del Rey se reúne una junta de sabios doctores para tratar de forma clara, pública y descubierta si la magia es una ciencia legítima:

Por su provisión ordena
que en esta junta de sabios
se dispute y se confiera
si es lícita o no la magia,
y qué fundamentos tenga
(Ruiz de Alarcón, 2013: 211).

El antiguo motivo de la justa académica, heredado de la literatura sapiencial, servirá a Alarcón para poner sobre la mesa las razones o principios —religiosos— que a su juicio cimientan la hechicería. Un debate escolástico que de entrada nacería viciado, considerando la ortodoxia que defendía la Iglesia acerca de la magia, dentro de la cual solo hay una única respuesta a semejante pregunta, como así se producirá sin sorpresas. En este sentido, como probaremos, el dramaturgo tiene mucho cuidado en no salirse del camino recto, lo cual solo tiene una lectura: «Pienso que en los tratamientos alarconianos de *lo maravilloso* de alguna manera incide la ideología religiosa imperante» (Von der Walde, 2023: 866).

En escena, un cónclave dividido en dos bandos capitaneados por el francés y el dominico, que serán a la postre los únicos en tomar la palabra. Vestidos para la ocasión, Enrico lucirá la borla verde de la Filosofía mientras que su rival llevará puesta la blanca de la Teología. Colores al margen, no habrá tanta diferen-

estudiosos del teatro de Alarcón de que fue un autor aficionado a las comedias de magia y, aun para algunos, el primero en introducir este tema en el teatro» (Ruiz de Alarcón, 1993: 13).

⁵ En la categorización alarconiana propuesta por Josa, *La cueva de Salamanca* sería la única comedia de magia, en el sentido estricto de la palabra (Josa, 2002: 301).

⁶ Para una clasificación de los magos teatrales, véase Arellano (1996).

cia cromática entre unos y otros. Como veremos a continuación, ni siquiera hará falta entrar a valorar la réplica del teólogo para demostrar que la concepción del dramaturgo sobre la magia está firmemente sustentada en la observancia católica.

Como parte acusada, el mago será el primero en salir a la palestra. Su argumento inicial se apoyará en un simple silogismo: si toda ciencia natural es lícita y la magia es natural, entonces consecuentemente esta debe de ser buena.

Toda ciencia natural
es lícita, y usar della
es permitido; la magia
es natural, luego es buena
(Ruiz de Alarcón, 2013: 211).

Un punto de partida relacionado desde antaño con la magia blanca que, a diferencia de la negra, no era obra del diablo⁷. A pesar de su razonamiento, que evoca el folclore pagano, habría que advertir que el comportamiento de Enrico no es del todo inmaculado o inocente. Si bien nunca actúa como un nigromante peligroso, cayendo más en lo pintoresco que en lo diabólico, buena parte de sus hechizos son propios de la magia negra, como hacer hablar a la cabeza de un muerto⁸. Por consiguiente, intencionado o no, el planteamiento inicial no concurre de facto con el retrato que el dramaturgo había compuesto de este nuevo trasunto de Enrique de Villena⁹.

El proceso demostrativo comenzará —y terminará— con la proposición menor: «la magia es natural». Para Enrico la magia actúa conforme a las leyes de la naturaleza, por lo tanto, es natural. A continuación, en un lapsus claro por parte de Alarcón, anuncia que se dispone a probar la mayor cuando en realidad no está haciendo otra cosa que ampliar la demostración de la menor:

La mayor así se prueba:
de virtudes y instrumentos
naturales se aprovecha
para sus obras; luego obra
conforme a naturaleza
(Ruiz de Alarcón, 2013: 212).

⁷ Para saber más acerca de la tradición detrás de la influencia del demonio en los poderes mágicos a través de pactos o alianzas, véase la excelente nota bibliográfica en Anne-Katrin Bermann (2016: 29, n. 23).

⁸ «Las disciplinas que ha aprendido Enrico (quiromancia, astrología judicialia, nigromancia...) aparecen en todos los tratados de magia de la época como variedades de goecia o magia negra» (Arellano, 2021: 13).

⁹ No conviene pasar por alto que en realidad habría dos personajes en *La cueva de Salamanca* que remiten a la leyenda de Enrique de Villena: Enrico y el marqués. Para una descripción de nuestro mago en clave neoestoica, véanse Campbell (1989) o Whicker (1997).

Yerro a propósito o accidental, lo cierto es que la estrategia persuasiva perderá fuerza, pues probando la menor —que tampoco, como se verá más adelante—, no queda demostrada la cuestión. El *probatur* o desarrollo de los argumentos girará en torno a la propia condición de la magia sustentada en cosas de supuesta «natural virtud y fuerza» (Ruiz de Alarcón, 2013: 212), como palabras, nombres, signos celestiales, números, piedras y hierbas, con mención aparte para los animales.

El valor de la palabra inaugurará la panoplia de argumentos del mago. Para Enrico su virtud quedaría confirmada por una inherente santidad manifestada a través de la acción pastoral de la Iglesia o por medio de los milagros:

Virtud tienen las palabras,
que bien lo prueba la Iglesia
que tantos milagros hace
y sacramentos con ellas
(Ruiz de Alarcón, 2013: 212).

El poder de la palabra de Dios es fundamento judeocristiano desde sus orígenes, pues no solo se trata de una piedra angular en las enseñanzas de Jesucristo, sino que el Antiguo Testamento está plagado de referencias a la autoridad de la voz de Jehová. Ya desde el Génesis: «Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz» (Gn 1, 3) o en los Salmos, donde se dice que la palabra de Dios ilumina el camino del creyente: «Lámpara es a mis pies tu palabra, / y lumbrera a mi camino» (Sal 119, 105).

Una trascendencia de lo verbal convertida en prueba de fe por San Pablo en el Nuevo Testamento. En la Epístola a los hebreos nos recuerda que Dios le habla a su pueblo, de cuya infalibilidad no podemos dudar: «Por la fe entendemos haber sido constituido el universo por la palabra de Dios, de modo que lo que se ve fue hecho de lo que no se veía» (Heb 11, 3). Por medio de la fe —continúa—, los hombres conquistaron reinos, procedieron con rectitud y efectuaron hechos milagrosos. Por otra parte, los Evangelios reafirmarán el poder de la palabra de Dios como transmisora de la verdad a través de su Hijo. Según san Juan está escrito: «Respondió Jesús y le dijo: El que me ama, mi palabra guardará; y mi Padre le amará, y vendremos a él, y haremos morada con él» (Jn 14, 23). Una puesta en valor ratificada también en el Evangelio de san Lucas por boca de Jesucristo, una vez más: «Él entonces respondiendo, les dijo: “Mi madre y mis hermanos son los que oyen la palabra de Dios, y la cumplen”» (Lc 8, 21).

Consecuentemente, para la teología cristiana un sacramento es la manifestación visible de esta palabra, que trasciende victoriosa por encima del mundo. Valga como definición el siguiente aserto: «los sacramentos son el supremo grado de la palabra de gracia en la Iglesia en su carácter de manifestación y evento» (Daelemans, 2016: 551). El sacramento es, por un lado, palabra en sí como conti-

nidad del catecismo de la Iglesia y, por otro, *forma sacramenti* que determina la materia. De entre todos, claro está, es la eucaristía el sacramento de la palabra por antonomasia (Rahner, 1965: IV, 361). Por consiguiente, para la ortodoxia católica las palabras transmiten la fe, componen los sacramentos y obran milagros.

El siguiente argumento girará en torno a los nombres, que a su juicio deben encerrar alguna virtud cuando están asociados de forma natural a una cosa o persona. De nuevo, el mago —con Alarcón al fondo— recurrirá al dogma religioso para sustentar sus postulados, pues aquel lazo o unión entre nombre y esencia se remontaría al jardín del Edén, antes incluso de la creación de la mujer.

Tienen con sus mismas cosas
natural correspondencia
los nombres que puso Adán,
luego virtudes encierran
(Ruiz de Alarcón, 2013: 212).

La referencia a Adán es una clara alusión a un pasaje del Génesis donde se cuenta que Dios creó a los animales para que el hombre los observara, estudiara y clasificara, es decir, les pusiera un nombre:

Jehová Dios formó, pues, de la tierra toda bestia del campo, y toda ave de los cielos, y las trajo a Adán para que viese cómo las había de llamar; y todo lo que Adán llamó a los animales vivientes, ese es su nombre. Y puso Adán nombre a toda bestia y ave de los cielos y a todo ganado del campo; mas para Adán no se halló ayuda idónea para él (Gn 2, 19-20).

Como se puede comprobar, el poder de los nombres es lugar común en la Biblia. Para Dios, la creación no está finalizada hasta que cada criatura ha tomado uno, de la misma forma que el pecado original culminó cuando la mujer de Adán adoptó el nombre de Eva (Gn 3, 20). Sin salir del Génesis, más adelante el pacto sagrado entre Abraham y Dios se manifiesta a través del cambio de nombres, tanto para el patriarca como para su esposa:

Y no se llamará más tu nombre Abram, sino que será tu nombre Abraham, porque te he puesto por padre de muchedumbre de gentes [...] Dijo también Dios a Abraham: «A Sarai tu mujer no la llamarás Sarai, mas Sara será su nombre» (Gn 17, 5-15).

En el Nuevo Testamento también existe una renovación de la alianza entre Dios y su pueblo a través del ejemplo de Saulo y Simón, que al abrazar el magisterio de Jesucristo trocaran sus nombres por Pablo (Hch 13, 9) y Pedro, respectivamente: «Y le trajo a Jesús. Y mirándole Jesús, dijo: “Tú eres Simón, hijo de Jonás; tú serás Cefas (que quiere decir, Pedro)”» (Jn 1, 42).

Para la cultura judeocristiana un nombre es algo más que una nomenclatura, pues revela la verdadera esencia del individuo o el objeto en sí mismo. Por este motivo continúa Enrico su razonamiento, invocando la consecuente conexión natural entre una persona y su nombre:

No volver suele un dormido
a un tiro que el aire atruena,
y al sonido de su nombre,
dicho muy quedo, despierta
(Ruiz de Alarcón, 2013: 212).

Por lo tanto, a su juicio será lícito llamar a las cosas por su nombre, como hace la magia blanca con los elementos de la naturaleza —plantas, minerales, objetos siderales, etc.—, pues transmite la idea de jurisdicción, armonía y propósito dentro de sus límites.

Una concepción del poder dentro de los nombres que la magia europea probablemente tomara de la egipcia a través del influjo teúrgico del *De mysteriis Aegyptiorum Chaldaeorum Assyriorum* de Jámblico, que había sido traducido, anotado y divulgado por Marsilio Ficino a finales del siglo xv y que construía al hombre como sujeto de su propia vida (Priani Saisó, 1997: 14). El hermetismo como sistematización filosófica en base a una correspondencia por atracción, oposición o de otra clase que tuvo bastante predicamento en la ciencia antigua hasta la llegada de Galileo y las nuevas matemáticas, aunque continuara coleando en el Naturalismo dieciochesco, como bien recordara, por ejemplo, Foucault citando a Carlos Linneo:

El método, alma de la ciencia, designa a primera vista cualquier cuerpo de la naturaleza de tal manera que este cuerpo enuncie el nombre que le es propio y que este nombre haga recordar todos los conocimientos que hayan podido adquirirse en el curso del tiempo sobre el cuerpo así denominado (Foucault, 2005: 159-160).

No parece casualidad, por tanto, que después de versar sobre el hermetismo pase a ponderar el papel de la astrología en la configuración del carácter de las personas y, por ende, en su destino, dado que el primero estaba rebotante de conceptos del segundo. En este particular, se trataría del determinismo de los astros fijado desde el nacimiento. Dice Enrico:

A los signos celestiales
los caracteres semejan,
y ellos por la simpatía
les comunican su fuerza,
como si en dos instrumentos

de una consonancia mesma
 el uno tocan, el otro,
 sin tocarle, también suena
 (Ruiz de Alarcón, 2013: 212-213).

Un argumento endeble, en buena medida contraproducente, por mucho que consistiera en algo tan «natural» como observar el firmamento, ya que el estudio de los signos, planetas y estrellas para la adivinación era entendido como un medio para intentar anticiparse a la Divina Providencia y, consecuentemente, apropiarse de un conocimiento reservado solo a Dios. Un propósito herético que de inmediato se vincularía con el demonio y sus intentos de granjearse legitimidad entre los hombres:

Aquella intención de predecir el futuro contemplando los astros se vinculó enseguida con el hermetismo de lo sobrenatural, el estudio de la magia y, consiguientemente, el trato con el demonio (González-Barrera, 2018: 320).

Sin embargo, desde antiguo, la astrología judiciaria había gozado de una popularidad preocupante para una Iglesia que no siempre supo cómo mantener firme la ortodoxia, pues ni siquiera los papas habían escapado a la tentación de consultar a los astros para conocer el futuro¹⁰. Dejando a un lado la inclinación amorosa dada por las estrellas, que tan exuberante fruto seguía cosechando en la literatura áurea —pues no parece ser este el objeto de las palabras de Enrico— lo cierto es que la astrología judiciaria estaba perseguida por el Santo Oficio en cualquiera de sus tres formas, las concernientes a «nacimientos, interrogaciones y elecciones» (*Index*, 1583: 4r), según consta en la regla IX del *Índice de libros prohibidos* (1583). Un clima de censura que se vería refrendado apenas tres años más tarde cuando el papa Sixto V condenara la astrología en su bula *Coeli et terrae creator Deus* (1586), descargando un anatema sobre aquel «fraude del demonio»:

Nec vero ad futuros eventus et fortuitos casus praenoscentos [...] ullae sunt verae artes aut disciplinae, sed fallaces et vanae, improborum hominum astutia et daemonum fraudibus introductae, ex quorum operatione, consilio vel auxilio omnis divinatio dimanat (*Bullarum*, 1857-1872: VIII, 646-647).

No parece por tanto un buen argumento para persuadir acerca de la licitud de la magia pues estaría fuera de la observancia religiosa. No le irá a la zaga el si-

¹⁰ El papa Alejandro VI (1431-1503) era conocido por su desmedida afición por la astrología, mediante la cual intentó adivinar repetidas veces el día de su muerte, leyenda de la que se hace eco el padre Feijoo en su ensayo «Astrología judiciaria y almanaques», publicado en el tomo primero del *Teatro crítico universal*.

guiente. Acerca del poder sobrenatural de los números, el hechicero planteará un alegato, de nuevo, con razones teológicas de fondo:

Los números, ¿quién no sabe
que no tienen virtudes ciertas?
En la música, la otava,
la sexta, quinta y tercera
y sus compuestos dan gusto;
todos los demás disuenan,
y la consonancia puede
hasta en los brutos y peñas.
El número septenario
honró Dios, virtud encierra,
y tiene en contados días
su crisis cualquier dolencia
(Ruiz de Alarcón, 2013: 213-214).

Para comenzar, centrará el debate alrededor de una concepción del mundo heredada de la cosmovisión grecolatina: la estrecha relación entre la música y las matemáticas. Una noción que se remontaría a la tradición pitagórica, que consideraba a la naturaleza como una armonía de principios infinitos y finitos donde todo se puede reducir a un número:

Al ser todas las cosas números, la ciencia de los números era lógicamente la ciencia de las cosas. [...] El número y las propiedades y combinaciones del número eran para los pitagóricos, además, causa de todo lo que es, de todo lo que llega a ser y de todo cuanto ha sido y llegado a ser (Bergua, 1995: 235-236).

De hecho, para Pitágoras y sus discípulos el estudio de las ciencias matemáticas incluía la música o «medicina del alma», como la llamaba el filósofo de Samos, pues el ritmo es solo un número. La explicación de Enrico amplifica la idea al emplear un vocabulario claramente musical con verbos como «disonar»¹¹ o palabras como «compuestos»¹² y «consonancia»¹³. Para apuntalar el conjunto recordará los mitos de origen órfico acerca de la influencia de la música sobre los animales salvajes —«brutos»— y las piedras —«peñas»— (v. 2468). El primer ejemplo no solo sería una evocación a la figura misma de Orfeo, el músico por

¹¹ «disonar»: ‘sonar desapaciblemente, faltar la consonancia y tono’ (*Diccionario de Autoridades*).

¹² A todas luces se trata de una alusión a los compases musicales. En los compases compuestos la unidad de tiempo se subdivide en tres partes, a diferencia de los simples, que son binarios.

¹³ «consonancia»: ‘armonía que resulta de la unión acordada de dos o más voces, o del instrumento o instrumentos bien templados, cuyos sonidos agradables divierten y deleitan’ (*Diccionario de Autoridades*).

antonomasia, sino también al propio refranero: «la música amansa a las fieras». El segundo parece un recuerdo al personaje mitológico de Alfión, al que se le atribuyó la milagrosa construcción de las murallas de Tebas, ciudad fundada por él y su hermano Zeto, moviendo las piedras con solo tocar su lira.

Sin embargo, tampoco aquí Alarcón renunciará a las razones religiosas para justificar el poder de los números, recordando el más famoso de todos dentro de la tradición judeocristiana: el siete. Como bien plantea Enrico, Dios honró el septenario, descansando una vez finalizada la Creación: «Dios terminó en el día séptimo la obra que hizo; y en ese día reposó de toda su obra. Y Dios bendijo el día séptimo, y lo santificó, porque en ese día reposó de toda su obra» (Gn 2, 2-3). Un pasaje bíblico que no solo está en el origen de la semana de siete días, sino también en el concepto de «año sabático», que hunde sus raíces en el Antiguo Testamento: «Seis años sembrarás tus campos y sacarás sus frutos; al séptimo no los cultivarás y los dejarás descansar» (Ex 23, 10). Siete días fue también el plazo que Dios dio a Noé antes de descargar el diluvio universal: «Porque dentro de siete días yo haré llover sobre la tierra cuarenta días y cuarenta noches, y borraré de la faz de la tierra a todos los seres vivos que hice» (Gn 7, 4). Sin olvidar derivaciones como las siete edades del Hombre, vinculadas por el mismo trasfondo, y así hasta agotar el papel, pues el número siete se menciona más de trescientas veces en la Biblia¹⁴.

Para concluir, termina hablando de piedras, hierbas y animales. Acerca de las dos primeras se limitará a citarlas sin dar mayores explicaciones, aparte de reiterar que son medios de la Naturaleza. Sobre los animales, en cambio, sí se detendrá en una adenda o glosa exegética:

Añado más. Si a los brutos
dio el cielo virtudes ciertas:
al lobo, de enronquecer
al que mira, si antes llega;
que el basilisco mirando
mate; al gallo, que le tema
el león, y al elefante
un ratoncillo amedrenta
(Ruiz de Alarcón, 2013: 214).

¹⁴ Acerca de los siete días contados de una dolencia (vv. 2471-2472) bien podría tratarse de varias cosas, dada la gran cantidad de plazos que tienen esta misma duración en la Biblia; por ejemplo, la impureza de la mujer menstruante: «Cuando la mujer tuviere flujo de sangre, y su flujo fuere en su cuerpo, siete días estará apartada; y cualquiera que la tocare será inmundo hasta la noche. [...] Y cuando fuere libre de su flujo, contará siete días, y después será limpia» (Lv 15, 19-28).

Las reminiscencias clásicas son harto evidentes pues se está evocando a los bestiarios medievales, que en gran medida recogieron la tradición de las fuentes zoológicas grecolatinas, como Aristóteles, Claudio Eliano y Plinio el Viejo, sobre todo.

Por ejemplo, la creencia de que el lobo es capaz de enronquecer al hombre (vv. 2483-2484) está ya documentada en la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía (1989-1990 [1540]: I, 804), aunque el antecedente clásico no es otro que el libro octavo de la *Naturalis historia*, donde Plinio rememora una vieja leyenda itálica según la cual quien mira a los ojos a un lobo se queda sin voz¹⁵, de ahí el proverbio latino «lupus est tibi visus» para aludir a quien no sabe qué decir. A mi juicio, la explicación más sugestiva detrás de esta superstición estaría contenida en la *Respuesta* de don Andrés Dávila y Heredia (1678) a un libro de fray Antonio de Fuentelapeña, al citar previamente —en cursiva— lo que se dispone a rebatir:

Y así se ha de decir que, siendo verdad lo que se dice de enronquecer el lobo a quien mira, esto proviene de que teniendo este animal los humores malignos, exhalándolos por los ojos, que son unas ventanas porosas del cuerpo, y arrojándolos hacia el objeto que mira, si este está en debida distancia le alcanzan y entrándosele por los poros le cierran el pecho y causan la ronquera [...] A que respondo que lo más cierto es que es fabuloso lo que generalmente se dice, que si el lobo ve primero al hombre le embaraza y enronquece, y si el hombre ve primero al lobo, pierde su fuerza (Dávila y Heredia, 1678: 112)¹⁶.

Una leyenda que, por cierto, se extendería también a los tamboriles hechos con cuero de lobo, si atendemos a lo que cuenta fray Antonio en la fuente original (Fuentelapeña, 1677: 320). Plinio el Viejo también será la fuente para el archiconocido mito del basilisco, capaz de matar con la mirada (vv. 2485-2486)¹⁷. No deja de ser curioso que el próximo sea el gallo, pues era el enemigo natural del basilisco, cuyo canto lo aterrizzaba. Incluso en época medieval es frecuente que se le represente como un animal híbrido con cabeza de gallo, cuerpo de sapo y cola de serpiente. Sin salir del libro octavo de la *Naturalis historia*, Enrico reverbera la creencia de que el león tiene miedo al gallo o más concretamente a su canto (vv. 2486-2487)¹⁸, como sucede con el basilisco.

¹⁵ «Sed in Italia quoque creditur luporum visus esse noxius vocemque homini, quem priores contemplantur, adimere ad praesens» (Plin., *NH.* VIII, 34).

¹⁶ He modernizado la ortografía para facilitar la lectura.

¹⁷ «sibilio omnes fugat serpentes nec flexu multiplici, ut reliquae, corpus inpellit, sed celsus et erectus in medio incedens. Necat frutices, non contactos modo, verum et adflatos, exurit herbas, rumpit saxa: talis vis malo est» (Plin., *NH.* VIII, 33).

¹⁸ «atque hoc tale tamque saevum animal rotarum orbis circumacti currusque inanes et gallinaceorum cristae cantusque etiam magis terrent, sed maxime ignes» (Plin., *NH.* VIII, 19).

Por último, aludirá a otra fantasía, aún creída por muchos en nuestros días, de que el elefante tiene pánico al ratón¹⁹. En suma, una serie de ideas preconcebidas acerca de algunos animales que se había perpetuado en el imaginario colectivo a través del folclore de leyendas, bestiarios y supersticiones, pero que en realidad derivarían todas de la misma fuente: la *Naturalis historia* de Plinio el Viejo, o más en concreto el libro VIII. Ninguna de ellas aportará nada al debate sobre la licitud de la magia; de hecho, son todas creencias falsas o directamente inexistentes, como la propia existencia del basilisco. En lo que parece una estrategia calculada, Alarcón se desvía de la discusión principal, debilitando aún más el punto de vista de Enrico, que será rebatido de principio a fin por el teólogo cuando llegue su turno. No obstante, ni siquiera en esta coda última renunciará a reconducir el debate hacia cuestiones teológicas, haciendo al hombre partícipe de estas supuestas virtudes o «poderes», como rey de los animales:

¿qué mucho que estas virtudes
por arte o naturaleza
tenga el hombre, rey de todos,
y criatura más perfeta?
Demás desto, al primer padre
le dio Dios aquesta ciencia
y a Salomón la infundió,
como mil santos lo prueban

(Ruiz de Alarcón, 2013: vv. 2489-2496).

Al respecto, no se puede obviar que Dios bendijo a Adán haciéndole amo y señor de todos los seres de la creación: «Y los bendijo Dios, y les dijo: Fructificad y multiplicaos; llenad la tierra, y sojuzgadla, y señoread en los peces del mar, en las aves de los cielos, y en todas las bestias que se mueven sobre la tierra» (Gn 1, 28). Como prueba de ello lo convierte en guardián del árbol de la ciencia, con las funestas consecuencias que todos conocemos. Asimismo Dios infundió ciencia y sabiduría a Salomón como premio a su santidad:

Y dijo Dios a Salomón: Por cuanto hubo esto en tu corazón, y no pediste riquezas, bienes o gloria, ni la vida de los que te quieren mal, ni pediste muchos días, sino que has pedido para ti sabiduría y ciencia para gobernar a mi pueblo, sobre el cual te he puesto por rey (2Cr 1, 11).

A priori, un argumento impecable desde el punto de vista teológico, con la salvedad hecha de que Dios nunca les concedió la sabiduría o ciencia divina, es

¹⁹ «animalium maxime odere murem et, si pabulum in praesepio positum attingi ab eo videre, fastidiunt» (Plin., *NH.* VIII, 10).

decir, aquel conocimiento con el que el diablo tienta a los hombres, por lo que el argumento se cae por su propio peso. Alarcón es consciente de esto, pues él mismo se responderá a través del otro interlocutor en el debate. Solo por esta vez, casi a modo de cierre, me valdré de la réplica del teólogo:

Que entre otras ciencias tuviesen
Salomón y Adán aquesta,
es verdad; pero tuvieron
las dos especies primeras,
natural y artificiosa,
mas la tercera se niega
(Ruiz de Alarcón, 2013: 220).

Una prueba más de que Alarcón mantuvo en todo momento una postura perfectamente alineada con la ortodoxia²⁰. No hay espacio ni excusa para hacer volar la imaginación. Como señalara Arellano, no se aprecia subversión en *La cueva de Salamanca*. Terminado el debate, las conclusiones son inanes, sin ir más allá de la reprobación, pues ni era el lugar o el propósito del autor convertir una comedia de magia en un juicio teológico:

Los términos de la condena son suaves y sin mayores trascendencias teológicas, porque *La cueva de Salamanca* es una comedia de entretenimiento y el modelo de Enrico es el de un mago muy edulcorado, que difumina los elementos demoníacos con la imagen del sabio ansioso de conocimiento —como el marqués de Villena— y sin rasgos particularmente perversos o siniestros (Arellano, 2021: 15-16).

A la luz del texto alarconiano, la magia es un pretexto escénico para complacer el gusto del público, tan aficionado a trucos, apariciones y sorpresas. No hay nada en *La cueva de Salamanca* que indique algo más, oculto o desenterrado²¹. Quizás pueda decepcionar a algunos, pero nunca sorprender, pues está en clara sintonía con el autor, su formación académica y el contexto histórico. No se puede ignorar o marginar el hecho de que fuera representada en el Palacio Real un 9 de julio de 1623, a cargo de la compañía de Domingo Balbín (Shergold y Varey, 1963: 222). No es plausible creer que un texto que se representaba delante de los

²⁰ «Although all the comedias analyzed contain some direct or indirect statement which can be traced back to Church doctrine, *La cueva de Salamanca* contains not only the most explicit but also the greatest number of such statements» (Espantoso Foley, 1972: 90).

²¹ Un argumento válido no solo para *La cueva de Salamanca*, sino para prácticamente todo su catálogo «mágico», como confirmara Espantoso Foley ya décadas atrás: «A través de las citas textuales y resúmenes, hemos visto que Ruiz de Alarcón utilizó las ciencias ocultas con un fin artístico, no para desarrollar un argumento teológico o denunciar dichas “ciencias”» (1967: 326).

reyes no llegase limpio de polvo y paja religiosa o política²². De hecho, el dato en sí convierte en redundante todo el análisis anterior. Solo habría que fijarse en el final de la comedia. Como bien señalara Bermann, la expiación del mago responde a un respeto manifiesto al principio de conservación barroca, donde cada uno ocupa un lugar en el mundo determinado por quien tiene por arriba y por abajo:

Con ella [la expiación de Enrico], Alarcón sigue fomentando la ética de que el individuo está obligado a respetar el orden social, lo que resulta en la indispensable subordinación de Enrico al rey como autoridad suprema (Bermann, 2016: 33).

Una observancia alarconiana que no se limita a lo religioso, sino que se desarrolla —que no complementa— a través de lo político, como era, por otra parte, inherente a las sociedades del Antiguo Régimen. Pero esto sería materia para otro momento y lugar²³. En cualquier caso, la casuística de que Alarcón naciera en las Indias es aquí un hecho puramente circunstancial. *Vale*.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio (1996). «Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro». En *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*. José Juan Berbel et alii (eds.). Almería: Instituto de Estudios Almerienses/ Diputación de Almería, pp. 21-29.
- ARELLANO, Ignacio (2021). «Burlas y magia en *La cueva de Salamanca*. ¿Subversión o diversión?». *Revue Romane*, 56: 1, pp. 6-18.
- BERGUA, Juan B. (1995). *Pitágoras*. Madrid: Ediciones Ibéricas.
- BERMANN, Anne-Katrin (2016). «“Por la mágica ciencia se causan tantos excesos”: magia y moral en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón». En María Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega García-Luengos (eds.), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 23-44.
- Bullarum, diplomatum et privilegiorum sanctorum romanorum pontificum* (1857-1872). Torino: Seb. Franco et Henrico Dalmazzo Editoribus.
- CAMPBELL, Ysla (1989). «Magia y hermetismo en *La cueva de Salamanca*». En Bárbara Mújica (ed.), *Texto y espectáculo. Selected proceedings of the Symposium on Spanish Golden Age Theater*. Lanham: University Press of America, pp. 11-24.
- DAELEMANS, Bert, S. J. (2016). «La palabra del sacramento. Suprema realización de la fe». *Estudios Eclesiásticos*, 91: 358, pp. 541-579.

²² No se debe caer en interpretaciones extemporáneas como creer que la burla a los alguaciles es una «respuesta en contra de un sistema proporcionalmente represivo» (Robalino, 2011: 118).

²³ Véase el certero análisis en clave política de Ignacio Arellano (2021).

- DÁVILA Y HEREDIA, Andrés (1678). *Responde al libro del Ente dilucidado, discurso único novísimo que muestra que hay en naturaleza animales irracionales invisibles, cuales sean*. Valencia: Oficina de Villagrasa.
- ESPANTOSO FOLEY, Augusta (1967). «Las ciencias ocultas, la teología y la técnica dramática en algunas comedias de Juan Ruiz de Alarcón». En Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen (eds.), *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965*. Nijmegen: AIH-Instituto Español de la Universidad de Nimega, pp. 319-326.
- ESPANTOSO FOLEY, Augusta (1972). *Occult Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón*. Genève: Librairie Droz.
- FOUCAULT, Michel (2005). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Elsa Cecilia Frost (trad.). Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- FUENTELAPEÑA, fray Antonio de (1677). *El ente dilucidado: discurso único novísimo que muestra que hay en naturaleza animales irracionales invisibles y cuales sean*. Madrid: Imprenta Real a costa de Juan Calatayud y Juan Antonio Rodríguez de Cisneros.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián (2018). «Un capitán heresiarca en la biblioteca de Lope de Vega: Henricus Cornelius Agrippa». *Revista de Filología Española*, 98: 2, pp. 319-340.
- Index et catalogus librorum prohibitorum mandato Illustriss. Ac Reuere[n]diss D.D. Gasparis a Quiroga (1583)*. Madrid: Alfonso Gómez.
- JOSA, Lola (2001). «Una concesión alarconiana al “gusto”: *La cueva de Salamanca*, comedia de magia». En Irene Pardo Molina et alii (coords.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. Almería, 5 al 15 de marzo de 1998*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 279-287.
- JOSA, Lola (2002). *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*. Kassel: Edition Reichenberger.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1992). *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MEXÍA, Pedro (1989-1990 [1540]). *Silva de varia lección*. Antonio Castro (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra, 2 tomos.
- PEÑA, Margarita (1992). «Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40: 1, pp. 383-393.
- PEPE, Inoria (1953). «Arti magiche e superstizione nell’opera de Juan Ruiz de Alarcón». En G. Mancini (ed.), *Il teatro di Juan Ruiz de Alarcón*. Roma: Studi di Letteratura Spagnola, Quaderno I. Facoltà di Magisterio dell’Università di Roma, pp. 69-82.
- PRIANI SAISÓ, Ernesto (1997). *Magia y hermetismo*. Ciudad de México: JGH Editores.
- RAHNER, Karl (1965). «Palabra y Eucaristía». En *Escritos de Teología*. Madrid: Editorial Taurus, t. IV, pp. 323-365.
- ROBALINO, Gladys (2011). «Desafío al poder en *La cueva de Salamanca* de Juan Ruiz de Alarcón». En Ysla Campbell (ed.), *Alarconiana*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 117-126.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1993). *Quien mal anda en mal acaba*. Ángel Martínez Blasco (ed.). Kassel: Edition Reichenberger.

- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (2013). *La cueva de Salamanca. La prueba de las promesas*. Celsa Carmen García Valdés (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- SHERGOLD, Nicholas D., y John E. VAREY (1963). «Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays». *Bulletin of Hispanic Studies*, 40: 4, pp. 212-244.
- VON DER WALDE MOHENO, Lillian (2023). «Magia y artilugios teatrales en *La cueva de Salamanca*, de Juan Ruiz de Alarcón». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 11: 1, pp. 865-880 <<https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/1223>> [Consulta: 12/12/2023].
- WHICKER, Jules (1997). «Los magos neoestoicos de *La cueva de Salamanca* y *La prueba de las promesas* de Ruiz de Alarcón». En Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena, V: Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 211-219.

Recibido: 25/01/2024

Aceptado: 20/03/2024



UN DEBATE TEOLÓGICO A CUENTA DE LA MAGIA EN JUAN RUIZ DE ALARCÓN

RESUMEN: Uno de los aspectos del teatro de Juan Ruiz de Alarcón que más ha llamado la atención de la crítica es la presencia de la magia en muchas de sus comedias. Tanto protagonismo ha propiciado que algunos estudiosos lo hayan interpretado como una señal de su heterodoxia religiosa y política. En el presente trabajo, aprovechando el debate teológico de *La cueva de Salamanca*, se demostrará que la postura del dramaturgo sobre la magia es escrupulosa, ortodoxa y normativa.

PALABRAS CLAVE: magia, Juan Ruiz de Alarcón, *La cueva de Salamanca*, teología, Biblia.

A THEOLOGICAL DEBATE AROUND MAGIC IN JUAN RUIZ DE ALARCÓN

ABSTRACT: One of the aspects of Juan Ruiz de Alarcón's theatre that has caught the attention of the critics is the presence of magic in many of his comedies. So much protagonism it has caused that many scholars interpreted it as a sign of his religious and political heterodoxy. In the present work, making use of the theological debate in *La cueva de Salamanca*, it will be proven that the playwright's point of view about magic is only scrupulous, orthodox and normative.

KEYWORDS: magic, Juan Ruiz de Alarcón, *La cueva de Salamanca*, Theology, Bible.

NOTAS SOBRE UNA REFUNDICIÓN ROMÁNTICA DE
LA CRUELDAD POR EL HONOR DE ALARCÓN:
*EL CRISOL DE LA LEALTAD DEL DUQUE DE RIVAS**

SALOMÉ VUELTA GARCÍA

Università degli Studi di Firenze

salome.vueltagarcia@unifi.it

1. HISTORIA, HONOR Y PODER EN *LA CRUELDAD POR EL HONOR* DE JUAN RUIZ DE ALARCÓN

La *cruealdad por el honor* es la penúltima de las piezas que forman la *Parte segunda de las comedias del licenciado don Juan Ruiz de Alarcón*, publicada en Barcelona por Sebastián de Cormellas en 1634 (Ruiz de Alarcón, 1634: 225r-246v). Se desconoce la fecha de composición, aunque se cree que fue escrita entre 1619 y 1622 (Castro, 1943: 170), probablemente en 1621 o 1622 (Campbell, 2016: 202; Josa, 2002: 301). Tampoco tenemos noticias de representaciones de época (Montero y Fontela, 2015: 33). Por lo que atañe al género, Margit Frenk la engloba entre las comedias alarconianas que desarrollan un asunto histórico o histórico-legendario, considerándola más lograda que otras de este tipo mejor conocidas (1982: XIX, XXVIII-XXIX)¹; Lola Josa, en cambio, la incluye entre los dramas de honor (2002: 301), mientras que para Ignacio Arellano sería un drama histórico y de honor (2018). Ysla Campbell, por su parte, la

* Este trabajo se enmarca en dos proyectos de investigación: «Il teatro spagnolo della prima modernità (1570-1700): trasmissione testuale, circolazione europea, nuovi strumenti digitali» (PRIN 2022SA97FP), financiado por el MUR italiano y la Unión Europea, dirigido por Fausta Antonucci; y «Edición y estudio de veinte comedias de Juan Ruiz de Alarcón», financiado por la Agencia Estatal de Investigación (n.º ref. PID2020-113141GA-100), dirigido por José Enrique López Martínez en el Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Madrid.

¹ Las comedias de Alarcón que se inscriben en este subgénero serían *La amistad castigada*, *El dueño de las estrellas*, *Los pechos privilegiados*, *La manganilla de Melilla*, *La crueldad por el honor* y *No hay mal que por bien no venga* (Frenk, 1982: XIX-XX).

define como tragedia social (2013: 19) y la analiza en el marco de los dramas de privanza (2016).

Alarcón retoma un evento acaecido en el reino de Aragón muchos años después de la muerte del rey Alfonso I el Batallador (1104-1134) tras la derrota de las huestes aragonesas contra los moros en la batalla de Fraga del 17 de julio de 1134, a saber, la aparición de un hombre anciano que decía ser el rey Alfonso, a quien muchos dieron crédito y que acabó ajusticiado². Como subraya José María Lacarra, «la destrucción del ejército [cristiano] con la muerte de sus jefes más prestigiosos, la huida del rey en tan trágicas condiciones y su muerte mes y medio después, hizo que las noticias llegaran fundidas y aun confundidas a todas partes, confusión que fue aumentando con el tiempo» (2018: 148). Esto favoreció la difusión de algunas versiones más o menos fabulosas sobre la desaparición del rey, registradas en las crónicas de los siglos XIII y XIV, entre las que se hallaba la huida de Alfonso I a Jerusalén (Ubieto Arteta, 1958: 31-32).

En los últimos versos de *La crueldad por el honor*, el gracioso Zaratán afirma que la «verdadera historia» que se ha representado fue apuntada por «el docto padre Mariana [...] en el libro oncenno / de los *Anales de España*» (Ruiz de Alarcón, 2015 [1634]: 161-162, vv. 2911-2918)³. En la *Historia general de España* de Juan de Mariana (libro XI, capítulo IX: «De la muerte de don Ramón, príncipe de Aragón»), en efecto, se alude brevemente a la aparición de un embaucador (un «embaidor»), quien, en 1162, cuando el nuevo rey Alfonso II tenía solo once años⁴ y su madre, la reina Petronilla, ejercía como regente con «flaqueza y pocas fuerzas», «se hizo caudillo de los que mal pensaban con afirmar públicamente [que] era el rey don Alonso, aquel que veinte y ocho años antes [...] fue muerto en la batalla de Fraga», escudándose en la edad venerable y en la semejanza física que tenía con el verdadero rey. Este —relata Mariana—, decía «que cansado de las cosas humanas estuvo por tanto tiempo disfrazado en Asia, y se halló en muchas guerras que los cristianos hicieron contra los moros en la Tierra Santa» y «aunque muchos le creyesen», al cabo, el impostor fue apresado en Zaragoza y asesina-

² Como explica Antonio Ubieto Arteta (1958: 33-38), la aparición del falso rey se consideró durante mucho tiempo una leyenda, hasta que en 1878 salieron a la luz unas cartas enviadas, a finales de 1178 o principios del año siguiente, por Alfonso II de Aragón (hijo de Petronilla, sobrina del Batallador y reina de Aragón entre 1157 y 1164) a Luis VII de Francia en las que le pedía que encarcelara y matara al falso Alfonso I, que se había refugiado en sus tierras.

³ Las citas de la comedia provienen de la última edición de *La crueldad por el honor*, a cargo de José Montero Reguera y María Jesús Fontela Fernández (Ruiz de Alarcón, 2015 [1634]). Debo su consultación a la generosidad del profesor Montero Reguera que ha tenido la amabilidad de enviarme un ejemplar de esta edición.

⁴ En realidad, Alfonso II no nació en abril de 1152, como creyó Zurita, y, a partir de él, Mariana, sino entre el 1 y el 25 de marzo de 1157, por lo que cuando empezó a reinar tenía poco más de cinco años (Ubieto Arteta, 1958: 32).

do, con lo que se dio fin a «esta tragedia mal trazada» (Mariana, 1854: I, 317)⁵. Cabe decir, sin embargo, contra la opinión general, que, tal y como señala Ignacio Arellano, la principal fuente histórica en la que se basó Alarcón para la escritura de este drama fueron los *Anales de Aragón* de Jerónimo de Zurita, que aportaban más detalles a este curioso suceso (2018: 11). A diferencia de Mariana, el historiador aragonés se detuvo en las razones que adujo el embaucador para vencer el escepticismo de aquellos que no comprendían los motivos de su larga ausencia en tiempos tan difíciles para el reino. El falso rey afirmaba que la vergüenza de haber sido derrotado por los moros lo había llevado a peregrinar a Asia y luchar allí contra los turcos y, al mismo tiempo, para reforzar su relato, recordaba puntualmente hechos y personas del pasado, por lo que su versión iba adquiriendo credibilidad:

De la alteración que se movió en el reino por invención de uno que encubiertamente dio a entender al pueblo que era el emperador don Alonso que murió en la batalla de Fraga

En este medio aconteció cierta novedad que fue como una representación de un espectáculo muy memorable e insigne a los ojos de todo el pueblo, gobernando la reina doña Petronila sus reinos, no teniendo el príncipe don Alonso su hijo once años cumplidos, que causó gran alteración y escándalo en la tierra, mayormente cerca del vulgo [...] Esto fue que casi de improviso se levantó fama por el reino que el emperador don Alonso rey de Aragón, que fue muerto por los moros en la batalla de Fraga veinte y ocho años había, era vivo. Tras este rumor, salió un hombre que dijo ser él mismo, y comenzándose la cosa a divulgar, dióse gran crédito por la gente popular, incitándola algunas personas que no holgaban que la reina se empachase en el gobierno del reino [...] Pudo con artificio persuadir a muchos

⁵ Como es sabido, la primera edición de la *Historia general de España* de Juan de Mariana salió en Toledo, por Pedro Rodríguez, en 1601 y tuvo muchas reediciones. Se trataba de la traducción al castellano de sus *Historiae de rebus Hispaniae*, publicada en Toledo por Petri Roderici en 1592, que completó en 1605. En la introducción a su edición de *La crueldad por el honor*, José Montero Reguera y María Jesús Fontela Fernández, que definen esta pieza como tragicomedia, transcriben enteramente el pasaje de Juan de Mariana y lo completan con otro del mismo autor, extraído del capítulo XV del libro X de su *Historia general de España* («Cómo don Alonso, rey de Aragón, fue muerto»), en el que se registran los «diversos rumores» a que dio lugar la desaparición del rey: «Algunos decían que cansado de vivir, perdida aquella batalla, se fue a Jerusalén; otros escribieron que el cuerpo, comprado por dineros, fue sepultado en el monasterio de Montearagón. El más acertado parecer, que cayó en aquel desastre por poner las manos con codicia en los tesoros de las iglesias [...] Lo que yo entiendo, y tiene más probabilidad, es que su cuerpo no se pudo hallar por ser grande el número de muertos, y que ésta fue la causa de las varias opiniones que resultaron. Lo cierto, que aquella desgracia sucedió cerca del lugar de Sariñena, a 7 de septiembre del año que se contó 1134» (Montero Reguera y Fontela Fernández, 2015: 8-10). José María Lacarra, que corrobora la data del 7 de septiembre de 1134 como fecha de muerte de Alfonso I, indica como lugar de enterramiento del rey «el castillo-monasterio de Montearagón, a la vista de Huesca» (2018: 151).

[...] mas aunque se pusiera en juicio de los ricos hombres y de la corte, como era costumbre, no podía haber justa causa para que hubiese dejado el reino cuando más necesidad tenía de su favor y amparo, desamparando sus leales vasallos y súbditos, que tan bien y fielmente le sirvieron en las guerras que tuvo [...] Pero puede tanto la disimulación y astucia que, respondiendo con gran confianza y osadía, increpábalos como a desconocidos e ingratos, diciendo que hallaba a sus súbditos y naturales más crueles contra sí que habían sido en su destierro los turcos enemigos de la fe; y que no pudiendo tolerar la indignidad e ignominia de verse vencido por los moros habiendo sido siempre vencedor, se fue para Asia como peregrino, a donde se halló en muchas batallas que los cristianos tuvieron contra los turcos. Y acusaba de ingrata a la patria y a sus naturales, porque, viéndole en miseria después de haber pasado tantos trabajos y peligros, le trataban con tanto desconocimiento. Nombraba muchas personas de Aragón y Castilla que en ambos reinos le habían conversado familiarmente y reducía a la memoria diversas cosas que en particular y secretamente con ellos había tratado. Con esto llegó a ganar tanto crédito que a dicho de todos los más ancianos era habido y reputado por el mismo y verdadero emperador don Alonso, a cuya memoria eran aficionados generalmente (Zurita, 1610: I, 2, cap. 21, ff. 48v-49r).

Además, Zurita aclaraba el tipo de muerte que se le dio al impostor, el ahorcamiento, castigo especialmente deshonoroso, reservado a los traidores contra la corona:

Creciendo el número de los que esta voz y opinión tenían, por orden y consejo de algunos ricos hombres que amaban el servicio de la reina y del príncipe su hijo, estando —según algunos dicen— en Zaragoza, fue preso y mandado ahorcar. Y con esta ejecución y castigo se sosegaron los ánimos de muchos que deseaban nuevas causas de alteraciones y bullicios (Zurita, 1610: I, 2, cap. 21, f. 49r)⁶.

En la primera secuencia escénica de *La crueldad por el honor*, el impostor, Nuño Aulaga, disfrazado de peregrino, engaña al noble Pedro Ruiz de Azagra (personaje con base histórica real) afirmando que es el rey Alfonso I (Ruiz de Alarcón, 2015 [1634]: 63-64, vv. 319-340). Por ello, cuando la reina Petronilla declara su renuncia al trono en favor de su hijo Alfonso, todavía niño, para apaciguar la inestabilidad política en la que vive el reino tras la muerte de su esposo Ramón Berenguer IV, don Pedro intenta impedirlo, ya que:

El rey Alfonso el Bueno, el sabio, el fuerte,
de quien en Fraga el reino agradecido
triste lloró la mentirosa muerte

⁶ Lillian von der Walde recoge los testimonios antiguos sobre el ahorcamiento por traición a la monarquía (2016: 195-196).

(pues no fue muerto allí, si fue perdido),
 es hoy, por la piedad de nuestra suerte,
 al suelo de Aragón restituido;
 sol que a la noche de discordias tales
 de paz induce rayos celestiales.

Yo le vi por mis ojos, yo la mano
 le besé y aunque a mí no me he creído,
 por ser tan mozo, de uno y otro anciano⁷
 de nuestra patria es ya reconocido.

Oculto tanto tiempo en el asiano
 imperio estuvo, sin razón corrido
 de lo de Fraga, sin mirar que parte
 con la Fortuna las vitorias Marte

(Ruiz de Alarcón, 2015 [1634]: 83, vv. 877-892).

La derrota en la batalla de Fraga —insiste el noble— avergonzó tanto al rey que «despechado, / hasta el imperio cuyas plantas besa / el undoso Jordán corrió tan solo, / que aun a los ojos se negó de Apolo» (Ruiz de Alarcón, 2015 [1634]: 83-84, vv. 897-900), tal y como refería Zurita. Además, cuando, en el tercer acto, se descubre la verdadera identidad del falso rey, la sentencia por su alta traición será la horca (Ruiz de Alarcón, 2015 [1634]: 149-151, vv. 2545-2548, 2571-2574 y 2591-2594), según hizo constar el historiador en sus *Anales de Aragón*.

Siguiendo de cerca, así pues, cuanto refiere Zurita sobre el falso rey y valiéndose también, probablemente, de la *Historia general de España* del padre Mariana⁸ para la reconstrucción fiel de la difícil situación política que atravesó el reino de Aragón a la muerte de Alfonso I, Alarcón vuelve en esta pieza «sobre uno de los motivos reiterados de su teatro: el servicio y, sobre todo, la lealtad al rey, y, aún más, la lealtad a la legalidad constituida, por mucho que sea puesta en duda

⁷ En la edición de Montero Reguera y Fontela Fernández, aparece, por error, «asiano», en lugar de «anciano» (Ruiz de Alarcón, 2015 [1634]: 83, v. 887). Se trata, probablemente, de un error surgido en el momento de la edición del texto, pues «asiano» aparece como último término del verso 889. En este y otros pasajes corrijo el texto y la puntuación allí donde lo considero necesario, adoptando los criterios empleados en la edición de *La crueldad por el honor* que estoy realizando en el marco del proyecto de investigación «Edición y estudio de veinte comedias de Juan Ruiz de Alarcón», citado al inicio de este ensayo.

⁸ La figura del jesuita Juan de Mariana, denostada durante el reinado de Felipe III, se recuperó al subir al trono Felipe IV y tomar las riendas del gobierno el conde-duque de Olivares, en el seno de una política que buscaba actuar una serie de reformas que pudieran sacar al imperio de la decadencia en la que estaba precipitando por la corrupción y el desastre económico. Se le concedió, en efecto, una subvención para que reeditara su *Historia general de España* e incluso se le incitó a continuarla (Elliott, 1991: 188; Josa, 2002: 21). Juan Ruiz de Alarcón, firme sostenedor de la política del conde-duque de Olivares, aplicó las doctrinas del padre Mariana en muchas de sus obras (Josa, 2002: 21-58).

en algunos momentos» (Montero Reguera y Fontela Fernández, 2015: 7). De este modo, proyecta «unos hechos acaecidos en el siglo XII a la España del siglo XVII» (Montero Reguera y Fontela Fernández, 2015: 11), la de Felipe IV y su valido, el conde duque de Olivares, a cuyo programa de reformas estaba vinculado (King, 1989; Josa, 2002: 1-19)⁹ y, sobre este fondo histórico, construye una trama de venganza por el honor perdido en la que hay un breve espacio también para el amor. Desde el principio, en efecto, sabemos que Nuño Aulaga combatió junto al rey Alfonso en la batalla de Fraga y que, tras veintiocho años de ausencia, regresa a Zaragoza para vengarse de Bermudo, noble cortesano de rango superior que gozó de Teodora, su futura mujer, y a quien visitó en sus aposentos una vez casada con él. No pudiendo resarcir su honor entonces por el poderío de Bermudo, Nuño Aulaga, semejante físicamente al desaparecido rey y amparado en el tiempo transcurrido, reclama el gobierno del reino en un momento de caos y debilidad política para poder ejecutar su venganza, como él mismo refiere para sí en un aparte: «La ocasión me da el cabello. / Comiencen mis invenciones, / que si solo por reinar / hay disculpa en ser traidores, / no es mucho que una corona / y una venganza os provoquen, / Nuño, a mayores engaños, / si los puede haber mayores» (Ruiz de Alarcón, 2015 [1634]: 61-62, vv. 271-278).

Nada más llegar la noticia de la aparición del falso rey a la corte, los nobles se ponen de su parte, abandonando a su suerte a la reina Petronilla y a su hijo Alfonso II. El único que se mantiene fiel es el protagonista, Sancho Aulaga, noble de baja alcurnia, quien, tras recibir el bastón del mando, ofrece traerle a la reina la cabeza del usurpador, sin saber que este es su padre. Cuando Sancho lo descubre por boca de Nuño, se debate entre la obligación filial y la lealtad al monarca, decidiéndose enseguida por esta última:

SANCHO (¡Válgame Dios! ¿Es posible
 que no es sueño lo que escucho?
 ¿Es verdad, sagrados cielos,
 que es este mi padre Nuño? [...]
 Temo que descubra el tiempo
 que es este mi padre Nuño,
 mas el amor paternal,
 la venganza y reino juntos
 dicen que mucho no alcanza

⁹ En esta línea interpretativa, Ysla Campbell analiza la serie de arbitrios que el gracioso Zaratán propone al falso rey Nuño (Ruiz de Alarcón, 2015 [1634]: 128-131, vv. 2039-2108) poniéndolos en relación con los planteamientos reformistas de los arbitristas, moralistas, políticos y economistas que surgieron con la intención de paliar la corrupción y decadencia económica del reinado de Felipe III (Campbell, 2013: 15-21). Sin restar importancia al fino análisis de la estu-diosa, en las propuestas de Zaratán cabría distinguir las serias de las ridículas.

el que no aventura mucho.
 Mas ¿qué es esto? ¿Dónde vuelas,
 precipitado discurso? [...]
 La sangre inclinar os pudo,
 mas sobre ella el albedrío
 dio el cielo imperio absoluto.
 Ceda a la ley la ambición,
 lo provechoso a lo justo.
 Sed leal...)
 (Ruiz de Alarcón, 2015 [1634]: 110-111, vv. 1537-1585).

Como subraya Serafin González, «es en esta coyuntura cuando la noble actuación del joven [Sancho] alcanza su punto álgido» (2009: 332), pues, con gran entereza, pretende mantenerse fiel a la legítima reina a sabiendas de que esto lo obligará a combatir contra su propio padre. No obstante, inesperadamente, a partir de aquí asistimos al descenso moral del personaje (González, 2009: 332). Sancho, en efecto, al ser abandonado por su ejército, no revela la identidad del falso rey y acepta los honores que este último le brinda cuando toma posesión de su cargo. Por si fuera poco, se hace cómplice también de la venganza que Nuño quiere perpetrar, alevosamente, contra Bermudo, padre de Teresa, con quien el joven mantiene una decorosa relación amorosa obstaculizada por aquel. Sancho, por tanto, no está libre de las tachas que caracterizan a los demás nobles del drama, movidos por la ambición política o el deseo de venganza; es, más bien, «un ser imperfecto en un mundo igual» (Von der Walde, 2016: 191-200)¹⁰.

En la tercera jornada, cuando Nuño es vencido y condenado a la horca, el anciano pide a Sancho que lo mate para rescatarse del deshonor familiar y, a pesar del horror inicial, el joven le obedece:

NUÑO	Tú has de ser el ejecutor de mi muerte; que no quiero quitar, si a mis manos muero, esta gloria a tu valor [...].
SANCHO	No, padre; pues que tenéis valor en determinallo, teneldo en ejecutallo

¹⁰ Concordamos con la interpretación de González (2009) y Walde (2016) frente a la propuesta de Lola Josa, para quien Sancho es un héroe «cuya “hazaña mayor” es “vencerse a sí” mismo», ya que «la fuerza de la sangre forja un carácter como el de Bermudo y no un tipo como Nuño» (2002: 222-223). Como subraya, además, Ignacio Arellano, «Bermudo [...] no es ningún carácter positivo que transmita buena sangre a su hijo: las virtudes de Bermudo, exaltadas en un final poco coherente, son falsas —no existen— y el contraste Bermudo/Nuño en términos de buena o mala sangre no es pertinente» (2018: 13).

- vos mismo: no me obliguéis
a tan inhumana acción.
- NUÑO No tenéis que resistir,
que con vos he de partir
la gloria desta facción;
que la afrenta que en mi muerte
amenazaba a los dos,
en fama eterna yo y vos
trocaremos desta suerte:
yo, con quitarme la vida
la mano más valerosa [...]
y vos, con mostrar tan fuerte
pecho y heroico valor,
que le deis por vuestro honor
a vuestro padre la muerte [...].
- SANCHO Pues estás determinado,
yo te obedezco; y si aquí
también no me mato a mí,
solo es por verte vengado
(Ruiz de Alarcón, 2015 [1634]: 153, vv. 2651-2690).

La secuencia, extremadamente patética, caracterizaría por sí sola a la obra como una «tragedia de parricidio “por el honor”», un aspecto que queda matizado, sin embargo, por la anagnórisis final en la que se descubre que Sancho no era hijo de Nuño, sino de Bermudo (de ahí la oposición de este a su relación con Teresa), con lo cual no se ha tratado de un verdadero parricidio (Arellano, 2018: 12). Como subraya Ignacio Arellano, este inesperado desenlace «no consigue [...] el objetivo de preservar el honor de Sancho, que es de lo que se trata, pues enmascara la deshonra que le viene del padre, pero manifiesta la que viene de la madre», aunque esta última se apresure a aceptar la propuesta de matrimonio que le hace Bermudo (2018: 14). La declaración final de Bermudo muestra, además, la doblez de este último, pues, tras gozar de Teodora, la obligó a casarse con Nuño Aulaga para poder dedicarse a su carrera política y desamparó a su propio hijo Sancho, por lo que, para Arellano, el desenlace del drama es más bien problemático (2018: 15-16).

No cabe duda, en efecto, de que el triple conflicto que se desarrolla en *La crueldad por el honor* —político (el intento de usurpación del reino por parte de Nuño Aulaga); familiar (que atañe a Nuño y Sancho y toca también la madre de este, Teodora, recluida en un convento) y amoroso (la relación entre Sancho y Teresa, estorbada por Bermudo, que intenta impedir que se lleve a cabo un incesto, pues ambos jóvenes son hermanos) (Montero y Fontela, 2015: 15-19)— no se concluye positivamente, a pesar de que Alarcón pretenda ofrecer un final feliz aceptado de

buena gana por los protagonistas. Pues Sancho, como hemos mencionado, no solo verá publicarse el deshonor de su madre ante toda la corte aragonesa —aunque el matrimonio final de Teodora con Bermudo lo legitime como hijo y lo ascienda en la pirámide social¹¹—, sino que pierde también a Teresa, quien, una vez descubierta la identidad de Sancho, concede su mano al joven noble Berenguelz. Alarcón se concentra en el conflicto político y de honor familiar, relegando el plano amoroso a pocas secuencias escénicas que muestran el amor que se profesan Sancho y Teresa frente al engañoso de los nobles que cortejan a la reina Petronilla, guiados por la ambición de alcanzar el cetro real. Por otro lado, el descenso moral de Sancho tras abandonar su lealtad hacia la legítima reina y su complicidad en el intento de asesinato del padre de Teresa conllevarán que la relación amorosa entre los dos jóvenes amantes se resquebraje antes de la anagnórisis final (González, 2009: 334-335). La reflexión política que propone Alarcón en esta obra, no exenta de originalidad (Montero y Fontela, 2015: 32) sobre la actitud que tiene que observar la nobleza ante el poder, explorada ampliamente (Fernández Guillermo, 2016: 238), toca también la esfera íntima; son dos caras de la misma moneda, que no es otra que la rectitud moral de quien ocupa un papel relevante en la sociedad y en el gobierno del país.

2. *EL CRISOL DE LA LEALTAD* DEL DUQUE DE RIVAS, UN DRAMA HISTÓRICO CON TINTES SENTIMENTALES

Tras su publicación en 1634, *La crueldad por el honor* fue reeditada en una suelta publicada, probablemente, en 1735 en Madrid por la librería Teresa de Guzmán, quien por entonces pretendía reimprimir las piezas contenidas en la *Segunda parte* del dramaturgo novohispano¹². A esta o a la *princeps* pudo acceder el Duque de Rivas para la redacción de su refundición *El crisol de la lealtad*. Se trataba de la última de tres piezas de sabor antiguo, escritas en verso y divididas en tres jornadas, que el dramaturgo compuso en Sevilla entre 1840 y 1841, en los postreros

¹¹ Como apunta acertadamente Serafín González, «cuando al final se descubre el origen noble de Sancho, se pone en evidencia que el joven, que con tanta fuerza ha afirmado en el transcurso de la acción que él no podía tener un origen oscuro, tenía razón. Pero, paradójicamente, cuando esto ocurre, se ha puesto en evidencia también que carece en realidad de verdaderas actitudes nobles» (2009: 337). A su vez, Emilia Perissi, para quien en el teatro de Alarcón el tema del poder «se califica como la gran invariante, la constante última que mueve la multiplicidad de los conflictos», afirma que «a través de su relación con el poder, el personaje alarconiano llega a su esencia, porque es solamente dentro de esta relación desde donde puede medirse la fuerza de sus virtudes o de sus vicios» (2002: s.p.).

¹² Esta suelta no lleva fecha de edición, pero ya estaba preparada para mayo de 1735, cuando Teresa de Guzmán solicitó la licencia de impresión (Ulla Lorenzo, 2016; Ulla Lorenzo, 2020: 593 y 597).

años de su actividad dramática: *Solaces de un prisionero* (1840), *La morisca de Alajuar* (1841) y *El crisol de la lealtad*, escrita a finales de 1841 y publicada el año siguiente en Madrid con una dedicatoria al escritor Juan Nicasio Gallego¹³. Son obras tardías a las que la crítica ha prestado poca atención o ha juzgado severamente, pues se ha considerado que en ellas Ángel de Saavedra se alejaba de la audacia que lo había caracterizado en obras precedentes para volver a «los cauces estético-formales de sus inicios dramáticos», en donde se dedicó a refundir obras del teatro del Siglo de Oro (Padilla, 2009: 329).

Cuando fue llevada a las tablas en Sevilla por la compañía del célebre actor y director José Valero, *El crisol de la lealtad* tuvo una buena acogida de público y de crítica. Desde las páginas de la *Revista Andaluza*, en efecto, José Ángel Amador de los Ríos afirmaba que el drama, de carácter histórico, estaba lleno

de vida y movimiento, de situaciones de grande efecto y en extremo apasionadas, y de cuantas bellezas pueden contribuir a arrebatarse el ánimo del espectador, teniéndole ora suspenso y agitado, ora haciéndole dar treguas al corazón por medio de graciosas y naturales escenas que tienen lugar entre gente rústica y sencilla (Amador de los Ríos, 1842: 827)¹⁴.

La acción se sitúa en Zaragoza y sus alrededores durante el año 1163. Los nombres de los personajes de la pieza de Alarcón resultan cambiados: Nuño y Sancho Aulaga son ahora don Lope de Azagra y don Pedro López de Azagra, apellido ilustre que aparecía ya en Alarcón; Bermudo y su hija Teresa se sustituyen con Fortún Torrellas e Isabel; el gracioso Zaratán se convierte en Berrio. Este, además, tiene una novia llamada Sancha, hija de Antón y Rita, en cuya venta comienza la acción. Disminuye el número de los jóvenes galanes y, por consiguiente, de sus padres, pues en Alarcón los personajes se configuraban generalmente en parejas de familiares (Montero y Fontela, 2015: 11). Por otro lado, el Duque de Rivas introduce dos figuras religiosas: una positiva, el arzobispo de Zaragoza, consejero de la reina, y otra extremadamente negativa, el monje benito Mauricio, que acompaña y aconseja al viejo don Lope de Azagra, manipulán-

¹³ Aunque hemos consultado otras ediciones, las citas de *El crisol de la lealtad* se extraen de la incluida en el segundo volumen del teatro completo del Duque de Rivas, a cargo del profesor Diego Martínez Torrón (Saavedra, 2015: II, 419-555). El estudioso no numera los versos, por lo que se citan los fragmentos por el número de página.

¹⁴ El 23 de noviembre de 1841, el cotidiano madrileño *El Castellano* señalaba que los periódicos de Sevilla elogiaban sobremanera el nuevo drama en verso del Duque de Rivas (*El Castellano*, 1841: s.p.). En abril de 1842, la pieza llegó a Madrid representándose en el teatro del Príncipe, según registró *El Correo nacional* el 18 de dicho mes (*El Correo nacional*, 1842: s.p.), y allí seguía representándose en junio de 1843, tal y como anotó el *Semanario pintoresco español* a principios del mes siguiente (Arrollo Almaraz, 2018: 102).

dolo cuando este flaquea en su intención de usurpar el trono de Aragón ante las recriminaciones de su hijo¹⁵. Además, el dramaturgo incrementa el número de las comparsas que aparecen en las escenas corales del drama para reafirmar el efecto grandilocuente de las mismas (ricos hombres e infanzones, clérigos del séquito del arzobispo, caballeros, damas, pajes, guardias...).

Diego Martínez Torrón resume la trama de *El crisol de la lealtad* de la siguiente manera:

La reina [de Aragón] ama en secreto al caballero Pedro López de Azagra, enamorado a su vez de su dama Isabel de Torrellas. El padre del caballero, don Lope, regresa de Oriente y finge ser el rey [Alfonso I] de vuelta a su trono, lo que plantea un problema dinástico y que don Pedro tenga que combatir en su contra, defendiendo a la reina. Don Lope muere derrotado en prisión y la reina, en un gesto de generosidad, concede la mano de Isabel al caballero (2009: 173).

Cabe señalar, en primer lugar, que, por lo que concierne al evento histórico retomado por Alarcón en *La crueldad por el honor*, el Duque de Rivas dilata la secuencia en la que el usurpador afirma que es el rey Alfonso I. Acompañado por su consejero, el monje Mauricio, y un séquito de soldados y villanos, don Lope de Azagra se acerca a la venta de Antón y Rita, donde se halla el anciano Fortún Torrellas. Nada más verlo, don Lope se despoja de su manto de peregrino, bajo el que luce una túnica roja y el collar de la orden del Santo Sepulcro, y se presenta como el rey Alfonso el Batallador, demorándose en recordar los momentos más significativos que vivió junto a él y los otros nobles reunidos antes del desastre de la batalla de Fraga (Saavedra, 2015: II, 434-436). Este aspecto, apuntado por Zurita en sus *Anales de Aragón* (1610: I, 2, cap. 21, f. 49r), no aparecía desarrollado, en cambio, en *La crueldad por el honor*, ya que Nuño Aulaga refería a Pedro Ruiz que, a causa de su juventud, no podía reconocerlo, aunque añadía que los ancianos del reino sin duda alguna lo harían (Ruiz de Alarcón, 2015 [1634]: 63-64, vv. 325-328). A petición de los presentes, don Lope narra en un amplio relato en romance —según Gabriel Boussagol, «el mejor de Rivas» (2018: 205)—, los pormenores de su larga ausencia, debida, no a la vergüenza por haber perdido contra los moros, como en Alarcón, sino al deseo de viajar a Tierra Santa para pedir perdón por

¹⁵ Este personaje se inspira en el sacerdote Miguel de los Santos, el urdidor del engaño en la historia de Gabriel de Espinosa, el pastelero de Madrigal, quien entre 1594 y 1595 se hizo pasar por el desaparecido rey Sebastián I de Portugal y murió en la horca el 1 de agosto de 1595. En 1706, el dramaturgo José de Cañizares desarrolló esta historia en *El pastelero de Madrigal*, que, en la época de Rivas, fue recitado el 7 de mayo de 1840 en el Liceo de Madrid. La historia inspiró, también, la novela *Ni rey, ni Roque* de Patricio de la Escosura, publicada en 1835 (Boussagol, 2018: 204).

sus pecados y a su dilatada prisión en tierra de infieles, persuadiendo de este modo a quien le escucha de que es el desaparecido rey¹⁶:

DON LOPE Era ya entrada la noche,
 cuando, volviendo en mí mismo,
 de cadáveres cercado,
 de armas rotas y de heridos
 me encontré. Y a Dios el voto
 hice, al encontrarme vivo,
 de ir desde allí a Palestina
 y ante el sepulcro de Cristo
 pedir perdón de mis culpas,
 penitente y peregrino,
 rogando con lloros al cielo
 se me mostrase propicio [...]
 Una veneciana nave
 depararme el cielo quiso
 y en ella saludé pronto
 las riberas del Egipto [...]
 Del voto que en Fraga hiciera
 libre, viéndolo cumplido,
 tornar a mi reino quise [...]
 Mas, ¡ay!, aún no satisfecho
 el cielo estaba, pues quiso
 completar de mis pecados
 el decretado castigo.
 Un corsario sarraceno
 tristes esclavos nos hizo
 y en las mazmorras de Malta
 juguetes del hado fuimos.
 Allí varias veces supe
 de mi Imperio los conflictos [...]
 logré al cabo liberarme
 y volver, vasallos míos,
 a vuestros leales brazos [...]
 Juzgo, valiente Torrellas,
 juzgo, infanzones altivos,
 juzgo, aragoneses bravos,
 juzgo, vasallos queridos,

¹⁶ Como ha visto la crítica, en este dilatado relato de don Lope hay reminiscencias del Nuño Salido de *El Moro expósito* del Duque de Rivas (Boussagol, 2018: 205). En la refundición, en efecto, el dramaturgo recurre a motivos o elementos desarrollados en sus obras anteriores (Padilla Aguilera, 2009: 337).

que quedaréis satisfechos
 con mi relato prolijo
 de que tardanza tan grande
 en acudir al peligro
 de mi patria y de mi trono
 no fue en vuestro rey delito,
 sino voluntad del cielo
 por sus ocultos designios
 (Saavedra, 2015: II, 438-440)¹⁷.

En *El crisol de la lealtad*, además, cambia la configuración de los personajes principales y de las relaciones que se establecen entre ellos, así como el elemento central de la acción dramática desarrollada en *La crueldad por el honor*, a saber, el parricidio. Don Lope, en efecto, no es asesinado por Pedro, que aquí, además, es su verdadero hijo, sino que muere de vergüenza por la traición que ha cometido y el dolor que sus innobles actos han provocado en su amado vástago. A esto se refería José Ángel Amador de los Ríos cuando afirmaba que el Duque de Rivas había dado «un giro nuevo y original» al drama, «despojándolo de muchos incidentes repugnantes e inverosímiles y poniendo en su lugar escenas de mucho efecto y de grande pasión, que levantan el mérito de su drama en sumo grado sobre el de la comedia de Alarcón» (1842: 828). La escena alarcóniana en la que se producía el «parricidio por honor» (Ruiz de Alarcón, 2015 [1634]: 153, vv. 2651-2690), se reemplaza con otra en la que se incrementa el patetismo, del que tanto abusaron los dramaturgos románticos (Caldera, 2001: 54), pues el anciano don Lope muere de pena en los brazos de su hijo, que lo venera como progenitor a pesar de la traición cometida:

(*Abrazándolo, enajenado*)

DON LOPE ¡Hijo mío!
 Al tenerte entre mis brazos
 cobran los rotos pedazos
 de mi corazón su brío.

¹⁷ Fortún Torrellas repetirá las razones del falso rey ante el arzobispo de Zaragoza, consejero de la reina (Saavedra, 2015: II, 459-461). Más adelante, además, la reina relatará, en un largo romance, los acontecimientos principales de la historia reciente del reino de Aragón: la muerte de Alfonso I y la anulación de su problemático testamento, que dejaba todo en manos de la orden de los templarios; la sucesión en el trono de Ramiro el Monje, hermano del rey que vivía recluido en un convento y, tras heredar el trono, se casó con Inés de Poitiers, hasta llegar a su reinado y a los tumultos causados por la aparición del embaucador (Saavedra, 2015: II, 456-457). En Alarcón, estas noticias históricas las proporcionaba Pedro Ruiz de Azagra al comienzo de la comedia (Ruiz de Alarcón 2015 [1634]: 58-51, vv. 201-269).

Torna a discurrir la vida
por mis decrepitas venas,
donde ya indicaba apenas
no estar del todo extinguida.
¡Ay! ¿es sueño? Es verdad, sí [...]

*(Separándose de repente a don Pedro y poniéndose
en pie con un penoso esfuerzo)*

Mas ¿qué es esto, mozo altivo?
¿Cómo te atreves a tanto?
¿No te causa el verme espanto,
aunque postrado y cautivo?

(Rechazando a Don Pedro)

¡Aparta, aparta, infelice!
¿Aquí me viniste a ahogar
en tus brazos, sin temblar? [...]

DON PEDRO ¡Ah, padre! [...]

DON LOPE *(Con penosa y afectada entereza)*

¿Tu padre, yo?
¿Yo, tu padre? Tú deliras
y lo que dices no miras [...]

DON PEDRO Si por tal os deseché
cuando armado, cuando fuerte
pudisteis darme la muerte,
y con horror os miré
porque el rebelde pendón
contra mi reina y señora
enarbolabais, ahora
es muy distinta ocasión
y vuestro hijo me confieso
cuando llega, ¡trance fuerte!,
la hora horrenda de la muerte,
y humilde vuestros pies beso.

(Arrojándose a los pies de don Lope)

¡Padre, padre!
(Saavedra, 2015: II, 543-545).

Tras la muerte del anciano, don Pedro asesina al malvado fraile Mauricio y no duda en desvelar a la reina que el usurpador era su padre, poniendo la vida en sus manos para que limpie con su muerte el delito cometido por su progenitor (Saavedra, 2015: II, 550-551); un cambio decisivo que se desprende del mismo título, *El crisol de la lealtad*, en alusión a la lealtad y al comportamiento intachables del joven protagonista. Don Pedro, en efecto, no es un pobre escudero, como en Alarcón, sino un alto noble que, cuando descubre la verdadera identidad del impostor (Saavedra, 2015: II, 481-487), no decae moralmente, como le sucedía, en cambio, a Sancho Aulaga. Pedro no evoluciona a lo largo del drama; encarna, más bien, un símbolo, el de la lealtad a la monarquía y al orden constituido. Su extremado pundonor lo conduce, incluso, al final de la pieza, a demorar su casamiento con Isabel, la dama que ama, para «borrar con sangre mora / de mi sangre la fealdad» (Saavedra, 2015: II, 554).

Por su parte, don Lope —que no pretende usurpar el reino para vengar su deshonra, como en Alarcón, pues no ha habido tal— protagoniza un violento debate interior entre su nobleza de espíritu y la ambición política que le inculca el perverso consejero Mauricio, el cual llega a planear la muerte de Pedro por envenenamiento para acabar con los remordimientos que atormentan a don Lope a la hora de ejecutar su engaño, una secuencia escénica que el Duque de Rivas dilata sabiamente para mantener en vilo a los espectadores (Saavedra, 2015: II, 493-497; 515-520). A diferencia del Nuño alarconiano, quien, «obligado a reparar las afrentas recibidas e impedido para llevarlas a efecto por los medios socialmente avalados [...] elige una forma ilegal para lograr sus fines de ascenso socioeconómico y de desagravio íntimo (que no de restitución de honra)», pero al que también «mueve el amor al hijo» (Von der Walde, 2016: 193), el don Lope del Duque de Rivas posee una personalidad menos compleja, es un personaje mucho más plano. Tras la escena inicial de la suplantación, en efecto, se muestra como un anciano achacoso y fácilmente manipulable que admira y adora a su hijo, del que busca la aprobación y el perdón antes de morir (Saavedra, 2015: II, 441-445, 483-487, 488-493 y 540-548); su figura provoca compasión, no rechazo.

Cambia, asimismo, la caracterización de los personajes femeninos, sobre todo el de la reina. A diferencia de don Lope y su hijo Pedro, cuya lucha interior comprende tanto la esfera política, ligada a la lealtad o traición a la corona, como la privada o familiar, la monarca, que por su posición debería guiarse exclusivamente por la razón de estado, antepone, en cambio, su secreto amor por don Pedro al gobierno del reino. Respecto a la Petronilla de *La crueldad por el honor*, mujer fuerte que intenta disuadir a los nobles que la cortejan por ambición política valiéndose de la razón y que, tras abdicar en su hijo, se recluye en un convento, como el personaje histórico que encarna (Zúñiga Lacruz, 2020: 148-156), la reina de *El crisol de la lealtad*, por el contrario, se muestra como una mujer débil, atormentada por el amor y los celos, que solo al final logra vencerse a sí misma al

conceder la mano de Isabel al joven protagonista. Al inicio de la segunda jornada, en efecto, después de saber por el arzobispo las últimas nuevas sobre la guerra emprendida contra don Lope y los nobles aragoneses alistados en sus filas, la reina se preocupa sobre todo por la detención de don Pedro, capitán de sus tropas, a quien ama apasionadamente:

(Creciendo su agitación)

REINA ¿Por mí, ¡cielos!, Azagra entre cadenas?
¿Por mí en peligro su preciosa vida?
No puedo respirar, ¡ay!, sumergida
en espantoso piélago de penas.
Ya que a luchar conmigo me condenas,
estrella inexorable en que nacida
fui yo triste, tu rabia embravecida
¿por qué tan solo contra mí no llenas?
¿Será Azagra infeliz porque lo adoro?
¿Por qué, si ignora la pasión activa
que en mi angustiado corazón devoro?
Pierda mi trono; el impostor romero
disponga de Aragón, y Azagra viva;
sálvese y que perezca el orbe entero
(Saavedra, 2015: II, 465).

De este modo, el Duque de Rivas sustituye «un drama de venganza», el de Alarcón, con «una intriga de amor» mucho más simple (Boussagol, 2028: 265), cancelando, de paso, la lucha por el poder que en Alarcón llevaba a los ambiciosos nobles aragoneses a cortejar a la reina. Al igual que en otras refundiciones de la época, Rivas humaniza mayormente al personaje que encarna la monarquía, mostrándolo como un ser que, del mismo modo que sus súbditos, actúa equivocadamente cuando se deja arrastrar por los sentimientos, aunque, en última instancia, muestre su naturaleza superior dominando sus instintos y reparando sus errores con dignidad regia. Por otro lado, dilata las escenas de amor y celos entre don Pedro e Isabel, cuya relación tiene como único obstáculo la demora de la reina en consentir el matrimonio entre los dos jóvenes (Saavedra, 2015: II, 447-455 y 505-511), y concede mayor relieve a Isabel, pues la joven visita a su enamorado en la cárcel y convence al gracioso Berrio para que se haga pasar por don Pedro mientras huye con su amante (Saavedra, 2015: II, 505-515).

La crítica actual considera que los personajes principales de este drama histórico de Rivas son inconsistentes pues están «tan poco perfilados que acaban diluyéndose en la propia acción», son personajes sin «calado psicológico» (Padilla, 2009: 337-338), aunque salva de ello al gracioso Berrio y su novia Sancha, prota-

gonistas de algunas escenas que atenuan la tensión provocada por la maquinación política y autores del desenlace «feliz» de la historia (Martínez Torrón, 2009: 173-174; Padilla, 2009: 337-338)¹⁸. Lo cierto es que unos y otros responden a las intenciones del dramaturgo, a su poética teatral, pues la libertad con que en la época se refundían las comedias del teatro clásico le permitía adecuar a su gusto el drama de Alarcón (Caldera, 2001: 25-26). Para Diego Martínez Torrón, en efecto, *El crisol de la amistad* es

una típica obra teatral de Rivas, con el debatirse interior y espiritual de sus personajes, con la idea prevalente siempre de la nobleza humana, admirable, y con la fe en la monarquía justa, que al final se ensalza como sancionadora moral de la solución de todos los [...] conflictos» (Martínez Torrón, 2009: 174).

Esta, además, no solo inspiró al dramaturgo francés Joseph Bouchardy en la composición, en 1868, de su drama en cinco actos *L'armurier de Santiago* (Poesse, 1964: 15), sino que ayudó a mantener vigente el interés decimonónico por *La crueldad por el honor* de Juan Ruiz de Alarcón en España y Francia¹⁹.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADOR DE LOS RÍOS, Ángel (1842). «*El crisol de la lealtad*. Comedia en tres jornadas y en verso, por D. Ángel de Saavedra, Duque de Rivas». *Revista Andaluza*, 4, pp. 827-834.
- ARELLANO, Ignacio (2018). «Desenlaces problemáticos en comedias de Ruiz de Alarcón». *Bulletin of the Comediantes*, 70: 1, pp. 11-31 <<https://muse.jhu.edu/article/711397>> [Consulta: 10/02/2024]. DOI: <http://dx.doi.org/10.1353/boc.2018.0001>.
- ARROLLO ALMARAZ, Antonio (2018). *Ángel Saavedra, Duque de Rivas, visto por sus contemporáneos*. València: Reproexpres Ediciones.

¹⁸ No sucedía lo mismo, sin embargo, en la época del Duque de Rivas, como se infiere de la crítica de Ramón de Valladares quien, en 1843, comentando la puesta en escena de *El crisol de la lealtad* en el madrileño teatro del Príncipe, no solo afirmaba que los caracteres de los personajes principales no quedaban bien marcados, sino que apuntaba: «El tonto Berrio con todas sus gracias y su intervención en la acción se nos hizo muy impertinente» (Arrollo, 2018: 102). Del mismo modo, Nicomedes Pastor Díaz, a la hora de trazar la vida del Duque de Rivas hasta 1842 para el primer tomo de las *Obras completas* del autor, mencionaba que la crítica censuraba en esta y las otras dos comedias coetáneas «a la antigua usanza» «la rehabilitación inoportuna quizá del carácter gracioso, que ya no puede ser tolerado en nuestros teatros por un público distinto del que los frecuentaba en tiempo de Felipe IV» (Saavedra, 1884: I, XVII).

¹⁹ En 1852, Juan Eugenio Hartzenbusch incluyó *La crueldad por el honor* en el volumen de comedias dedicado a Juan Ruiz de Alarcón (Ruiz de Alarcón, 1852: 451-468). A finales del siglo XIX, o, más probablemente, en 1900, la pieza alarconiana fue traducida al francés con el título de *La cruauté pour l'honneur* y publicada en un volumen de comedias del teatro español clásico y moderno (Rochel, s.a. [1900]: 493-567).

- BOUSSAGOL, Gabriel (2018). *Ángel de Saavedra, Duque de Rivas. Su obra, su vida literaria*. Antonio Arroyo Almaraz (trad. y ed.). Sevilla: Ediciones Alfar.
- CALDERA, Ermanno (2001). *El teatro español en la época romántica*. Madrid: Castalia Ediciones.
- CAMPBELL, Ysla (2013). «El reformismo alarconiano en *El dueño de las estrellas* y *La crueldad por el honor*». *Literatura Mexicana*, XXIV: 1, pp. 7-22 <<https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/725>> [Consulta: 22/03/2024] DOI: [http://dx.doi.org/10.1016/S0188-2546\(13\)71736-7](http://dx.doi.org/10.1016/S0188-2546(13)71736-7).
- CAMPBELL, Ysla (2016). «El poder y la privanza: las propuestas de Alarcón». *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 32, pp. 201-219 <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume32/2%20ehum32.yc.rodriguezvalle.pdf> [Consulta: 12/04/2024].
- CASTRO LEAL, Antonio (1943). *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*. México: Cuadernos Americanos.
- EL CASTELLANO (1841). Madrid. 23 de noviembre <<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=4303ceff-3abd-465a-bf98-b87f6952e1b2&page=4>> [Consulta: 12/04/2024].
- EL CORREO NACIONAL (1842). Madrid. 18 de abril <<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=bc47c8ee-0b59-4fbf-a91b-cc5dba406848&page=3>>.
- ELLIOTT, John H. (1991). *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*. Teófilo de Lozoya (trad.). Barcelona: Editorial Crítica.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor (2016). «Tres facetas del poder en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón». *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 32, pp. 234-254 <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume32/6%20ehum32.yc.fdez.pdf> [Consulta: 12/04/2024].
- FRENK, Margit (1982). «Prólogo». En Juan Ruiz de Alarcón, *Comedias*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. IX-XXXIII.
- GONZÁLEZ, Serafín (2009). «El tema de la nobleza en *La crueldad por el honor* de Juan Ruiz de Alarcón». En Judith Farré Vidal (ed.), *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*. Madrid/Frankfur am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 325-338. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783865279699>.
- JOSA, Lola (2002). *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*. Kassel: Edition Reichenberger.
- KING, Willard F. (1989). *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*. Antonio Alatorre (trad.). Ciudad de México: El Colegio de México.
- LACARRA, José María (2018). *Alfonso el Batallador*. Fermín Miranda (ed.). Pamplona: Urgoiti Editores.
- MARIANA, Juan de (1854). *Obras del padre Juan de Mariana*. Madrid: Rivadeneyra.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (2009). «El universo literario del duque de Rivas. Panorama general». En Diego Martínez Torrón (ed.), *El universo literario del Duque de Rivas*. Sevilla: Ediciones Alfar, pp. 97-197.
- MONTERO REGUERA, José y María Jesús FONTELA FERNÁNDEZ (2015). «Introducción». En Juan Ruiz de Alarcón, *La crueldad por el honor*. José Montero Reguera y María Jesús Fontela Fernández (eds.). Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 7-48.
- PADILLA AGUILERA, Tania (2009). «Tres comedias ‘a la antigua usanza’: *Solaces de un prisionero*, *La morisca de Alajuar* y *El crisol de la lealtad*». En Diego Martínez Torrón (ed.), *El universo literario del Duque de Rivas*. Sevilla: Ediciones Alfar, pp. 329-342.

- PERISSI, Emilia (2002). «El tema del poder en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón». En Daniel Meyran, Alejandro Ortiz y Francis Suréda (eds.), *Théâtre et Pouvoir / Teatro y poder*. Perpignan: Presse Universitaires de Perpignan, pp. 123-131 <<https://books.openedition.org/pupvd/29999?lang=it>> [Consulta: 11/01/2024]. DOI: 978-2-914518-32-1.
- POESSE, Walter (1964). *Ensayo de una bibliografía de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. València: Castalia Ediciones.
- ROCHEL, Clément (s.a. [1900]). *Les Chefs-d'oeuvre du Théâtre Espagnol ancien et moderne. Tome II. Calderón – Alarcón*. Paris: Éditions Garnier.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1634). *Parte segunda de las comedias del licenciado don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, Relator del Consejo Real de las Indias. Dirigidas al excelentísimo señor don Ramiro Felipe de Guzmán, señor de la Casa de Guzmán, Duque de Medina de las Torres, etc.* Barcelona: Sebastián de Cormellas.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1852). *Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Juan Emilio Hartzenbusch (ed.). Madrid: Rivadeneyra.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (1982). *Comedias*. Margit Frenk (ed.). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan (2015 [1634]). *La crueldad por el honor*. José Montero Reguera y María Jesús Fontela Fernández (eds.). Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- SAAVEDRA, Ángel de (1884). *Obras completas de Ángel de Saavedra Duque de Rivas, de la Real Academia Española*. Barcelona: Montaner y Simón Editores.
- SAAVEDRA, Ángel de (2015). *Teatro completo*. Diego Martínez Torrón (ed.). Sevilla: Ediciones Alfar.
- UBIETO ARTETA, Antonio (1958). «La aparición del falso Alfonso I el Batallador». *Argensola*, 33, pp. 29-38.
- ULLA LORENZO, Alejandra (2016). «Teresa de Guzmán (1733-1737), ‘viuda y mercadera de libros’ de comedias». *Hispanófila. Ensayos de Literatura*, 178, pp. 233-250 <<https://reunir.unir.net/handle/123456789/5406>> [Consulta: 7/04/2024]. DOI: <http://dx.doi.org/10.1353/hsf.2016.0070>.
- ULLA LORENZO, Alejandra (2020). «El problema bibliográfico de las comedias sueltas sin datos de impresión: apuntes para la identificación de algunas ediciones financiadas por la librera Teresa de Guzmán». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 8: 1, pp. 579-600 <<https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/695/pdf>> [Consulta: 4/03/2024]. DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.01.39>.
- VON DER WALDE MOHENO, Lillian (2016). «El parricidio en *La crueldad por el honor*, de Juan Ruiz de Alarcón». *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 32, pp. 191-200 <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_ah/files/site-files/ehumanista/volume32/3%20ehum32.yc.walde.pdf> [Consulta: 12/02/2024].
- ZÚNIGA LACRUZ, Ana (2020). «Mujeres poderosas en el teatro de Ruiz de Alarcón, dramaturgo novohispano». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XLVI, 92, pp. 147-164.
- ZURITA, Jerónimo (1610). *Anales de la Corona de Aragón*. Zaragoza: Lorenzo de Robles.

Recibido: 23/04/2024

Aceptado: 05/05/2024



NOTAS SOBRE UNA REFUNDICIÓN ROMÁNTICA DE *LA CRUELDAD POR EL HONOR*
DE ALARCÓN: *EL CRISOL DE LA LEALTAD* DEL DUQUE DE RIVAS

RESUMEN: *La crueldad por el honor*, publicada en la *Parte segunda* de las comedias de Juan Ruiz de Alarcón, es un drama histórico que gira en torno al honor y la relación con el poder. El dramaturgo novohispano retomó un evento acaecido en el reino de Aragón muchos años después de la muerte de Alfonso I el Batallador en la batalla de Fraga (1134) y a partir de ahí construyó un drama de venganza y de traición a la corona protagonizado por Nuño Aulaga, el embaucador que finge ser el rey Alfonso, y su supuesto hijo Sancho. En 1841 el Duque de Rivas se inspiró en esta pieza para componer *El crisol de la lealtad*, una refundición acorde con su universo teatral.

PALABRAS CLAVE: Juan Ruiz de Alarcón, *La crueldad por el honor*, refundiciones románticas, Duque de Rivas, *El crisol de la lealtad*.

NOTES ON A ROMANTIC RECASTING OF *LA CRUELDAD POR EL HONOR*:
EL CRISOL DE LA LEALTAD OF THE DUQUE DE RIVAS

ABSTRACT: *La crueldad por el honor*, published in the *Parte segunda* of the comedies of Juan Ruiz de Alarcón, is a historical drama that revolves around honor and the relationship with power. Alarcón took up an event that occurred in the kingdom of Aragón many years after the death of Alfonso I el Batallador in the Battle of Fraga (1134) and from there constructed a drama of revenge and betrayal of the crown starring Nuño Aulaga, the trickster who pretends to be King Alfonso, and his supposed son Sancho. In 1841 the Duque de Rivas was inspired by this piece to compose *El crisol de la lealtad*, a recast in keeping with his theatrical universe.

KEYWORDS: Juan Ruiz de Alarcón, *La crueldad por el honor*, romantic recasts, Duque de Rivas, *El crisol de la lealtad*.

SECCIÓN *VARIA*

SIGLO DE ORO: OTRA MIRADA SOBRE LA INSTAURACIÓN DE UN CONCEPTO*

PEDRO RUIZ PÉREZ
Universidad de Córdoba
pruiz@uco.es

1. EL VALOR DE UNA ETIQUETA

Carece de pertinencia a nuestros efectos que aparezca en lo que pudiéramos considerar su grado cero («Siglo de Oro», en traducción directa del *aureum saeculum* clásico) o con las formas sinónimas («siglos de oro», «edad de oro»...), de acuñación extendida para paliar en la medida de lo posible limitaciones y contradicciones (Lara Garrido, 1997). Con una u otra variante, venimos aplicando la denominación con un valor que roza con el de una categoría ontológica. La evidente extensión del marbete hace innecesario un repaso sistemático por sus aplicaciones, que nos llevaría por divisiones en las historias literarias, títulos de obras de referencia (o no), rótulos de asociaciones, nombres de asignaturas o cabeceras de revistas académicas; y así hasta extenderse en lenguajes menos especializados, con toda su secuela de consolidación y de concesión de un valor incuestionable. Esto es así incluso en el momento presente, donde la historiografía literaria conoce una crisis más o menos larvada, no ajena en ningún caso al proceso generalizado en la postmodernidad de negación de la historia y renuncia a su perspectiva. Incluso en esta situación un tanto convulsa, la denominación se mantiene incólume, sin apenas alteraciones en sus matices o en las variaciones del sintagma, correspondientes a meras cuestiones de detalle o a un propósito no siempre reconocido de paliar algunas de sus contradicciones o vaguedades¹.

* Este artículo se enmarca en la producción científica generada en el grupo de investigación PASO, Poesía del Siglo de Oro (PAIDI HUM-241).

¹ En el proyecto «La institución del Siglo de Oro. Procesos de construcción en la prensa periódica (1801-1868)», SILEM III, PID2022-136995NB-I00 del Plan Estatal de I+D+i, dirigido por Mercedes Comellas, del que este trabajo forma parte, se indaga en la consolidación de una imagen en el doble eje del Romanticismo y las revistas divulgativas. El marco orienta la selección de aspectos y referencias en los que me detendré.

En una época con notable conciencia de la novedad (Ruiz Pérez, 2010), con el sentimiento de honra de haber dado principio a algo, dos de los autores con más motivos para reivindicar su aportación a un nuevo estadio de las letras (y que así lo hicieron) dedican dos reconocidos discursos a la Edad Dorada o el Siglo de Oro. Cervantes, quien se reivindicó en sus conocidos y analizados prólogos, lo hace en el parlamento de don Quijote ante los cabreros (*Quijote*, I, 11); Lope, que exhibiría ostentosamente su orgullo en el *Arte nuevo*, le dedica una extensa silva a la imagen. Para el caballero el ideal representado en el mito funciona como una justificación de la empresa de restauración, situada en un futuro y relativizada cuando menos en el final de la novela, tras la expresa renuncia del protagonista a reintentarlo con el ideal arcádico. En la silva de Lope la consideración de un *topos* idílico con componentes hibridados del Génesis y la tradición hexahemeral, de la formulación de la era de Saturno y del propio mito ovidiano de la Edad de Oro, solo es el término de comparación que hace más lamentable la situación presente². En ambos textos y en la mentalidad que representan se impone la sensación de decadencia, posiblemente contaminada de conciencia de la postrimería personal en Lope (no distinta en Cervantes y su personaje), pero siempre aplicada a la visión del presente en una vivencia donde se funden sin mayor distinción lo político, lo social y lo cultural. Ni para el fundador de la novela moderna ni para quien ganó el sobrenombre de Fénix entre otras razones por su superación del modelo clasicista de teatro, en legado para los siglos venideros, esto es, para dos de los referentes mayores en las décadas de transición entre dos siglos, su momento histórico solo tenía tintes dorados en el recuerdo o la imaginación, y en esta valoración entraba lo relativo al terreno específico de las letras.

Resulta, pues, cuando menos, paradójico que sigamos usando como denominación, cabría decir que con valor definitorio, lo que ni se prefiguraba en dos de las mentes más lúcidas del momento, protagonistas de sus rasgos y de sus novedades mayores y con una clara conciencia autorial sobre ello. Para ambos «Siglo de Oro» era un elemento de referencia, evocado con una clara tonalidad elegíaca, por situarse en un pasado que acaba descubriéndose irrecuperable. Podrán iniciarse caminos nuevos, buscar otros campos y otros ríos, pero habrán de ser otros, nuevos, con una relación con los pasados diferente a la de la identidad o la revitalización: el deslizamiento desde la *imitatio* a la *emulatio* acaba dando en la argumentación del sobrepujamiento, ya convertida en un *locus communis* (Solís de los Santos, 2014). Si es posible rivalizar con Plauto y Terencio (encerrados bajo

² «El Siglo de Oro» es el último gran poema de Lope, impreso de manera póstuma en *La vega del Parnaso*. Denota la oscura visión que el poeta tiene del mundo al final de su camino vital, dando una trascendencia universal a su propia postración anímica. Nada, pues, más lejos de una exaltación del momento vivido.

llave en el «Arte nuevo») o con Heliodoro (como propone el prólogo del *Persiles*) o con Virgilio (como encarnación de un siglo augústeo no solo por el emperador presentado como un restaurador de la Edad Dorada en la égloga IV) y aun superarlos, ya el de esos autores no sería el Siglo de Oro; si este existiera (y nunca se cuestionó en términos globales), la edad presente no podría serlo. De poder darse una superación del pasado, cuestión imprescindible para proclamar un tiempo como dorado, queda demolido el pensamiento que sustentaba esta imagen, asentada en una determinación del sentido de la decadencia para la lectura del devenir de los tiempos; si este pensamiento se asentaba en el mundo clásico sin quiebras ni fisuras, la concepción histórica resultante no admitía reversibilidad, aunque ello motivara en forma de anhelo la profecía virgiliana, reforzada para la cultura posterior por el horizonte que traduce al cristianismo la promesa mesiánica judía, aunque en este caso ello significaba inevitablemente el final de los tiempos y de la historia humana. Las contradicciones del concepto en una más hipotética que real aplicación a unos tiempos distintos de los originarios eran, pues, evidentes³. No se tuvo este hecho en cuenta cuando se recuperó la denominación con un valor historiográfico y para referirse a algo distinto a la imagen clásica, pero tampoco se ha revisado en profundidad, cuando la historiografía y el sentido de la historia han cambiado de manera sustancial, desde aquellos primeros vagidos o balbuceos.

No han faltado, sin embargo, pasos en ese sentido, ya fuese en una mirada amplia sobre los lastres en la historiografía tradicionalmente impuesta, ya sea al acercarse de manera posible a la noción áurea. En el plano general, ya Pozuelo Yvancos (2022) ha señalado la base de una voz tan autorizada como la de Claudio Guillén, quien al valorar los modos de segmentación y articulación (en periodos, movimientos, corrientes o estilos) advertía de que las historias de la literatura «suelen aceptar las configuraciones históricas convencionales con extraña parsimonia intelectual como si de cosas o *faits accomplis* se tratara» (Guillén, 1989: 363; retomado en Pozuelo Yvancos, 2000: 52-53). Sin una referencia directa a la propuesta implícita, en el último cuarto de siglo han aparecido señales de la vigencia de este reclamo en la elucidación del punto que nos ocupa. Tras su revisión de algunos de los pasos del proceso de construcción del concepto, Frank Baasner concluye: «El uso actual de la etiqueta “Siglo de Oro” es entonces herencia de una actitud cómoda, respaldada en principios y sobre todo esquiva a las discusiones histórico-filosóficas» (1998: 78). Asumiendo el reto planteado, Mercedes Comellas ha puesto en marcha un programa de investigación de largo aliento (citado en nota inicial) apuntando en esa dirección. En uno de sus primeros frutos, aun en las lindes de las décadas (o siglos) concernidas por el rótulo áureo, formulaba

³ Más adelante, propongo algunos matices a las escasas apariciones de la imagen «Siglo de Oro» localizada en los textos de los siglos XVI y XVII, incluso aplicados directamente a las letras.

una nítida declaración de principios tras situarse en la línea trazada por Guillén y Pozuelo Yvancos:

Hoy en día, las preguntas sobre los principios básicos de la historiografía, los recursos narrativos que emplea, la manipulación interesada de sus puntos de vista y la inestabilidad temporal de sus parámetros continúan exigiendo atención y estudio, a riesgo de que esta rama de los estudios literarios se desligue del árbol disciplinar y quede atrasada respecto de las nuevas tendencias críticas que han hecho crecer extraordinariamente la teoría o el comparatismo (Comellas, 2023: 9-10).

Pueden encontrarse tras esas líneas una decantación y puesta al día del debate historiológico y teórico, que nos exime de repetirlo, a falta de una aportación significativa. Tampoco aspiran estas páginas a cubrir *in extenso*, menos aún en profundidad, el vacío señalado por Baasner, correspondiente a una discusión de dimensiones filosóficas. Más bien pretenden retomar la reflexión historiográfica y abandonar la comodidad de una noción aplicada de manera generalizada, sin la necesaria discriminación o la reflexión sobre los principios en que se basa y los efectos de su uso.

Sí es necesaria una cierta perspectiva, para situar la sintonía de esta revisión. En el discurso concreto de la disciplina, la base está en la aludida reflexión sobre la historiografía literaria, iniciada en las décadas de los sesenta y setenta del pasado siglo, acentuadas por los debates en torno al canon, su conceptualización y su operatividad en las letras españolas (Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez, 2000; y Grupo PASO, 2005, 2008, 2010 y 2014). Bien conocida esta dimensión, ha de añadirse la que, medio siglo después, nos sitúa en una crisis más general, que, en clave postmoderna, atañe a la historiografía y, de forma radical, afecta a la historia, entre su negación, la proclama de su final (Fukuyama, 1992) o su reducción a la mera condición de relato (Lyotard, 1979). En este punto se funden y se confunden historia e historiografía y se plantea la relativización del canon. La polémica generada por la provocadora obra de Bloom (1994) se convirtió, no sin paradoja, en el Waterloo de una poética y una ideología de base clásica. En ambas la asunción de unos valores universales era uno de sus corolarios más determinantes y resistentes a todos sus cuestionamientos, incluidos los que surgían en la base de lo que se sigue llamando «Siglo de Oro», aunque este se iniciara para nuestras letras con un punto de fractura, como se plasmaba en los versos de Boscán en un contexto, el del volumen de 1543, verdaderamente programático. «Nuevos tiempos requieren nuevas artes» (Canción V, v. 9. Boscán, 1999: 235) versificaba la posición desde la que se superaba la poética medieval del octosílabo, pero también cuestionaba la existencia de un canon inmutable, con el mismo argumento manejado por Lope en el arte nuevo para «este tiempo» o como, finalmente, esgrimirían los románticos para la impugnación categórica de la poética y el canon clásicos. En este discurso

de las novedades y el cambio los criterios sustentadores de la concepción de un «Siglo de Oro» tienen un encaje problemático, y el Romanticismo, al menos en algunos indicios en los que nos detendremos más adelante, mostró sus distancias respecto al *dictum* de Velázquez en sus *Orígenes de la poesía castellana* (1754) como lo hacía respecto al clasicismo de su marco teórico.

Antes de detenernos en ello, para enmarcar el posible interés de la visión de la ideología estética que clausura el gran ciclo en que se inscribe la noción que revisamos, puede resultar pertinente delimitar las razones de una incomodidad actualizada ante las implicaciones de un concepto heredado de universos nocionales y estéticos que ya no compartimos, al menos en su totalidad. Sin duda, la persistencia de la denominación responde con eficacia a un criterio de economía lingüística para componer una referencia facilitadora y de una aceptación compartida, al precio de no cuestionar sus contradicciones y sus límites, bien porque se fijen convencionalmente en los términos adecuados para un estudio específico, bien porque se manejan con gran flexibilidad por razones de conveniencia académica, pero también por la constatación implícita de las dificultades casi insalvables para determinar sus márgenes de manera estable. Con tales marcas de operatividad convencional impuestas sobre una validez crítica, se evidencia que la pertinencia del rótulo áureo amenaza con devenir (si no se ha transformado ya en ello) en una noción altamente ideologizada y cercana a la fetichización, por su condición de imagen sustitutoria de la realidad y de reificación de unos valores, elevándolos a intangibles y, por tanto, inmutables.

A la inmanencia otorgada a un periodo y a sus componentes, siempre en el horizonte de cualquier categorización historiográfica, se añade en este caso específico una connotación valorativa nunca revisada. Así, mientras las denominaciones de movimientos estéticos han cambiado en su sentido inicial de apreciación (con ejemplos evidentes de inversión en la carga negativa con que se acuñó el concepto, según sucedió con «Barroco» o «Modernismo») y han podido alcanzar un valor de denominación neutra en términos de aceptación o rechazo (y podemos observar algo parecido en el campo de las divisiones epocales, con el paradigma de la Edad Media⁴), el cuño «Siglo de Oro», frente a estas oscilaciones historiográficas e históricas, sostiene numantíamente su principio valorativo, en línea con lo señalado por Pozuelo Yvancos⁵:

En la medida en que las normas están cargadas de valor y en la medida en que el de canon constituye en sí mismo un concepto normativo, no podemos abstraer de

⁴ Es de interés seguir el proceso de la invención del concepto por los humanistas (Heers, 1992), la reivindicación romántica (Comellas, 2022) y la neutralización actual.

⁵ El mismo autor en publicaciones previas ha ofrecido apuntes sobre las consecuencias de una noción estática y esencialista del canon y sus preceptos conceptuales.

su descripción el punto de vista valorativo que los instituye, y ese punto de vista es histórico por necesidad y pertenece al propio objeto de la búsqueda, salvo para lectores y críticos que ingenuamente, en la recuperación de un idealismo *naif*, se proponen a sí mismos más allá de la historia. Mucho más cuando el propio objeto literario tiene demostrado un carácter evolutivo, cuyas relaciones de producción, transmisión y recepción no son estables, ni siquiera lo es el medio escritural relativamente reciente en que se vierte, ni el aparato conceptual que lo acompaña, nacido en su mayor parte en la segunda mitad del siglo XVIII (2022: 19-20).

El principio valorativo opera no solo en oposición a otras épocas, como la oscurecida «Edad Media» o la eclipsada línea del Bajo Barroco, la época de los novatores y la protoilustración, con sus derivaciones en la economía del régimen académico; de trascendencia no menor resulta la aplicación indiscriminada del componente aurático construido en torno a las figuras de referencia, de cuya confluencia en el tiempo se desprende la concepción de una época de valor inmarcesible. La homogeneización, sin embargo, resulta insostenible.

La operatividad de una concepción epocal puede asumirse en lo que se refiere a la reconstrucción de los códigos comunes en cuya vigencia se sostuvo una línea de continuidad; no obstante, esta validez no puede convertirse en una categoría crítica ni establecer homologaciones. Su mayor funcionalidad consiste en permitirnos reconstruir un escenario que, siendo compartido, permite explicar las diferencias en las realizaciones apreciables entre una obra mayor y un eco epigonal, entre un matiz de singularidad y una estricta repetición de lo normativo. En ningún caso, los modelos retóricos sustentados en una visión del mundo pueden derivar en un criterio de neutralización e identidad, como no lo puede ser el uso de un idioma o la práctica de un género⁶. Todos ellos representan una norma respecto a la que la literatura (y su historia) se conforma por su transformación a partir de su uso. Por ello, la etiqueta «Siglo de Oro» no puede mantenerse como un horizonte unificador en el que las diferencias se diluyen para «democratizar» el aura. ¿Aceptaría Cervantes, podríamos preguntarnos sabiendo la respuesta, a Lofraso en un «Siglo de Oro» que entonces podía identificarse con un parnaso? Es más, siguiendo sus pasos, ¿lo hacemos nosotros, en nuestro actual horizonte crítico, con Arbolanche, Medina Medinilla, Cristobalina Fernández de Alarcón o Alonso de Batres, todos ellos en la cronología y aun en el contexto de obras incuestionadas? ¿Cuál es el beneficio para su obra o el que nos reporta a una de-

⁶ Las excepciones serían los casos esporádicos en que la elección de un idioma forma parte de una toma de posición en el campo literario o de autoconstrucción de una imagen autorial, o cuando la opción genérica implica un gesto de hibridación o de subversión de sus valores. Salvo para Boscán y Garcilaso, lo general es que la composición de un soneto en castellano no resulte un rasgo distintivo para un poeta de los siglos XVI y XVII.

seable aproximación crítica rigurosa el que se les incluya en el paquete del que el sello «Siglo de Oro» es el lazo que lo adorna y le otorga un valor prestado? Si se permite continuar con la imagen, es necesario deshacer el lazo para acceder al contenido del que el empaquetado solo es una forma de presentación y origen de un atractivo dado en fianza.

Retomando en parte el argumento sobre la productividad crítica de la determinación de escenarios compartidos a partir de valores dominantes y sus aparatos de formalización, resulta completamente asumible el valor de la mirada sobre la *longue durée* (Braudel, 1949) y de los segmentos históricos con valor de época contruidos desde ella. Al margen de debates acerca de cuándo una *durée* puede considerarse *longue*, es incuestionable la pertinencia de atender a los vínculos sobre los que se establece el diálogo entre Cervantes y el *Lazarillo* o de Lope y Góngora, cada uno de su lado, con Garcilaso. A la vez, no es menor el grado de productividad al atender a sus diferencias radicales, que es aquello que determina el valor de una obra e incluso la consideración de periodos diferenciados, en este caso los que laten bajo el paraguas áureo en conceptos como los de Renacimiento, Manierismo y Barroco, tampoco resueltos definitivamente en el debate crítico. Cuando las diferencias internas se derogan por efecto de una temporalización larga, esta resulta inconveniente; cuando aquellas se convierten incluso en oposiciones distintivas, esta resulta inútil. Su efecto de tergiversación solo puede ser compensado al visibilizar su carácter convencional, válido a efectos designativos en el tiempo, pero esto resulta muy difícil cuando en la denominación incluimos un juicio de valor y tan rotundo como el de ser una época insuperable y consagrada en su valor de modelo y referencia.

El problema es, en última instancia, difícilmente resoluble en el contexto ideológico de una consideración evolucionista de la historia y, al mismo tiempo, articulada o, por mejor decir, segmentada a partir de rupturas y dualismos, no pocas veces maniqueos. En ninguno de estos casos se da el necesario sentido de la historicidad específica de cada producción discursiva o la definición de cada momento como espacio de tensiones y pugnas en su seno, esto es, basado en las contradicciones inherentes a lógicas en conflicto. Los distintos ritmos en el desarrollo de estas lógicas o matrices ideológicas, cruzadas entre resistencias a la desaparición y dificultades para su definitiva imposición, están también en la base de la imposibilidad de establecer en la mera cronología unas fronteras para lo reunido bajo la noción áurea, por más intentos de acuerdo en unos hitos que se hayan producido y que sigan sobre la mesa. Baste pensar cómo en la línea que engarza el *Lazarillo* y el *Quijote* los cortes impuestos (y en gran parte consolidados por inercias académicas o repartos en los planes de estudio) excluyen un eslabón tan evidente y de tanto valor como *La Celestina*, quizá por el pecado de no haber esperado unos meses para aparecer impresa en un siglo distinto y en su mayor par-

te reconocido como áureo (eso sí, en ocasiones con cortes que amenazan con dejar fuera la obra del anónimo, incluso aceptando 1554 como fecha de sus primeras ediciones). O, en el otro extremo de la diacronía, la particular ubicación (también en su consideración crítica) de una autora como sor Juana Inés de la Cruz, situada por su tiempo (y por su espacio) fuera de todos los límites establecidos para el periodo aurificado (Ruiz Pérez, 2019), por más que resulte impensable fuera de la relación con el espacio de la poesía de la primera mitad del siglo XVII, atendiendo en ella no solo a Góngora. ¿No están la obra de Rojas y la de la monja mejicana en el nivel superior del canon hispánico vigente? En tal caso, ¿tiene algún significado su exclusión de un presunto Siglo de Oro, entendido como un momento culminante del canon en la historia, por una discutida determinación de sus fechas?

El hispanismo internacional, en concreto en Occidente, ha dado una respuesta variada a la problemática esbozada, entre calcos verbales que no conllevan una plena traducción de sentido y omisiones más o menos veladas. Con claridad, la distancia es menor en las tradiciones francesas e italianas de *Siècle d'Or* y *Secolo d'Oro*, debido en buena parte a que la aplicación historiográfica y encomiástica de la noción se forjó tomando como referencia sendas épocas de esplendor en ambos casos, aunque sin coincidir en la conjunción de grandeza política y altura artística en las épocas respectivas de Louis XIV en el trono galo y Leone X en el solio pontificio. Más distante (y no es sorprendente) se muestra el hispanismo anglosajón. En sus vertientes británica y norteamericana mantiene su uso el rótulo de *Golden Age* para la designación del periodo altomoderno en la cultura hispánica, aunque en una forma diluida por el embate de los *Cultural Studies*, en particular la crítica feminista y la postcolonial, y, sobre todo, por la ausencia de una noción similar en su tradición, no muy extensa al lado occidental del Atlántico e inclinada a divisiones más cortas (*Elizabethan Age*, *Jacobean Age*, *Restoration...*) en el otro. Por su parte y con una conexión mejorable en su diálogo con el resto del hispanismo, la crítica alemana recurre al cuño *goldenes Zeitalter* sin una aplicación específica a un momento cultural hispánico. A falta de una indagación más detenida, no es descartable una relación entre estas distancias y el inicio del hispanismo en los distintos ámbitos (Stäel, Tiraboschi, Ticknor, Bouterwek...) en un escenario de negación o de desprecio por la aportación hispana al renacimiento europeo, hasta la revalorización de lo medieval y lo popular como la verdadera tradición nacional o la exaltación del genio calderoniano, mención aparte del aprecio por el *Quijote*. No es en ningún caso un argumento sustancial para cuestionar el uso del término, aunque sí es un elemento de reflexión sobre su aplicabilidad, tanto en términos de designación como de valoración. De nuevo, puede apreciarse su utilidad en términos de economía del lenguaje; en no menor medida, sucede lo mismo con la necesidad de replantear de qué hablamos cuando hablamos de «Siglo de Oro», y hacerlo en una clave que no se reduzca estrictamente a lo nacional, ese legado

conjunto de la Ilustración y del Romanticismo en uno de sus vectores de continuidad (Álvarez Junco, 2001; Romero Tobar, 2008; Andreu-Miralles, 2016).

Al traer aquí una mirada a los orígenes de un término y la axiología a que se vinculan se reconoce explícitamente la validez y aun la necesidad de una arqueología de orden lexicográfico, que sitúa históricamente la aplicación de un concepto y sigue las variaciones en su empleo. Así lo ha llevado a cabo una nutrida serie de reconocidos y autorizados investigadores, aunque no siempre atendiendo a los contextos y niveles de los discursos en que aparece «Siglo de Oro» ni extendiendo su desarrollo hasta la total imposición del concepto, más allá de los debates eruditos. Por esta razón este trabajo se articula a partir de una relectura (con más dosis de reconocimiento que de crítica) de las aportaciones realizadas en este campo, con el objetivo de ahondar en contradicciones y fracturas larvadas a partir de su valor instrumental e ideológico, para seguir con la propuesta de otra arqueología, que también se desplaza del periodo ilustrado al del Romanticismo, en busca de unas momentáneas conclusiones sobre la supervivencia de una noción tras la crisis del paradigma de la «historia de la literatura nacional» (Romero Tobar, 2004) en que hundió sus raíces y que es objeto de una profunda revisión en clave postmoderna.

Los pasos y los principios que los guían son los del proyecto de investigación citado y, de manera particular, se materializan por la inversión del *dictum* orteguiano: mirar la mano que señala la luna no es necesariamente indicio de un modo de estulticia; puede ser una forma de revisión epistemológica, pues hoy sabemos que la verdad no es la misma si la dice Agamenón o su porquero, el detentador del poder o el objeto de la explotación. Preguntarse por quién genera un juicio es comenzar a atender a cómo se formula y llegar así a una decisión razonada sobre su operatividad para unos determinados intereses, en los que se sitúa todo juicio; en nuestro caso los intereses son los de desentrañar los mecanismos de la historiografía literaria recibida, para poder reformularla desde parámetros más actualizados. De ahí el provecho, entendemos, de enfocar al Romanticismo, por ser el filtro desde el que contemplamos la luna de la «literatura nacional» y su «Siglo de Oro», por ser la época de la consolidación de la nación en el sentido moderno, de fijación del campo literario vigente hasta hace muy pocas décadas y por establecer la materia que nos interesa como disciplina escolar obligatoria (hoy en cuestión), además de iniciar unas redes de comunicación en las que se impone el criterio de la popularización, con lo que todo ello supone de asentamiento. Además de estar menos atendido en los estudios lexicográficos sobre la noción áurea, el periodo centrado en el segundo tercio del siglo XIX es el de una implantación generalizada de los esquemas canónicos a partir de la proyección del debate a un plano más trascendente que el de la escolástica clasicista, por más que siguiera arraigada en su problemática y en sus estrategias de respuesta y así llegara a un público más

amplio y heterogéneo que el formado por quienes comenzaban a ocupar lugares de centralidad en el campo literario, con rango de intelectuales más o menos orgánicos.

Por el mismo argumento empleado para justificar el interés por los elementos de mediación, parece oportuno plantear una posición de partida, desde la que se enfoca la construcción del concepto de «Siglo de Oro» a modo de contraste y como vía para su desarrollo. En pocas palabras, se plantea avanzar en los criterios de periodización postergados por la segmentación que da lugar a la determinación de una etapa de culminación extendida hasta abarcar casi dos siglos. De un lado se mantiene una visión de verdadera *longue durée* que atiende a la vigencia del ciclo del clasicismo, con sus modulaciones para las letras romances, más en concreto para las hispánicas, entre la Baja Edad Media y el final de la edad moderna, con engarces como el temprano humanismo del siglo xv o, en el otro extremo del considerado periodo áureo, el que se extiende entre el Bajo Barroco y la Ilustración, con la actividad de los novatores entre la continuidad y el cambio. Junto a este marco, que tiende a la neutralización de las distinciones específicas, se atiende, de otro lado, a las que pueden agruparse en segmentos cronológicos y estéticos más delimitados, en línea con lo que José Carlos Mainer (2004) ha formulado como «pensar en coyunturas» y he intentado desarrollar en obras de carácter panorámico (Ruiz Pérez, 2010 y 2023); esta segmentación resulta tanto más operativa en cuanto se basa en argumentos de especificidad literaria, más que en factores de carácter político, social o, en sentido amplio, cultural, en cuanto que las inflexiones del discurso literario responden en gran medida a estas otras, pero solo cuando se operan tienen incidencia en la articulación historiográfica. En el marco definido por estos parámetros se plantea la reflexión sobre la operatividad epistemológica y crítica de un concepto que ya resulta gastado y se presenta anacrónico desde su misma formulación. El proyecto SILEM⁷ establece el marco de esta aproximación y pretende proporcionar los materiales para su contraste, pero parece pertinente este avance de los conceptos y valores retomados en el apartado final. El objeto último se sitúa en el horizonte de la problematización del canon desde su sentido funcional, no metafísico ni fenomenológico, pero con una fuerte necesidad de aceptación para completar su sentido y existencia misma. De esta condición surgen los variados programas de implantación, en los que, como sucede en la denominada «altrobiografía» (Viart, 2001)⁸, opera un carácter especular propio de

⁷ En sus diferentes etapas, hasta la presente (nota 1), ha tratado la conformación del sujeto autorial y su inscripción en el campo literario y su institucionalización a través de distintas modalidades discursivas, elaborando en el proceso distintas bibliotecas digitales (SILEM, 2014).

⁸ El concepto se acuña para designar la proyección del biógrafo en la biografía realizada o, dicho de otro modo, la construcción de una imagen biográfica ajena que en realidad es la de su propio autor. En este sentido, y al modo en que Borges habla de crear los precedentes propios, se parte de

las «construcciones críticas» para las que la formulación del pasado se orienta a la justificación de las posiciones estéticas e ideológicas desde las que se pretende imponer una lectura de la «realidad histórica» (Rodríguez Moñino, 1965).

2. GENEALOGÍA Y ARQUEOLOGÍA

No procede cuestionar la legitimidad intelectual y crítica de acuñar y poner en circulación una noción con valor identitario y definitoria al margen de la concepción que los protagonistas de la época así definida tenían de sí mismos y de su propio momento histórico. Es conveniente, en cambio, tener en cuenta, en primer lugar, la relación con este concepto que pudieran tener quienes resultan incluidos en el mismo, y, a continuación y desde ello, delimitar la aplicabilidad del concepto y su exacto valor, distinguiendo entre lo designativo y lo connotativo. En esta tarea, obligada en toda operación crítica e imprescindible en nuestro caso, la mayor productividad procede de la revisión histórica del nacimiento e implantación de la etiqueta producida.

Aunque no faltan discrepancias sobre la entidad relativa de las alusiones contemporáneas al «Siglo de Oro» afloradas en los rastreos realizados, creo que su corto número y su escasa entidad no permiten mantener la conclusión de que en el mundo letrado de los siglos XVI y XVII destacaba una conciencia de culminación causante de una autoconcepción áurea⁹. No faltan aproximaciones, como la bien analizada por Solís de los Santos (2014) utilización de la imagen en las *Anotaciones* herrerianas, ligada a la doble finalidad de panegírico y autopromoción, pero no puede olvidarse que la caracterización de un clásico nacional quedaba irremisiblemente matizada por la propuesta de superación inserta en unos comentarios puestos al servicio de la definición de una poética renovada. Junto a las alusiones que Francisco Pacheco incluye en el volumen de 1580, obligadamente consideradas en términos de lugar común en la alabanza de un escritor, en el mencionado estudio se cita la presencia de «Siglo de Oro» en un soneto de Francisco de Cabrera en el *Tesoro de concetos divinos* (1613), además de una aparición en la obra de Rojas Villadrando; en el balance Solís no duda en concluir que son «escasísimas apariciones en textos españoles del *topos* del siglo de oro aplicado en concreto a una generación de poetas o a determinada época de la literatura antes de la acuñación de tal término por la erudición dieciochesca» (2014: 107).

la hipótesis de que el concepto áureo es amoldado para la justificación de la posición ideológica de quien lo maneja.

⁹ Se tiene en cuenta la teoría de Bourdieu (1995) sobre el campo literario a fin de caracterizar para estos siglos el proceso de autorrepresentación en términos de batalla, tal como se plantea específicamente en Ruiz Pérez (2009).

De hecho, hasta la redacción del *Diccionario de Autoridades* el concepto aludía a una época brillante e ideal; su definición es «El espacio de tiempo, que fingieron los Poetas haber reinado el Dios saturno, en el que decían habían vivido los hombres justificadissimamente: y por extensión se llama assi qualquier tiempo feliz», lo que soslaya la referencia explícita a las letras o las artes y remite a un pasado mítico. Como ya señalé,

El ideal arcádico, hecho de paz, armonía y expresión artística sin conflicto con la naturaleza, conforma un emblema de este «siglo de oro». El sintagma aflora en la expresión de autores contemporáneos, en especial vinculados al discurso pastoril, como Bernardo de Balbuena, en su *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, o el propio Lope de Vega, en su silva de este nombre, ya entrado el xvii. A mediados del siglo Gracián vuelve a expresar la tensión, ya desde una visión de franca decadencia: «Floreció en el siglo de oro la llaneza; en este de hierro, la malicia» (*Oráculo manual y arte de prudencia*, 1647) (Ruiz Pérez, 2003: 25).

Se trata, pues, de una cosecha parva y menos por la cantidad de recurrencias que por su completa separación de una autoconciencia exaltada; cuando esta se da, sobre todo en la actitud renascimental, no se recurre a la imagen clásica, y menos aún se da la aplicación a la época que se está viviendo (Ruiz Pérez, 2001).

Frente a la casi nula imagen áurea en la autoconcepción en los escritores de los siglos precedentes, la centuria dieciochesca inició y sentó las bases de este imaginario cultural, y en el periodo en torno a la Ilustración se han centrado las diferentes líneas de acercamiento a los orígenes del concepto, que Nicolás Marín (1994) ha sintetizado como una construcción estética destinada a circunscribir y categorizar una concentración de hitos creativos, en los que se vislumbra un parnaso susceptible de canonización. El planteamiento esencialista no puede soslayar, sin embargo, un panorama complejo, atravesado por una dinámica de innovaciones marcada por la tensión entre los impulsos creativos y un horizonte de referencia (y de expectativas) que tiende, al menos en aquellos siglos, al estatismo. De ahí que Rozas haya debido concluir que el término (como su aplicación) «ha traído demasiados quebraderos de cabeza ideológicos y estéticos a los españoles de todos los tiempos» (1984: 425), con la interesante precisión que reconoce que el fenómeno no afecta tanto a los europeos. En una línea confluyente, Alberto Blecua nos ha recordado que «la historia de un término a la vez temporal y valorativo nunca es sencilla, pues está siempre sujeta a las veleidades de los juicios de valor» y que «el contenido semántico-político y estético del término se adapta a las distintas ideologías de quienes lo usan» (2006: 85); es por ello que «Siglo de Oro sigue siendo un término de matiz ambiguo y que puede caracterizar la ideología de quien lo utiliza» (2006: 86). Por razón de la complejidad señalada en la primera valoración no faltan las contradicciones o las perspectivas

contrapuestas; así, Rozas es quien apunta el desarrollo de una conciencia áurea en las letras de los siglos XVI y XVII y en sus autores, mientras Marín (1994: 15-16) subraya en estos últimos la conciencia de vivir en una época cerrada; y ambas apreciaciones pueden matizarse considerablemente atendiendo a cómo las defensas de la cultura contemporánea en los reinados de la dinastía austriaca obedecen, más que a razones estrictamente literarias, a pulsiones patrióticas y motivaciones políticas, rastreables en la serie de polémicas, panegíricos y reivindicaciones que pautan los dos siglos, con hitos como García Matamoros (*Pro adserenda hispanorum eruditione*, 1553), para el asentamiento del humanismo hispánico; Quevedo (*España defendida*, c. 1609) en la precaria culminación imperial; y Nicolás Antonio (*Bibliotheca hispana vetus y nova*, 1672-1696) en un momento de amenazantes indicios crepusculares, si no queremos hablar de Renacimiento, Barroco y Bajo Barroco. No obstante, el juicio de Rozas y Marín no deja de tener respaldo en las manifestaciones de un emergente sentido de emulación respecto a los antiguos y los contemporáneos europeos, potencial alimento de una conciencia de superioridad, al tiempo que, en contraposición al dictamen de Marín, se aprecian indicios de una conciencia de cambio, como en los «nuevos tiempos» intuidos por Boscán, la voluntad lopesca de escribir «en este tiempo», la afirmación «he sido el primero» en la pluma de Cervantes o la conciencia de innovación rotundamente afirmada por Góngora en su intervención en la polémica. Ya en los preliminares del proceso de instauración del concepto áureo, Mayans (en la biografía prologal de la edición inglesa del *Quijote* en 1737) sancionaba respecto a Cervantes que «aunque dicen que la edad en que vivió era de oro, yo sé que para él y algunos otros beneméritos fue de hierro»¹⁰, sin que la posible lectura simplificadora reduzca la polaridad a la legendaria marginación del genio. En el otro extremo de esta simplificación, Américo Castro (1961) resaltaba la condición de la «edad conflictiva», que en términos historiográficos puede sintetizarse en la violencia dialéctica entre los principios de continuidad y transformación, se limiten o no a la cuestión de las sangres y las castas.

Frente al uso de la noción áurea en los siglos de Garcilaso y Calderón sin una aplicación al presente y sin valor periodológico, este se asienta en los intentos ilustrados, *lato sensu*, por ajustar el pasado o, más específicamente, por su paralela (aunque a veces divergente) estética neoclásica, con su voluntad de «restauración», que parte de la conciencia de la decadencia y de la habitual estrategia de saltar sobre el pasado inmediato para conectar con un antecedente previo debidamente idealizado. Como recuerda Rozas, el programa ya comienza a manifestarse en el diseño académico de formar un diccionario (como canon de las palabras) justamente llamado de *Autoridades*, pues su planteamiento consagra a los escri-

¹⁰ Ya fue citado y destacado por François Lopez (1979).

tores que autorizan el uso de la lengua, para convertirlos en «nuestros clásicos», aunque resulte llamativo el predominio en la nómina académica de autores del xvii, por más que pueda sustentarse en que sus textos han sido más editados y están más accesibles para el trabajo lexicográfico, pero también porque a través de su vigencia en el Bajo Barroco puede percibirse una línea de continuidad, ya que en el horizonte de la Academia, que «limpia, fija y da esplendor», no subyace un postulado de ruptura, sino de consagración de una esencialidad radicada en la lengua que ha de preservarse, porque la tarea de limpieza y el objetivo de esplendor solo pueden apoyarse en una labor de fijación ligada al valor de la perennidad. No obstante, en el escenario configurado se abren dinámicas específicas, en las que se convoca una perspectiva historiográfica diferenciada. Es el caso, señalado por Marín (1994: 13), de Torrepalma, quien en su discurso de entrada en la institución regia (y nacional) desde la particularidad de la granadina y barroquizante Academia del Trípode, proclama que la Real Academia Española «conforma y apoya su voto con los mejores autores de nuestro siglo áureo» (1994: 513), sin borrar del todo una cierta idea de continuidad. En esto difiere de las reacciones a una extendida idea de decadencia, que cobran cuerpo en la *Poética* (1737) de Luzán, quien en su parte histórica esboza la oposición entre los siglos xvi y xvii en el campo de la poesía, para seguir la formulación de Velázquez en la reedición de 1789, el año que abre en Francia el final del Antiguo Régimen, al que se vinculaba connaturalmente la estética clasicista o, de manera más explícita y concreta, la poética clásica, desde la que se establecían anatemas y canonizaciones. Con ella en su base, Velázquez, distanciándose del modelo de Hesíodo y Ovidio, impone en 1754 en sus *Orígenes de la poesía castellana* (Rodríguez Ayllón, 2010) una línea biológica para la historia, con fases de ascenso y caída; la aplicabilidad del modelo a un pasado que pueda darse por cerrado no puede trasladarse sin problema cuando el propósito es historiar la literatura «hasta el presente», lo que establece una relación especular entre un pasado áureo y un presente que busca serlo, con el consiguiente eclipse del esplendor previo. Tras sus pasos, como señala Marín, Cadalso y Capmany excluyen en sus apreciaciones positivas el siglo xvii, frente al que propugnan una reacción, no sin incurrir en las contradicciones derivadas de reconocer en él las formas extremas de lo nacional. Desde posiciones igualmente clasicistas no faltan respuestas alternativas a estas posiciones y sus consecuencias, generalmente alterando las limitaciones cronológicas en la definición del periodo áureo. Así, Masdeu, en las *Poesie de veintidue autori* (1786) habla de «Siglo de Oro», siguiendo a Velázquez, pero se aparta de él al dotarle de mayor extensión, sin limitarse al siglo xvi. Sobre sus pasos, López de Sedano (con la intervención de Cerdá) mantiene la voluntad de instaurar un Clasicismo que fuera de veras español, el parnaso invocado en la portada de sus nueve volúmenes antológicos (1768-1778), lo que conlleva la apertura de sus páginas a poetas que,

partiendo de Boscán y Garcilaso, alcanzan hasta el siglo propio. En todos los casos, tras la recuperación de la producción medieval por Tomás Antonio Sánchez (1779-1790), se da la coincidencia en el empeño por establecer los modelos para fijar el buen gusto dentro de una tradición específicamente nacional, pero a partir de ese punto se multiplican las divergencias. A ello, y en un escenario más amplio que el estrictamente peninsular, se suma la polémica desplegada en las décadas de los setenta y los noventa entre los ataques condenatorios de Tiraboschi, Bettinelli, Napoli-Signorelli y Masson de Morvilliers, en el frente europeo, y las defensas, reivindicaciones e ilustraciones firmadas por Lampillas, Andrés o Forner, según recuerda Blecua (2006: 36).

La constatable existencia de matices y aun conflictos entre las diferentes visiones y la consideración de un Siglo de Oro de extensión variable parece inevitable cuando se intenta conjugar cronología, estética y orgullo nacional, pues la heterogeneidad de factores lleva a borrar los límites establecidos originariamente por Velázquez y aun a poner en cuestión la noción de «siglo». En su versión dorada surge en las páginas de 1754 con la necesaria conciencia de que se trata de establecer una distancia por la interposición de un periodo oscuro, tal como sucedió en la invención renacentista de la Edad Media o, en respuesta, como el Romanticismo procedió a su revalorización con la condena de la poética más clasicista. En medio quedaban un periodo y una estética barroca que eran objeto del ataque (tan político como artístico; ideológico, en suma) de franceses e italianos y de la repulsa de los españoles que comulgaban con sus ideas, aunque se sentían contrariados por los ataques extranjeros, lo que obligaba a retorcimientos argumentales en los que los límites se borraban, al tratar de justificar, si no reivindicar, las realizaciones del siglo xvii. Marín (1994: 512) señaló cómo la distinción entre los siglos xvi y xvii se establecía a fin de destacar afinidades y divergencias, pero la incipiente conciencia nacional y un sentido de la tradición de raíz clásica dificultaban una contraposición que supusiese rupturas, discontinuidades o grietas en el concepto de lo español. Según precisó Rozas, no faltaron las claves políticas en la búsqueda de un lenguaje nacional «clásico» (1994: 426), que desmintiera los dicterios surgidos en otros países europeos, lo que suponía moverse entre la negación de las diferencias (en las posiciones más clasicistas) y la aún larvada conciencia (y afirmación) de la diferencia; para unos el siglo xvi constituía el paradigma, mientras para otros lo era el xvii, y en la dialéctica los límites entre ambos comenzaban a verse amenazados, rompiendo las fronteras cronológicas esenciales para la consideración de un siglo áureo.

El rastreo realizado por Alberto Blecua pone de manifiesto que en el siglo xix se extiende la reticencia al uso del concepto, tal como manifiesta Alcalá Galiano en 1834; por otra parte, recuerda el mismo estudioso, avanza la asunción romántica de los ideales de raíz herderiana sobre pueblo y nación y la reivindicación de

las formas modernas opuestas al Clasicismo o liberadas de sus normas restrictivas y universales; así, Sismondi habla de «espíritu nacional» y «frutos tardíos», mirando más al xvii, frente al «clasicismo extranjerizante» del xvi, antes de Lope y Cervantes. En coherencia con la axiología del Romanticismo desde sus raíces europeas, y en directa oposición a los postulados neoclásicos, el discurso dominante en el siglo de la burguesía desplaza el foco desde uno a otro siglo, y su interés por el Seiscientos abre una nueva brecha para la problematización de la noción de «Siglo de Oro», y, así, esta se emplea más como paradigma genérico y para la caracterización de los periodos más florecientes en otras tradiciones literarias que como designación de un momento definido en las letras nacionales. El interés por lo medieval desplaza el debate sobre la naturaleza y extensión del periodo áureo, al tiempo que difumina parte de su pátina aurática. El siglo dorado ya no es el ápice de una tradición clásica, en la que late la idea de progreso desplegada por el pensamiento ilustrado. Más que lo clásico en sentido estricto interesa el valor mismo de la tradición, y en esta no se otorga un valor positivo a su evolución, sino que este se sitúa en los orígenes, que se ven entonces reivindicados en línea con el valor de lo original, de la originalidad en el arte. Por ello, la deriva barroca concita más interés que la armonía renacentista, imponiendo el ideal expresivo sobre el de la naturalidad. La tendencia, desde el punto de vista conceptual, se ve favorecida por la inflexión de un discurso germinalmente historicista, ya presente en los *Orígenes* de Velázquez, por la incorporación decisiva de lo nacional. La consideración de un «Siglo de Oro» está ligada a la localización de una realización ideal de los principios eternos del orden clásico y exige una delimitación más o menos acentuada, además de imponer una lectura histórica marcada por los cambios. Cuando el valor de lo nacional lleva a destacar la continuidad, las oscilaciones y los periodos de excepción se consideran accidentes que no merecen una particular consideración estética.

Sobre todo, en el siglo del Romanticismo la empresa ideológica se reorienta desde la fase inicial de un historicismo destinado a fijar una época de referencia identificable como áurea hacia la elaboración de un canon patrio, superando las fases germinales ligadas a una reivindicación de las letras romances y de la dignidad de la escritura (Ruiz Pérez, 2010b) o a las defensas ante las impugnaciones foráneas, desde Quevedo a los jesuitas expulsos. En este proceso, el hito para la definitiva distinción entre dos etapas lo representa el *Manual de literatura* de Gil y Zárate (Ramos Corrada, 2000), casi un siglo después de los *Orígenes* de Velázquez. Y hay que recordar que entre la obra de 1754 y los volúmenes de 1842-1844 media algo más que una distancia cronológica. Entre ambos textos se localizan el paso del Clasicismo al Romanticismo, el desplazamiento desde la erudición ilustrada a una historiografía en el horizonte positivista o la superación del despotismo del Antiguo Régimen por la ideología liberal y las formas parlamentarias, por

plantearlo de manera muy esquemática; y a ello se suman las diferencias existentes entre un tratadito y un extenso manual orientado a usos académicos, ligados a un incipiente sentido de «democratización», en el que adquiere un valor novedoso la consideración de un «clasicismo nacional», asentado a partir de postulados de base ilustrada en el programa ideológico de la burguesía en ascenso e instalada ya en los espacios del poder político. Cuando al concentrado ideológico se suma el «pueblo» como sublimado agente de la historia y la política, se coloca la clave de bóveda de un sistema en el que se mantiene la inextricable vinculación de política y estética, ahora, y frente al estatismo universalizante del Clasicismo, articulada de manera estratégica en la (re)elaboración del discurso histórico e historiográfico.

En este punto contrasta la postergación por Gil y Zárate del sintagma «Siglo de Oro» y sus sinónimos, en abierto contraste con su empleo por Velázquez como eje de su diacronía crítica, concebida con el esquema generalizado de «origen, progreso y estado actual». En el *Resumen histórico de la literatura española*, segunda parte del *Manual de literatura* de quien era director general de Instrucción Pública, el concepto aparece en muy pocas ocasiones y casi siempre con un cierto distanciamiento. Sin contar las dos menciones de la obra de Balbuena y una cita de Lope, solo en dos ocasiones se emplea la noción a lo largo de las páginas del volumen de 1844; en una de ellas destaca la mimética continuidad con los planteamientos de Velázquez, no tanto por la elección cronológica, como por basar el juicio en un concepto netamente neoclásico: «Siglo de oro de nuestra literatura se ha llamado el siglo XVI, y, si bien ya a fines de él empezó el buen gusto a estragarse, cuenta gran número de aventajados poetas» (Gil y Zárate, 1854: 51); la siguiente recurrencia es más reveladora, y muestra desde la inversión de la axiología vigente en los *Orígenes* las contradicciones en que se movía el discurso histórico-crítico y, en particular, lo relativo a nuestra noción:

Sin embargo, toda esa poesía, particularmente la de nuestro siglo de oro, merecía en realidad el nombre de erudita que le hemos dado, porque apenas era conocida más que de la gente sabia y de ciertas clases instruidas; pero el pueblo apenas tenía noticia de ella, ni se cuidaba de tanto escritor fluido, ameno y elegante como sobresalía en las alturas de la sociedad. Los versos de Garcilaso, la Torre, Herrera, Rioja y demás ilustres vates no pasaban del gabinete del estudioso o de algunos salones cultos; y aun gran parte de esos versos no fueron publicados en vida de sus autores, sino mucho después, y como desenterrados por algún amigo o admirador del olvido en que yacían, quedándose en el propio olvido o, por mejor decir, perdiéndose para siempre, otros de los mismos poetas y de varios contemporáneos suyos, de quienes ni siquiera el nombre conocemos. ¿Qué más? Hasta la vida de esos claros ingenios cuyas obras admiramos ahora es un misterio para nosotros: de casi todos se ignoran los hechos, y de no pocos hasta el año de su nacimiento, deduciéndose solo por conjeturas la época hacia la cual florecieron. Únicamente

dos, entre tanto famoso poeta, lograron popularidad: Lope de Vega y Quevedo; y esto fue porque abandonando a veces el campo de la alta poesía, descendieron a una región en que ya el pueblo podía entenderlos y gustarlos (1854: 189).

Con la significativa omisión de Garcilaso, pero también de Góngora, la coronación del canon lírico con los nombres de dos poetas «nacionales» revela por igual la preferencia por el Barroco seiscentista y la finalidad de la decantación canonizadora llevada a cabo, para primar menos el corte cronológico que la delimitación de estrato estilístico e ideológico, con el rechazo de lo que puede tildarse de «extranjerizante».

En una probable relación con estos planteamientos, las referencias literarias en la prensa periódica de la primera mitad del siglo XIX ofrecen un panorama similar de desinterés por la aplicación del *topos* a la delimitación cronológica, aun mostrándose cierto el interés por una parte sustancial de las letras y las artes de los siglos imperiales. El uso vago en la prensa de «Siglo de Oro» puede cuantificarse, y ya resulta revelador en una primera aproximación. A título meramente indicativo cabe traer el dato de que la búsqueda lexicográfica del sintagma en los fondos de la Hemeroteca Digital Hispánica fechados entre principios de 1801 y finales de 1868 localiza 1247 apariciones; en las cien primeras ofrecidas por el algoritmo, fechadas hasta 1834, lo que encontramos es un uso indistinto para referirse a literaturas o estadios históricos no españoles, generalmente referido a un tiempo pasado con sentido mítico o proverbial, aunque con presencia de elementos de una aspiración utópica ligada a los ideales del liberalismo. En los 33 casos en que el concepto se aplica a un periodo de las letras nacionales no faltan las ambigüedades y contradicciones, surgidas de una aplicación meramente aproximativa a un arquetipo más soñado que analizado. Así es posible encontrar una afirmación como la de la *Continuación del Almacén de frutos literarios* de 1818, «Quevedo nació al fin del Siglo de Oro de nuestra literatura» (9 de noviembre, p. 94); la vaga referencia de *El Conservador*, para quien en 1820 el Siglo de Oro es el de la literatura popular española (25 de agosto, p. [2]); la no menos vaga evocación de *El Correo* en 1830¹¹ o corrosivos cuestionamientos, bien desde el Clasicismo¹², bien

¹¹ «Los paternos desvelos de nuestro amado Soberano en promover el estudio general de las ciencias, y ofrecer a la consideración de los jóvenes aquel Siglo de Oro de nuestra literatura, cuyo brillo y esplendor se debe a tantos sabios de primer orden, que llenaron de gloria la nación, y se atrajeron entonces y se atraen cada día más la veneración de los extranjeros», en «Instrucción pública» (n.º 329, 18 de agosto, p. 3); reproducido el mismo año en *Diario Balear* (20 de septiembre, p. 326).

¹² «¿Por qué en el Siglo de Oro de la literatura española apenas se cuentan dos obras enteramente correctas?», en «Estado actual de la literatura francesa», *Diario literario-mercantil* (14 de abril de 1825, p. 54).

desde incipientes posiciones postcoloniales y anticapitalistas¹³. Aun en una misma cabecera, la constatación de un interés sobre todo foráneo por nuestras letras de un indeterminado periodo de esplendor convive con la categórica sentencia sobre lo alejado que dicho periodo está de la condición de un verdadero Siglo de Oro¹⁴.

La condición divulgativa y la orientación de la prensa periódica a un público amplio y no especializado, estilización de la noción de pueblo y prefiguración del cuerpo electoral básico en una estructura parlamentaria liberal, explica que no se perfile una delimitación precisa en la cronología y operativa en la lectura crítica del más aludido que definido «Siglo de Oro», pero en ello, como se ha señalado en el *Manual* de Gil y Zárate, no hay una diferencia sustancial con la bibliografía académica. Más bien vale ver en la difusión periodística el cumplimiento del designio liberal que cristaliza en 1844 en un sistema educativo, un currículo escolar y un manual para su cumplimiento en la recién creada asignatura de Historia de la Literatura Española. Se trataba, como ha señalado Vaillant (2021) para Francia, de poner el patrimonio literario a contribución de la empresa mayor de definición y consolidación de un imaginario nacional, hecho de glorias del pasado, sin necesidad de mayores precisiones. El correlato es la «escritura» del espacio público para llenarlo de nombres e imágenes de ese pasado glorioso, con una creciente presencia de figuras de las letras entre estadistas, santos y héroes militares, ya sea en forma del nomenclátor callejero, ya en la más efectiva inscripción de monumentos escultóricos (Reyero, 1999). Más allá de sus particularidades para el caso de los escritores hispanos de los siglos XVI y XVII, se trata de manifestaciones de una retórica y una pragmática extendidas por la Europa del XIX para la construcción de «lugares de memoria» (Nora, 1997), cuya dimensión colectiva es el factor requerido para la construcción de un imaginario de comunidad, un humus basilar de la identidad nacional en reconstrucción. El tratamiento otorgado por *El Artista* entre 1835 y 1836 al proceso de erección de una estatua en Madrid del autor del *Quijote*, en el centro de una recurrente pero difusa presencia cervantina en sus páginas, puede ser una buena muestra de esa confluencia de estrategias discursivas

¹³ El periódico oficial hablaba de «aquel Siglo de Oro por los raudales de este metal que para España producía la América», en «Esperanzas frustradas», *Gaceta del Gobierno de México* (12 de marzo de 1826).

¹⁴ El 30 de enero de 1832 *El Correo* incluía «Bellas letras. Carta de un literato a un amigo suyo», y allí se apelaba: «Pásmate de un hecho muy positivo: hay literatos ingleses que conocen y aprecian nuestros libros cual pocos en España. Los primeros poetas del día, Scott, Southey y otros, poseen el español, leen nuestros poetas y prosistas; y un lord Holland y varios sujetos, alguno de los cuales conozco, tienen profundo conocimiento de nuestro Siglo de Oro, y darán razón de autores que para el común de las gentes cultas son desconocidos. Basta de cosa tan triste» (p. 2). El mismo año recogía una opinión en las antípodas, reconociendo como «siglo de oro de la buena literatura» la del orden neoclásico francés («Literatura dramática», 9 de julio de 1832, p. 2).

en que lo estrictamente literario y su lectura histórico-crítica quedan subordinados a unos criterios ideológicos que enlazan estética y política, con un renovado y reforzado sentido de lo nacional (Pérez Isasi, 2010; Comellas, 2017). La monumentalización de las calles es la imagen del equivalente proceso a que se somete a obras y autores, con unos resultados que se mueven entre la panteonización y la museificación. En tales escenarios una noción como la de «Siglo de Oro» aparece tan connatural como desvinculada de criterios sólidos en su definición historiográfica y crítica. Es la desembocadura de un camino, y aún nos encontramos en ella de manera generalizada. Para la salida es básica la consciencia surgida de re-visitar este camino desde sus orígenes, en el empeño de forjar un «neoclasicismo español» (Sebold, 1985), hasta el apeadero en que se redimensiona un asunto de poética en sentido estricto para convertirlo en un programa de alcance nacional en todos sus sentidos.

Los artistas y hombres de letras se colocan así al nivel de los héroes como fundadores de la nación y sustentadores de sus esencias, en un programa que se venía desplegando en las biografías de autores elaborados sobre el molde del panegírico heroico. Pasando de los salones académicos y las aulas a la calle, las representaciones de quienes encarnan los momentos fundacionales o de esplendor entran en una estrategia del espectáculo a medio camino entre la retórica visual del Barroco y los rasgos de la sociedad capitalista definidos por Guy Debord (1999). La formulación de Bartolomé de Góngora en el manuscrito *El corregidor sagaz* (1656) y su reivindicación de los «varones heroicos en todo género de letras» (Rozas, 1984: 414) sintetizan el proceso de heroización y monumentalización, que adquiere en los circuitos más popularizados, entre la prensa y el escenario urbano, valores de difusión e impregnación, los cuales consagran los momentos considerados dorados con un carácter esencial y definitivo. En el proyecto identitario puesto en marcha se forja la indistinción de lo clásico, lo áureo y lo nacional, sublimando en esta última noción el resto de los conceptos.

3. ALGUNAS PROPUESTAS PARA OTRA ARQUEOLOGÍA

Ya en el punto de partida de estas páginas se constataba la generalizada implantación de la etiqueta de «Siglo de Oro» y el aparato nocional que conlleva, iluminado con el devenir histórico de su proceso de formación y asentamiento recompuesto en el apartado anterior. La impugnación de sus valores y la puesta en evidencia de sus efectos limitadores no puede traducirse con facilidad en el rechazo radical de lo que funciona en último extremo como una convención generalizada y que mantiene como tal un valor comunicativo, a modo de designación en la que existe un acuerdo bastante extendido, al menos en lo tocante a su núcleo, con unas peri-

ferias cronológicas con su valor de fronteras en declive. Para dar un uso operativo a «Siglo de Oro» limitándolo a su puro valor denotativo y acercarnos a lo que seguimos llamando así sin coste excesivo en términos de neutralización crítica, se impone complementar la tarea de una arqueología instrumental, de base lexicográfica, como la recompuesta en el apartado anterior, con otra de raíz foucaultiana (Foucault, 1968). Para ello conviene tomar en consideración las alteraciones del paradigma en que se inscribe la noción de «Siglo de Oro» al atravesar los siglos que discurren entre el XVI y el XIX y hacerlo desde la perspectiva de la posmodernidad de los años en que nos encontramos. Con base en la *Teogonía* de Hesíodo y la formulación ovidiana en el primer libro de las *Metamorfosis*, de un lado, y el mito judeocristiano del Génesis, en el otro pilar de la tradición occidental, el siglo del humanismo mantiene un sentido degenerativo de la historia desde la edad de Saturno o el paraíso terrenal, con vigencia aún en el discurso de don Quijote, por más que en él lata la ironía cervantina. El modelo epistemológico se invierte con el ideal ilustrado de progreso, en el que se encuentra el germen de la ideología romántica que rompe definitivamente con el principio de imitación de la poética clasicista, donde la autoridad se sitúa en el pasado. Con ella lo clásico deja de operar como modelo de imitación, para desplazarse a un estatuto de referencia cuyo prestigio no es objeto de cuestión, pero sí de relativización en tanto puede ser adquirido y asumido por los escritores de un presente en el que se acentúa la actitud abiertamente competitiva sobre los requerimientos dentro del espacio de la *imitatio* vigentes en el sentido clásico de la emulación. El proceso no deja de ofrecer rasgos de paralelismo, por no hablar de vinculación o identidad, con las actitudes ideológicas y políticas, primero, de una burguesía que mantiene respecto a la aristocracia del Antiguo Régimen una actitud equivalente de deslumbramiento, menosprecio formal y voluntad de desplazamiento y, en su formulación programática y plasmación institucional, un parlamentarismo liberal que asume formas del modelo surgido de la revolución francesa mientras, en torno al trono, su tradición y sus valores, alimenta y persigue un sueño de primacía nacional y de forma de gobierno propios del periodo imperial. Así, parnaso artístico-literario, jerarquía social e ideal política se tiñen en la misma operación con la pátina de lo dorado.

Si, pese a la escasa presencia del sintagma en sus escritos (Abad, 1986), es el siglo XIX el que instaura en su perspectiva crítica la noción de «Siglo de Oro» y su lugar axial en una construcción historiográfica, extendida, además, hasta la muerte de Calderón (Álvarez de Miranda, 1992: 681), el concepto florece a mediados de la centuria anterior, y lo hace desde una aguda conciencia de crisis y una decidida voluntad de «restauración» (Sebold, 2003) o «restitución» (Lopez, 1995: 156-158), encabezadas por las elites ilustradas y firmemente arraigadas en el paradigma clásico. Y no desmiente esta situación, sino que la reafirma, el doble hecho de que lo haga desde una progresivamente acentuada voluntad de otorgarle

un valor nacional, el «neoclasicismo español» propuesto por Sebold (1985), con creciente desdén respecto al modelo dogmático procedente del dorado siglo francés de Louis XIV, y, por esto mismo, un ensanchamiento de lo considerado dentro de las fronteras del clasicismo, entre otras razones para acoger, no solo por nacional, las realizaciones medievales y las derivas del siglo Barroco. Y a nadie puede escapársele que en estas actitudes evidentes en una parte notable del Neoclasicismo hispano se encuentra el germen de lo que, en una gradación que acaba en cambio cualitativo, se despliega en el discurso romántico, el cual penetra en España, no sin significación, con una polémica en estos términos, desde el enfrentamiento de Mora y Böhl de Faber al cuestionamiento del Clasicismo en publicaciones como *El Artista*. Resultaba, pues, inevitable que en este desplazamiento el referente de «Siglo de Oro» se viera tan alterado como la propia acuñación. Esta alternaba con denominaciones menos precisas para evitar la contradicción con el sentido habitual de «siglo» («edad de oro», «siglos de oro», «periodo áureo»...) o se diluía en perífrasis o valoraciones menos comprometidas desde el punto de vista historiográfico. El movimiento acompañaba a las vacilaciones sobre el periodo de tiempo abarcado, que podía extenderse hacia adelante o hacia atrás respecto al núcleo que originalmente se situaba en los reinados del emperador y su hijo, esto es, en los límites del siglo XVI.

Una primera tensión se generaba entre la mencionada conciencia de crisis y las bases de un pensamiento clásico que en el conjunto de su sistema ideológico integraba la promesa mesiánica de renovación, en el plano religioso, la noción humanista de *translatio imperii*, *translatio studii* para la doble lectura política y cultural, y, finalmente, una idea ilustrada de progreso cada vez más ligada a la dimensión económica y cada vez más cerca de su crisis, que en definitiva será la de la modernidad. El segundo foco de tensión y hasta de fractura se generaba con el cuestionamiento del universalismo¹⁵, desde el que brotaban los ideales de particularismo que darán en el individualismo y la originalidad, pero que toman un cuerpo intermedio en los valores emergentes de lo nacional y del pueblo. Ambos tienen una evidente dimensión ideológica y política, pero pronto y con gran eficacia muestran el inseparable envés de la formulación estética, la que convenimos en llamar Romanticismo. En su despliegue se consagra la dimensión de modernidad¹⁶ cimentada, precisamente, en el precedente ilustrado, que en España, ya desde Feijoo, presenta una clara faceta en la cual la preocupación por el estado

¹⁵ En su dimensión imperial se vio fuertemente impulsado por las resistencias a la empresa napoleónica, por más que en uno de los adalides de la resistencia, el Reino Unido, se encubriera el designio de un nuevo imperialismo, ahora más marcadamente económico.

¹⁶ Utilizo el concepto en el sentido de modernidad plena y en oposición a la atalaya posmoderna desde la que hoy lo contemplamos. A la manera tradicional, el eje se sitúa en el crisol y, a la vez, catalizador de la revolución de 1789, tan válido para marcar el paso de la Edad Moderna

de la cultura española deviene en una dimensión estrictamente nacional, con hitos como los de Cadalso, Forner o López de Sedano. En ninguno de ellos, por su base conceptual o filosófica y por su objetivo restaurador, tiene fácil cabida una inequívoca noción de periodo áureo ceñido a una estricta cronología, porque ello implicaría resaltar en los tiempos fuera de ella su dimensión de insuficiencia, precariedad o decadencia. Ya sea en la propuesta preceptista y clásica de Luzán, ya en el proyecto ilustrado de «restitución» o «restauración» iniciado por Mayans, a la finalización del primer tercio del siglo XVIII y el periodo bajobarroco, desde planteamientos difícilmente reductibles al esquematismo formulario de Velázquez, se va convirtiendo en una empresa nacional la construcción de un canon (neo)clásico español, aureolado con la connotación de dorado. Esta, sin embargo, no deja de arrastrar la pérdida de su valor denotativo por un cierto borramiento de fronteras, pues, pasado el momento reactivo de la negación, se percibe la inconveniencia de hacer absoluto el cuestionamiento. Así se aprecia con la aplicación del dicterio de extranjerizante que abarca por igual el rechazo del galicismo creciente en el periodo borbónico y el reproche a la inclusión hispánica en el despliegue europeo del Humanismo renacentista, igualmente tachado de foráneo incluso en los versos de Garcilaso. En este punto radica uno de los factores determinantes de las distintas priorizaciones otorgadas al siglo XVI y al XVII como núcleos de la Edad Dorada. No obstante, esta oposición no podía sostenerse de manera duradera, según se intuía en la paradoja ligada a la conciliación de la dimensión de Garcilaso como clásico nacional y, al tiempo, como ejemplo de extranjerización, sin que sirviera de salida a la situación el intento de distinguir interesadamente entre la artificiosidad de las églogas (nueva paradoja) y la expresividad de la sentimentalidad amorosa.

En este marco, el mismo en el que Velázquez hace su trascendente acuñación y la aplica a un muy determinado periodo historiográfico (significativamente definido por reinados), se asientan las bases de la limitación en el alcance de la empresa. En su consideración debemos asentar una relativización (por no hablar de un cuestionamiento) de sus efectos, desde la constatación de que la persistencia de la noción áurea solo se apoya en una convención y en la simplificación que conlleva. Y estas son dos de las mayores amenazas para la crítica y la historiografía literarias y, en general, para todo pensamiento crítico.

La relativización del programa ideológico y su resultado práctico en el campo de la historiografía se incrementa al considerar el que bien puede catalogarse como un proyecto de administración del aura desde el liberalismo burgués (Mainer, 1981). Sin ser responsable de su génesis, y aun sustrayéndose a su utilización formal, el grupo rector en el periodo decimonónico se encuentra con un concepto,

a la Contemporánea como para representar (y aun explicar) el desplazamiento de la Ilustración al Romanticismo, del Antiguo Régimen de lo Clásico al periodo definitivo de la novedad como valor.

sobre todo en su trasfondo, de enorme utilidad para sus pretensiones ideológicas de refundación de la idea de nación y el imaginario de una España en obligada relación con un pasado imperial que vive una nueva fase de desmoronamiento con la ocupación francesa y la subsiguiente independencia de los territorios (ahora pueblos) americanos. Contando ya con suficientes elementos de análisis la intervención en la cultura nacional desde las posiciones de la burguesía liberal y su apuesta por la monarquía parlamentaria (con una base sustancial en el constitucionalismo ilustrado de 1812), cabe limitarse a la consideración de un verdadero epifenómeno como supone la obra de Gil y Zárate, entre las herramientas del aparato gubernativo, el papel de la enseñanza formal y su regulación y la materialidad de un discurso que combina la ya rancia tradición de la preceptiva de base retórica y valor universalizante con una mirada historiográfica, todo ello con similar hibridación en el perfil de una figura con los distintos perfiles del letrado en las décadas centrales del siglo XIX. Dramaturgo participante de los circuitos profesionales, periodista, parlamentario y miembro del gobierno, Gil y Zárate muestra la panoplia de modalidades en que se imbrican la creación literaria y la acción política en un plano cultural prácticamente instalado en la que Bourdieu (1995) establece como situación paradigmática del campo literario, construido para el caso francés en torno a figuras que, aunque en distinta proporción, tienen una combinación de facetas equiparable a las del autor del primer *Manual de literatura* español. Así, ha de tomarse muy en consideración la interferencia de la consolidación del campo literario en un cambio de paradigma que es algo más que una pugna generacional o el debate estético (lo universal y lo particular, lo extranjero y lo nacional, Clasicismo y Romanticismo). En él debe situarse la variada inflexión en la localización cronológica del siglo áureo. También, por lo que nos toca, la relativización de su capacidad designativa y, sobre todo, su validez crítica y aun historiográfica.

Desde la formulación ilustrada y neoclásica, y al margen del uso o no de la designación o las variantes en ella, la consideración de una época de esplendor como condensación de un paradigma identificable con un parnaso y su valor canónico se consagra con la institucionalización del valor de una historia literaria esencialmente nacional, con un esencialismo compartido por los tres elementos de la triada: la literatura, la historia y la nación (Romero Tobar, 2008). Y aquello que queda formalizado e institucionalizado en la obra de Gil y Zárate y su aplicación efectiva en las aulas adquiere otra forma de legitimación y arraigo en un fenómeno paralelo de extensión del paradigma cultural en proceso de articulación como discurso político. Mientras operaba el doble tratado de quien lo vinculaba a una nueva asignatura como director general de Instrucción Pública, la ley del ministro Pidal en que se encuadraba esta acción acomodaba a los postulados del liberalismo burgués la extensión de la formación escolar, tan acorde a la retórica exaltación del pueblo como a las necesidades de un desarrollo socioeconómico

correspondiente a la revolución industrial en el horizonte. En estrecha sintonía con lo desplegado en el ámbito de la educación reglada, pero con estrategias complementarias, la extensión de la prensa periódica contribuía a ampliar la base letrada del pueblo-nación, llegaba hasta donde no lo hacía la escuela formal y, en particular, llevaba a su valor más esquemático los módulos conceptuales de la ideología estética de la que surgía la noción de «Siglo de Oro». La recompensa a la simplificación o la reducción a sus aspectos más llamativos es, por vía de la capilarización resultante de la lectura diaria, la aparente naturalización de algo que tenía el doble valor del *topos*, como lugar común y como convención surgida de la recurrencia, pero en una progresiva pérdida de valor significativo. Que no se haya dado con suficiente claridad y rotundidad¹⁷, no excluye la necesidad de una respuesta crítica a esta deriva, hasta el punto de poner en cuestión la validez del concepto de «Siglo de Oro» y postular el abandono de su aplicación o, al menos, la restricción de su uso a contextos y referentes muy definidos. Camino a unas conclusiones, volvemos sobre las implicaciones de algunos de estos apuntes, manteniéndonos en la consideración de los planteamientos ideológicos implícitos y los mecanismos en los que toman cuerpo.

El éxito de una concepción, manifiesto en la contumaz persistencia de su acuñación más emblemática, no oculta la precariedad en los efectos de una estrategia donde los matices producidos por los desplazamientos históricos llegan a convertirse en contradicciones. Así, la oscilación en la preferencia estética desde el siglo XVI al XVII aparece como la lógica conclusión de un proceso. Tras incorporar la mirada histórica iniciada con los novatores y Nicolás Antonio, se impone en la segunda mitad del XVIII la percepción de una decadencia, y se buscan en el pasado las vías de superación; de ahí el interés por integrar los tiempos anteriores en un discurso elaborado, y, con vistas a un proceso de «restauración», se produce la idealización de un momento elegido para modelo y para la institución de un Clasicismo en nuestra tradición, que de manera lógica se sitúa en el siglo de Garcilaso y la estética que encabeza. La inicial valoración de la época más clásica permitía el anatema a la decadencia, identificada en un eón barroco extendido hasta el momento histórico en que Velázquez presenta los *Orígenes de la poesía castellana*. Más adelante, y en gran medida por la falta de resultados del Neoclasicismo y la inflexión histórica a la que va asociado, se incorporan matices en número creciente, hasta acabar invirtiendo los valores y proponer el realce del siglo de Lope, aun sin pararse en la consideración de que por cronología su obra tiene amplio desarrollo en las dos centurias. En lo que acaba siendo un giro que situa-

¹⁷ Aunque el germen se encuentra en el proceso de revisión arqueológica del concepto desde Rozas (1984), ni en su truncada reflexión ni en las de sus continuadores se sobrepasó de manera determinante el límite de lo descriptivo, incluso cuando se hacía con un cierto sentido crítico.

mos convencionalmente en el inicio del Romanticismo incide la pugna entre un nacionalismo originalmente vinculado al pensamiento de la primera Ilustración y que podía mantener las raíces clásicas (por ejemplo, en Feijoo) y un liberalismo inicialmente anticlásico, que marchan inexorablemente hasta su fusión, como puede representarse en Quintana y se manifiesta en su designio para la edición de un canon poético; en los cuatro volúmenes (1829-1830) de su influyente antología *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días* la diacronía se presenta como continuidad y, haciendo efectivo el programa sintetizado en el título, se recompone una tradición sin rupturas desde el siglo xv a la estricta contemporaneidad.

Formulada o elidida, la noción de «Siglo de Oro» se presenta en estrecha relación con la ideología que mueve la creación de una «historia de la literatura española», y por ello se ve afectada por la persistencia en la utilización de la categoría de extranjero con valor descalificante, donde neoclásicos y románticos, ilustrados y burgueses coinciden en manejar los mismos criterios con que fueron negativamente recibidos Garcilaso y Góngora por sus contemporáneos y se cuestionó la validez de su propuesta innovadora, por lo que siglos después podían seguir sirviendo dichos criterios para localizar el foco áureo de la tradición española. Esta tradición conformaba la premisa para el arraigo de la imagen con algo de fantasmática con vistas a sublimar un momento climático, en cuya caracterización se aplicaba una formulación procedente del pensamiento mítico. La fuerte carga ideológica permitió que la imagen áurea resistiera los embates del pensamiento positivista y sus pretensiones de cientificidad, a partir de la valoración otorgada a la continuidad de una tradición. Sin embargo, la distancia posmoderna del pensamiento clásico arrastra para la noción un cuestionamiento de mayor envergadura y, muy posiblemente, de efectos más definitivos. ¿Cabe pensar —si no para su acuñación— para el concepto de «Siglo de Oro» en la posibilidad de sobrevivir al derrumbe definitivo del sistema axiológico que sustentaba esta definición? ¿De hacerlo cuando se ha diluido el valor de la historia y la metodología historiográfica, cuando se toma conciencia de que la literatura no ha existido siempre, y cuando la idea de nación entra en una dialéctica conflictiva, cuestionada entre tensiones culturales-identitarias, aprovechamientos políticos y tendencias de la literatura? Bastaría para decantar la respuesta la relectura del análisis por Frank Baasner (1998) de la polémica historiográfica sobre el concepto, por partir de una consideración más contemporánea y específica, y la retroproyección del análisis de los efectos en las antiguas tradiciones nacionales de unos procesos superpuestos de globalización y digitalización, como recientemente ha puesto de manifiesto Vicente Luis Mora (2021) al considerar un escenario dominado por lo postnacional y lo extraterritorial.

Resulta a estas alturas incuestionable que el nacimiento de la noción áurea estuvo ligado a la proyección de intereses estético-ideológicos, a los que no tardaron en sumarse los de carácter netamente político, para verse alimentados por los de naturaleza mercantil y los derivados de las pretensiones autoriales, es decir, todo aquello que confluye en el campo literario, donde se generan imágenes idealizadas destinadas a funcionar de forma especular y otorgar con ello un factor de dignificación. La aceptación incuestionada de la existencia de un parnaso que adquiere valor canónico representa, por proyección, una garantía de la naturalización tanto de la literatura del presente como de todo el aparato ideológico que engarza con esta los valores de la historia y de lo nacional, en un juego de justificaciones mutuas. Los actuales ataques al «canon occidental» representan la contrafaz del proceso y contribuyen a iluminar oblicuamente los que generaron el objeto en discusión, si atendemos a que en ella tienen un peso equivalente los argumentos derivados de una inversión ideológica (con las miradas postcoloniales, de género, *queer*...) y los procedentes de la lógica interna de un mercado editorial en continuo proceso de renovación de sus *stocks* para la venta, sin diferencia mayor entre los materiales (los libros en depósito) y los culturales (los autores y obras en catálogo).

Volviendo al proceso de construcción del canon hoy en cuestión, el paso de la Ilustración al Romanticismo conllevó el abandono del proyecto de «restauración» siguiendo los modelos de un parnaso pretérito iniciado con Mayans, en favor del establecimiento y la instauración de un canon clásico nacional, aureolado con la noción de lo dorado. Como señaló Nicolás Marín, «España necesitaba inventar su clasicismo» (1994: 525). La impregnación de un nacionalismo acentuado por la ideología liberal acabó de definir los perfiles de una imagen de la tradición española que se opusiese tanto a la Antigüedad como al patrón francés, mientras asumía la necesidad de definir una edad que emulase la de Pericles, Augusto, Leone X o Louis XIV. La diferencia respecto a la etapa dieciochesca se situaba en que dejaba de ser una recuperación del pasado para acentuar una línea de continuidad, acorde con una idea esencial de la nación. El proceso culmina con la determinación de un nuevo sentido de lo clásico. Su revisión o, por mejor decir, su ampliación ya se daba en la mentalidad y el nivel de lengua reflejado en el *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes* (1786) de Esteban de Terreros y Pando, en cuya definición de «clásico» convivía una acepción más específica y propia con otra más general: «adjetivo que se aplica a los autores que han leído en la clase o en las escuelas [...]. No obstante, en castellano se llama comúnmente *Autor clásico* a cualquier autor excelente en su género». De hecho, esta era la significación que se imponía en el *Diccionario* académico desde su primer registro en la edición de 1780: «Principal, grande o notable en alguna clase, como *autor clásico*». La labor lexicográfica constata el generalizado desplazamiento del concepto ya a finales

del siglo XVIII¹⁸; no tardará en pasar el término «clásico» de designar al seguidor de las normas aristotélico-horacianas a señalar a quienes (autores u obras) se consideraban fundamento y modelo de una nación, desde un renovado sentido de la tradición y la asunción de un Clasicismo nacional con nimbo de áureo.

En este punto, junto con la regularización del estudio de la «Historia de la Literatura española» en el currículo escolar, la gran tarea de la síntesis de ideología estética y política del Romanticismo fue la que podemos considerar una extensión del aura, pues tuvo menos peso una ligera alteración en el canon de autores clásicos que su incorporación a un imaginario con rasgos de popular y con la extensión necesaria para otorgarle a «Siglo de Oro» el valor de un emblema nacional. A este empeño contribuyó con gran vigor la instalación urbana de estatuas de escritores clásicos y su despliegue en el nomenclátor callejero, en una forma particular de ciudad escrita o ciudad letrada; no menos determinante fue la presencia de referencias de iconografía de la época caracterizada como áurea en la prensa periódica. El proceso de panteonización suma así a la dimensión más espectacular la no menos eficaz de la popularización y extensión de la imagen a través unas lecturas en proceso de expansión, por las facilidades derivadas del incremento de la alfabetización y la reducción de precios, así como por el desarrollo de nuevos hábitos extendidos desde la burguesía al pueblo llano. Aún en fecha relativamente tardía, a propósito del *Quijote*, en *La ilustración de Madrid* (15 de abril de 1872) Galdós defendía «bajar [su conocimiento] de la mano del hombre de letras a la de la muchedumbre», y deleitar a todos los países. Después de la Gloriosa, la propuesta galdosiana puede considerarse un hito en un proceso regido por los valores liberales de «democratización», pero también en una línea de afirmación nacional, en la que la obra de Cervantes representa una seña de identidad de la nación española entre las europeas y uno de sus timbres de orgullo y distinción. En la visión del autor de *Nazarín* no faltaría la consideración de un valor estrictamente literario, pero en la generalidad del movimiento su gesto representaba que lo que se imponía era la construcción de un panteón nacional, donde los hombres ilustres ilustraban la nación, con algo del proceso de heroización derivado del panegírico en la raíz de las representaciones biográficas de los escritores, acentuado ahora por el Romanticismo¹⁹. El empeño no era gratuito. De sus resultados se derivaba la instauración de un capital simbólico para la nación, pero también para los propios escritores,

¹⁸ Si es representativa su ausencia en el minucioso estudio de Álvarez de Miranda (1992), puede concluirse que la palabra y el concepto de clásico carecen de lugar en el horizonte de la Ilustración temprana, lo que viene a reforzar la importancia de la acepción con que reaparece en el siglo XIX. En el siglo XX la oscilación del concepto es mayor, muy ligado al de «Siglo de Oro» (Gargano, 2023).

¹⁹ Desde una elaboración culta y académica, se impulsa en circuitos más amplios la conciliación del binomio de héroes (la heroización romántica analizada por Argullol, 1982) y pueblo, para definir

implicados en esta labor sobre todo por su actividad periodística. La canonización de un novelista nacional (Cervantes), un dramaturgo nacional (Lope) y un poeta nacional (Quevedo) le permitían a una España recuperada de los ataques como los de Massons de Morvilliers y, con un fuerte apoyo en su aureola romántica (que debía no poco a los emblemáticos autores mencionados), inscribirse de pleno en el campo europeo, en tanto que los escritores lo hacían en el campo literario marcado por una profesionalización que debía integrarse en la axiología burguesa. En planos estrechamente vinculados, el canon nacional al tiempo que refuerza un campo literario que ofrece amparo y sustento a quienes lo ocupan (escritores románticos y periodistas), refuerza la importancia de la literatura en la forja, siembra y arraigo de una conciencia nacional. A ello se aplican políticos, literatos y periodistas, junto a los demás agentes del mercado cultural, generador de un nuevo público que es consumidor antes que lector y se convierte después en votante o, de forma más difusa, en opinión pública, en este caso por las exclusiones derivadas de un sistema electoral de carácter censitario y reservado a los varones.

El establecimiento de un canon implica, junto a unos criterios, una nómina y un aura, pero también una aceptación, una asimilación como algo «natural» e incuestionable. En los aparatos de propaganda, como los puestos en marcha para extender el ideal de nación y con ella el de su periodo dorado, incluso nociones que surgieron con una fuerte carga crítica y en el marco de una compleja operación historiográfica se ven sometidas a la simplificación, que deviene en esquematismo y estereotipo, superponiendo un valor preestablecido a la visión de la realidad desde una perspectiva crítica. Expreso o no, el concepto valorativo se convierte en arquetipo para su asimilación en un proceso de capilarización en la extensión de unos medios con rasgos de protomasivos, ya sea en unos extendidos circuitos escolares, ya se trate de la ocupación del espacio público con imágenes de eficacia, ya se resuelva en las fórmulas de las publicaciones periódicas. Convertidos en iconos, los representantes más egregios del Parnaso nacional establecido en el proceso (mejor dicho, sus imágenes) funcionaban como instrumentos ideológicos, pero esta condición también facilitaba su recepción y asimilación, como lugares de memoria más que como objeto de lectura y estudio. La proyección de este mecanismo conduce a la fosilización de un concepto y de su imagen, con la correspondiente reducción crítica. Entre ambos, autores y noción de época, los rasgos se intercambian, hasta la esclerosis de una noción de «Siglo de Oro» en clave de icono y fetiche²⁰, que es como ha venido manteniendo su funcionamiento

un Siglo de Oro nacional, convertido en un paradigma del canon patrio en que se aúnan la raíz popular y una expresión culta, de Lope a Góngora.

²⁰ Utilizado en el sentido en el que Marx aplicó el concepto de «fetiche de la mercancía» en *El capital* (1867).

desde que se asentara en relación con un fundamento metafísico (Vattimo, 1986) en la nación, el pueblo y sus héroes. Así se impone la idea de una comunidad que tiene un reflejo privilegiado en la lengua castellana y sus bellas letras. En su devenir histórico puede señalarse un cénit, en el que se forma el canon; con ello lo pasado resulta dotado de sentido y se convierte en otorgador de sentido para el presente y el proyecto de futuro, de acuerdo con la estética y la ideología de quienes administran el proceso.

Al margen de la valoración política que pueda hacerse desde cada una de las diversas posiciones, interesa volver sobre las consecuencias críticas en nuestra actual epistemología de una noción acuñada en el discurso de la Ilustración, con profundas raíces en el pensamiento clásico, para consagrarse en el discurso ideológico del Romanticismo y esquematizarse en un proceso de divulgación. ¿Qué utilidad nos reporta —si es que ofrece alguna—, en cuanto instrumento crítico, una noción sin valor explicativo, sin capacidad caracterizadora y, para colmo, de extensión carente de consenso, mientras agrupa en un ciclo largo una diversidad de fenómenos y unas modulaciones que se convierten en diferencias? ¿Es posible mantener su cabida en una visión renovada de los procesos históricos y literarios?

Como revela la experiencia en las aulas, la noción de «Siglo de Oro» acaba actuando como elemento neutralizador por una inevitable connotación homogeneizadora fruto de tan rotundo juicio valorativo, sin contar con la sombra que arroja sobre los considerados como periodos colindantes, a los que se sigue aplicando el viejo esquema de lapsos de preparación y de decadencia en torno a un momento fuerte o de culminación. En una visión polisistémica como la que caracteriza la orientación actual de los estudios literarios, la práctica crítica más aceptable busca conjugar el discernimiento de la historicidad específica de cada hecho, incluyendo sus determinaciones y la posición de campo en que se sitúa, con la consideración de un devenir interpretable como historia, en el que el discurso literario traba relaciones de series formales (como en las estructuras genéricas), de intertextualidad (presente en la *imitatio* clásica y en el «homenaje» postmoderno), la reflexión sobre los códigos (en la vertiente metapoética) y los consiguientes efectos de continuidad y modificación, todo ello dentro de específicas coyunturas sincrónicas, que requieren descender de la mirada panorámica a la observación de los procesos de ciclo corto. Entre la *longue durée* del ciclo del Clasicismo (donde se borrarían las diferencias con el periodo medieval y el siglo xvii) o un difuso concepto de modernidad (por el que se establecería una continuidad hasta el Romanticismo) y una discriminación de fenómenos de entidad más definida (entre los que los siglos en cuestión acogen ejemplos como el del Humanismo, el Petrarquismo o incluso el Manierismo), el «Siglo de Oro» impone su ambigua condición de una inclusividad no bien delimitada y de un carácter valorativo tan indiscriminado, que da en neutralizador.

De vuelta a las consideraciones iniciales y a modo de apéndice momentáneo en este discurrir sobre los avatares de un concepto, más que con la pretensión de una conclusión rotunda, valdría recordar la posición de Menéndez Pidal, tan buen conocedor de las letras del periodo como poco sospechoso de veleidades teóricas. Lo distintivo en este caso es que sobre las raíces de su pensamiento crítico en la construcción romántico-liberal ahora revisada se impone la atención a una realidad compleja como fruto de una observación detenida y atenta a las modulaciones. La aclaración con que inicia su estudio «El lenguaje del siglo XVI», publicado inicialmente en la revista *Cruz y Raya* en 1933, es de tanta contundencia como claridad, tan demoledora como productiva para una metodología crítica, y noventa años después siguen siendo de validez como la mejor síntesis de las pretensiones que han movido nuestras páginas:

Concebimos tan cómodamente la historia dividida en siglos, que casi no podemos hacer otra división, sobre todo tratándose del lenguaje, cuya evolución conocemos sólo a grandes rasgos. Y, sin embargo, para articular razonablemente cualquier exposición histórica el primer cuidado, creo, debe ser el de quebrar ese mecánico y descomunal molde para ver cómo la materia en él encerrada se nos presenta dividida en otras porciones cuajadas por sí mismas, mejor que unidas por el caer de las centenas en el calendario. ¡Y aun, a menudo, la centena suele parecer poco, y se habla de los siglos XVI y XVII mezcladamente —los siglos de oro—, confundiendo las direcciones de uno con las del otro! (Menéndez Pidal, 1978: 47).

Poco cabe añadir. Por más que la suya no es la misma que la nuestra, esta clarificadora formulación de la propuesta de pensar en coyunturas y rehuir los esquematismos es la mejor conclusión para seguir pensando.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Francisco (1986). «Sobre el concepto literario de *Siglo de Oro*: su origen y su crisis». En *Homenaje a Juan Manuel Rozas. Anuario de Estudios Filológicos*, IX, pp. 13-22.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro (1992). *Palabras e ideas. El léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*. Madrid: Real Academia Española.
- ÁLVAREZ JUNCO, José (2001). *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Editorial Taurus.
- ANDREU-MIRALLES, Xavier (2016). *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*. Madrid: Editorial Taurus.
- ARGULLOL, Rafael (1982). *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Editorial Taurus.

- BAASNER, Frank (1998). «Una época clásica controvertida. La polémica sobre el siglo de oro en la historiografía literaria española de los siglos XVIII y XIX». *Revista de Literatura*, 119, pp. 57-78.
- BLECUA, Alberto (2006). «El concepto de “Siglo de Oro”». En *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 31-88.
- BLOOM, Harold (1994). *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace.
- BOSCÁN, Juan (1999). *Poesía*. Pedro Ruiz Pérez (ed.). Madrid: Ediciones Akal.
- BOURDIEU, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- BRAUDEL, Fernand (1949). *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen a l'époque de Philippe II*. Paris: Armand Colin.
- CASTRO, Américo (1961). *De la edad conflictiva*. Madrid: Editorial Taurus.
- COMELLAS, Mercedes (2017). «Argumentos poéticos para un debate político: la poesía del Siglo de Oro en los años del exilio romántico». *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 37, pp. 143-171 <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume37/9%20ehum37.ai.comellas.pdf> [Consulta: 10/01/2024].
- COMELLAS, Mercedes (ed.) (2022). *La invención romántica de la Edad Media. Representaciones del Medievo en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- COMELLAS, Mercedes (2023). «La historia literaria en movimiento. Direcciones y contornos del discurso historiográfico entre la Ilustración y el Romanticismo». En Mercedes Comellas (ed.), *Estudios sobre historiografía literaria en España (1779-1850)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 9-29.
- DEBORD, Guy (1999). *La sociedad del espectáculo*. José Luis Pardo Torio (trad.). València: Editorial Pre-Textos.
- FOUCAULT, Michel (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Elsa Cecilia Frost (trad.). Ciudad de México: Siglo Veintiuno.
- FUKUYAMA, Francis (1992). *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press.
- GARGANO, Antonio (2023). «“La justa expresión de nuestra intimidad”: los clásicos españoles en la contemporaneidad». En *Del «Lazarillo» a Alberti. Ensayos de literatura, entre tradición e interpretación*. Berlin: Peter Lang, pp. 629-643.
- GIL DE ZÁRATE, Antonio (1854). *Resumen histórico de la literatura española. Segunda parte del Manual de literatura*. Madrid: Imprenta y librería de Gaspar y Roig.
- GRUPO PASO (2005). *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*. Begoña López Bueno (dir.). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- GRUPO PASO (2008). *El canon poético en el siglo XVI*. Begoña López Bueno (dir.). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- GRUPO PASO (2010). *El canon poético en el siglo XVII*. Begoña López Bueno (dir.). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- GRUPO PASO (2014). *Entre sombras y luces. La recepción de la poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850*. Begoña López Bueno (dir.). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- GUILLÉN, Claudio (1989). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- HEERS, Jacques (1992). *La Moyen Âge, une imposture*. Paris: Perrin.

- LARA GARRIDO, José (1997). «Historia y concepto (Sentido y pertinencia del marbete *Siglo de Oro*)». En *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*. Madrid: Universidad Europea, pp. 23-56.
- LOPEZ, François (1979). «Comment l'Espagne éclairée inventa le Siècle d'Or». En *Hommage des hispanistes français a Noël Salomon*. Barcelona: Editorial Laia, pp. 517-525.
- LOPEZ, François (1995). «La Ilustración: emergencia de “Siglo de Oro”; gestación de “Humanismo” y “Renacimiento”». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 31: 2, pp. 147-158.
- LYOTARD, Jean-François (1979). *La condition postmoderne*. Paris: Minuit.
- MAINER, José Carlos (1981). «De historiografía literaria española: el fundamento liberal». En Santiago Castillo (coord.), *Estudios de Historia de España: homenaje a Manuel Tuñón de Lara*. Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, t. II, pp. 439-472.
- MAINER, José Carlos (2004). «Pensar en coyunturas (con algunos ejemplos)». *Bulletin Hispanique*, 106: 1, pp. 401-414.
- MARÍN, Nicolás (1994). «Meditación del Siglo de Oro» y «Decadencia y Siglo de Oro». En *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*. Granada: Universidad de Granada, pp. 11-29 y 511-527.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1978). «El lenguaje en el siglo XVI». En *La lengua de Cristóbal Colón, el estilo de santa Teresa y otros estudios sobre el siglo XVI*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, pp. 47-84.
- MORA, Vicente Luis (2021). «Tensiones glocales de la literatura hispánica. Entre la extra-territorialidad y el localismo». En Ken Benson y Juan Carlos Cruz Suárez (eds.), *Territorios in(di)visibles. Dilemas en las literaturas hispánicas actuales*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 17-161.
- NORA, Pierre (dir.) (1997). *Les lieux de mémoire*. Paris: Éditions Gallimard.
- PELORSON, Jean-Marc (1984). «¿Cómo se representaba a sí misma la “sociedad española” del “Siglo de Oro”?». En Manuel Tuñón de Lara (dir.), *Historia de España. La frustración de un imperio (1476-1714)*. Barcelona: Editorial Labor, t. 5, pp. 295-301.
- PÉREZ ISASI, Santiago (2010). «La historiografía literaria como herramienta de nacionalización en España (1833-1939)». *Oihenart: Cuadernos de Lengua y Literatura*, 25, pp. 267-279.
- POZUELO YVANCOS, José María y Rosa María ARADRA SÁNCHEZ (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- POZUELO YVANCOS, José María (2022). «Canon e historiografía literaria: tres ejemplos (Amador de los Ríos, Valbuena Prat, Ángel del Río)». En José María Pozuelo Yvancos, Pere Ballart, María Xesús Lama y Lourdes Otaegi Imaz (eds.), *Ensayos de historiografía literaria castellana, catalana, gallega, vasca*. Barcelona: Editorial Gredos, pp. 19-73.
- RAMOS CORRADA, Miguel (2000). *La formación del concepto de historia de la literatura nacional española: las aportaciones de Pedro J. Pidal y Antonio Gil de Zárate*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- REYERO, Carlos (1999). *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- RODRÍGUEZ AYLLÓN, Jesús Alejandro (2010). *Un hito en el nacimiento de la historia de la literatura española: los «Orígenes de la poesía castellana» (1754) de Luis José Velázquez*. Málaga: Unicaja.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1965). *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Castalia Ediciones.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (ed.) (2004). *Historia Literaria/Historia de la Literatura*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (ed.) (2008). *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- ROZAS, Juan Manuel (1984). «Siglo de Oro: historia de un concepto, la acuñación de un término». En *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*. Madrid: Editora Nacional, pp. 411-428.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2001). «El renacimiento. Formación de un concepto». *Alfinge*, 13, pp. 97-123.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2003). *Manual de estudios literarios de los siglos de oro*. Madrid: Castalia Ediciones.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2009). *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2010a). *El siglo del arte nuevo (1598-1691)*. En José Carlos Mainer (dir.), *Historia de la literatura española*. Barcelona: Editorial Crítica, t. 3.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (coord.) (2010b). *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*. Madrid: Abada Editores.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2019). *Animar conceptos. Formas y modos de la poesía bajobarroca (con actitudes de autor en Andalucía)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (ed.) (2023). *Poesía de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- SEBOLD, Russell P. (1985). *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- SEBOLD, Russell P. (2003). «La “restauración” de la poesía, alma del movimiento neoclásico». En *Lírica y poética en España, 1536-1870*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 77-99.
- SILEM (2014). *Sujeto e institución literaria en la edad moderna* <<http://www.uco.es/servicios/ucopress/silem/>> [Consulta: 15/01/2024].
- SOLÍS DE LOS SANTOS, José (2014). «Siglo de Oro para las Anotaciones de Herrera». En Luis Gómez Canseco, Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *Aurea poesis. Estudios para Begoña López Bueno*. Córdoba/Huelva/Sevilla: Universidad de Córdoba/Universidad de Huelva/Universidad de Sevilla, pp. 99-109.
- VAILLANT, Alain (2021). *Hacia una poética histórica de la comunicación literaria*. Juan Zapata (ed.). Antioquia: Universidad de Antioquia.
- VATTIMO, Gianni (1986). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- VIART, Dominique (2001). «Dis moi qui te hante». *Revue des Sciences Humaines. Paradoxes du Biographique*, 263, pp. 7-33.

Recibido: 19/01/2024
 Aceptado: 29/02/2024



SIGLO DE ORO: OTRA MIRADA SOBRE LA INSTAURACIÓN DE UN CONCEPTO

RESUMEN: Se propone una reflexión sobre la pertinencia de un concepto, el de «Siglo de Oro» a partir de 1) su vaguedad designativa; 2) la implicación valorativa que conlleva; 3) la naturaleza ideológica de su génesis y asentamiento; y 4) su difícil encaje en los paradigmas críticos vigentes. De manera particular el análisis se detiene en el funcionamiento de la noción en periodo de confluencia del liberalismo burgués, la construcción del imaginario nacional, la implantación de la historia literaria y el despliegue del Romanticismo, tomando en consideración los mecanismos de difusión de los valores considerados áureos a través de la prensa de la primera mitad del siglo XIX. Se concluye con la conveniencia de una periodización más corta para la precisión crítica.

PALABRAS CLAVE: Siglo de Oro, Romanticismo, prensa periódica, historia de la literatura nacional.

GOLDEN AGE: ANOTHER LOOK AT THE ESTABLISHMENT OF A CONCEPT

ABSTRACT: A reflection is proposed on the relevance of a concept, that of «Golden Century», based on 1) its designative vagueness; 2) the evaluative implication that it entails; 3) the ideological nature of its genesis and settlement; and 4) its difficult fit into current critical paradigms. In particular, the analysis focuses on the functioning of the notion in a period of confluence of bourgeois liberalism, the construction of the national imaginary, the implementation of literary history and the deployment of Romanticism, taking into consideration the mechanisms of dissemination of the values considered «aureos» through the press of the first half of the 19th century. We conclude with the convenience of a shorter periodization for critical precision.

KEYWORDS: Golden Age, Romanticism, periodical press, History of National Literature.

TRADICIÓN GARCILASIANA Y ECOS MUSICALES EN LAÍNEZ AL «TEMPLADO AIRE» DE MONTEMAYOR (CON REMINISCENCIAS DE FRAY LUIS Y CABEZÓN)*

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO

Universidad de Sevilla

fescobar@us.es

La obra de Pedro Laínez (1538-1584) se caracteriza, entre otras claves líricas, por un decidido entronque con la tradición petrarquista-garcilasiana (Maurer, 1988; Alonso, 2010; Maganto, 2021; Escobar, 2024a). Para ello, se sirve de una imitación compuesta en la que dialoga, en el plano intertextual, con otros modelos de la altura de fray Luis de León. Además, por su afinidad con los poetas-músicos Jorge de Montemayor, Gregorio Silvestre o Vicente Espinel y sin olvidar su admiración por el compositor Antonio de Cabezón, demostró una palmaria sensibilidad a la hora de modular el canto hacia una tonalidad mélica hasta el punto de evocar estilemas madrigalistas cetinianos al son de «Ojos claros, serenos» (Escobar, 2024b).

La naturaleza poliédrica de la obra de Laínez conlleva, en consecuencia, la necesidad de partir de un análisis metodológico sustentado en la historia de la literatura, el comparatismo y la intertextualidad (Guillén, 1998), con apuntes in-

* Esta investigación, contextualizada en la línea «Poesía y música» del grupo «Andalucía Literaria y Crítica: Textos inéditos y relecciones» (HUM-233), se integra en los proyectos «La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII: géneros, textos y recepción intrapeninsular» (PID2020-118819GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033) y «Andalucía literaria y crítica. Fondos documentales para una historia inédita de la Literatura Española y su estudio: los fondos Alborg y Canales» de la Universidad de Málaga (UMA18-FEDERJA-260, Junta de Andalucía, Programa Operativo FEDER). Se apoya, asimismo, en técnicas circunscritas a la confluencia de códigos entre literatura y música e implementadas tanto en ProNapoli (Edición crítica y digital de la obra poética de Garcilaso de la Vega) como en el Centro de Investigación y Documentación Musical (Unidad I+D+i Asociada al CSIC), marcos científico-académicos en los que que colaboro en calidad de especialista.

termediales hacia el discurso musical y desde un tratamiento simbólico (Pastor Comín, 2020). En este sentido, Láinez concibe la voz de la enunciación lírica como un canto, en ocasiones de naturaleza metapoética. Incluso contempla la posibilidad de expresar diferentes sentimientos y estados emocionales acompañados de texturas instrumentales que van desde la lira y la cítara al rabel y la zampoña, de aliento pastoril, a la zaga de *La Diana* del lusitano Montemayor.

A la vista de lo expuesto, voy a desarrollar la argumentación conforme a una estructura tripartita. Comenzaré con calas en las que se demuestra la filiación de Láinez con señeros paradigmas de la tradición literaria, con énfasis en Garcilaso y Montemayor. Para ello, ubico el enfoque en la contemplación de la belleza de la amada *per oculos*, de raíz neoplatónica, teniendo las resonancias musicales como telón de fondo. En segundo lugar, pasaré a subrayar los lazos entre el poeta y Cabezón, a quien consagró un soneto-epicedio. Finalmente, cerraré el estudio con ecos arcádicos de Montemayor en unos versos eglógicos de Láinez en diálogo con huellas tanto de Garcilaso como de fray Luis de León.

1. MOTIVOS CON VARIACIONES DE LAÍNEZ: ENTRE GARCILASO Y MONTEMAYOR

Comenzando con el tratamiento del legado literario en el imaginario de Láinez, en la epístola «¡Oh con cuánto temor mi flaca mano!», nuestro autor (1950: 88) recurre al motivo de los «claros ojos», como se infiere de «¿Quién pudo de unos ojos desterrarme / tan *claros*, que su luz clara podía / en oscuras tinieblas alumbrarme?», con la mención de «oscuras tinieblas» en correspondencia intertextual con el soneto XXXVIII de Garcilaso («por la *oscura región* de vuestro olvido» [v. 14; 1995: 62]) y *La Diana* de Montemayor («en las *tinieblas de su olvido*», «en la *tiniebla oscura* de tu olvido» [1996a (1559): 11, 55])¹. Asimismo, en las coplas castellanas de Láinez (1950: 77), el subtema de los «claros ojos», más allá de tales paradigmas y acaso ya como una topicalización, reaparecerá con variaciones: «Los *claros ojos* airados, / viendo los míos clavados / en la misma parte donde / él para matar se esconde, / mostró de ira inflamados». El recurso queda armonizado, al servicio de la eufonía y la euritmia, con la *variatio* de corte cetiniano «ojos serenos»², de suerte que se identifica en «Cuando los *ojos serenos*, / viendo estar

¹ La concentración de huellas de Garcilaso y Montemayor en los versos de Láinez ponen de relieve que, al margen de trillados estilemas, estamos ante una consciente deuda imitativa; volveré sobre esta cuestión.

² Para otros pormenores: Entrambasaguas (1951: 210-211) y Escobar (2024b). En cuanto a la musicalidad de la poesía áurea y sus implicaciones creativas a nivel intermedial: Josa y Lambea (2004), Uribe Bracho (2017), Sierra Pérez y Tizón Díaz (2018), Castaldo (2019), Pastor Comín (2020) y Botta (2022).

los míos llenos / de lágrimas, me mostrastes / y parece que mirastes / no tan airada a lo menos» (Laínez, 1950: 75), en hermandad intertextual con *La Diana* («estos cansados ojos que tantas lágrimas han derramado y verás la razón que los tuyos tienen de no mostrarse airados» [1996a (1559): 249]).

Por otra parte, en una conjugación con el «dulce cantar» de la modalidad epistolar de Laínez, las elegías atesoran apuntes metapoéticos a las distintas formalizaciones y matices del «canto», según se colige de la «Elegía en la muerte de Luisa Sigea», en la que se lee «no lo puede explicar humano canto» (1950: 128). Igualmente, en un nuevo tema con variaciones, el «humano canto» da paso, entre «liras destempladas», al «dulce canto», en calidad de *variatio* respecto al «dulce cantar» (1950: 129). El *ars canendi* de Laínez se va transformando, por tanto, en un «dulce son» en forma de *leitmotiv*, ya no gracias a las texturas tímbricas de la lira, sino por la «templada cítara sonora» (1950: 130).

En efecto, la cítara resulta ser, junto a la zampoña y el rabel, como se advierte en el romance «De amores está Sireno» («Y vos, mi dulce rabel, / algo roto y mal templado»), uno de los instrumentos predilectos de Laínez (1950: 266) en lo que a su dimensión poético-musical se refiere. Se alza al hilo de un personaje cuyo nombre sugiere otro homónimo de *La Diana*, obra en la que, por su naturaleza pastoril y al calor de «A la Sampogna» en la *Arcadia* (1504) de Sannazaro, están presentes estos instrumentos («tomando a veces su rabel [...], otras veces una zampoña», «toma tu rabel, e yo tomaré mi zampoña» o «la zampoña y rabel con que tañíamos» [1996a (1559): 12, 33 y 36]). Ello es así, en el caso de Laínez, especialmente cuando se propone expresar las tonalidades emocionales en canciones del calado de «Caudillo celestial cuyo gobierno» para el *Jardín espiritual* (1585) de Pedro de Padilla, a quien otorgó la aprobación de las *Églogas pastoriles* (1582): «y le ofrezco este pobre, humilde canto, / al son de humilde cítara entonado» (1950: 355).

Profundizando en esta cuestión a propósito de la confluencia entre el discurso poético y la imagería de cuño musical, cobra especial realce la «cítara sonante», aunque a través de un oxímoron sustentado sobre el silencio, en «La cítara sonante tiene muda» (Laínez, 1950: 140) de la «Elegía en la muerte de mi padre», o sea, Bernardino de Ugarte. De esta manera, constituye una *amplificatio* conceptual o *ex sententia* a partir de la «llorosa voz» y el «lamentable son» (1950: 139-140). La *consolatio* final, remozada de aire senequista, culmina como *cadenza* en el broche del poema (1950: 141), asemejándola Entrambasaguas (1951: 281-285) a las *Coplas* de Jorge Manrique; es decir, al calor de un prisma imitativo acorde y concorde con poetas-músicos que interesaron a Laínez del fuste creativo —y pátina garcilasiana añadida— de Montemayor en la «Glosa sobre las *Coplas* de don Jorge Manrique» (1996b: 255-293 y 899-937), integrada tanto en el *Cancio-*

nero de 1554 como en el de 1558. En este sentido, los versos estoico-cristianos de Laínez (1950: 141) se orientan hacia un anhelo de transcendencia en el cielo en virtud de «devotos cantares de alegría» gracias a un mecanismo técnico desde el que se atenúa el efecto patético mantenido durante la elegía.

Si las similitudes planteadas por Entrambasaguas (1951: 281-285) entre Laínez y Manrique no dejan de ser *loci communes*, más plausible resulta el eco garcilasiano en la elegía del madrileño (1950: 138) a la vista del verso «que está muriendo de tristeza pura» respecto a «que a morir venga de tristeza pura» de la égloga II del toledano (v. 157; 1995: 149). Del mismo modo, «hermosa y discretísima María» (1950: 141) trae a la memoria, a propósito de la construcción: adjetivo + superlativo en -ísima + nombre propio María, el verso 2 («Ilustre y hermosísima María») de la égloga III de Garcilaso (1995: 223), con nueva presencia en el éxplícit «Ilustre y hermosísima María» del soneto «Los lazos que con hebras de oro fino» de Laínez (1950: 19). El tono encarecedor en torno al nombre de María, asentado por Garcilaso como paradigma y con reminiscencias en *La Diana* («su nombre, oh ninfas, es doña María» [1996a (1559): 190]), le dará pie, en síntesis, a nuestro escritor para redactar variaciones sobre el tema; esto es, desde un prisma afín a las de Juan de Mal Lara en *La Psyche*, poema mitográfico fraguado en el marco académico hispalense con el que Laínez mantenía lazos culturales (Escobar, 2017: 68-70; 2024b). Tal aserto se deduce, en definitiva, del canto conyugal —en la línea conceptual de Garcilaso y Montemayor— dedicado a María de Ojeda («oyera lo que hizo *la alma clara / de María, mi dulce compañera*»; y «*María, tus loores igualando / con las que más illustres en el mundo*» [2015: 538-539]).

2. UN SONETO-EPICEDIO DE LAÍNEZ A CABEZÓN AL COMPÁS POÉTICO DE GARCILASO

A la vista de lo expuesto hasta el momento, resulta evidente la sensibilidad musical de Laínez como se infiere de su «canto» y «voz» que hermana el canon petrarquista-garcilasiano con el vuelo literario de Montemayor. Y es que, en coherencia con su perfil melómano, sobresalen las analogías conceptuales de nuestro autor con figuras vinculadas a las letras y la música; así desde el cantor, vihuelista y guitarrista Vicente Espinel (Escobar, 2023b y 2023c) y el organista Gregorio Silvestre, para cuyas *Obras* (1582) le otorgó la aprobación en diálogo con los herederos, al poeta y cantor Montemayor. A su «subido canto levantado», precisamente, ofrenda versos como el soneto «A Montemayor» (1950: 162) en ocasión de la traducción de Ausiàs March en 1560.

No falta tampoco en este selecto elenco de figuras de corte musical en torno a Laínez el invidente organista burgalés Antonio de Cabezón, intérprete de cá-

mara y capilla de Felipe II. Descuella, en efecto, como el dedicatario del soneto-epicedio «Fénix, en todo el orbe único y raro» a su obra póstuma, con licencia de Antonio de Eraso, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (1578)³. Fueron compiladas y puestas en cifra por su hijo el organista Hernando (Kastner, 2000), responsable de varias piezas y del preliminar de obertura en alabanza de la memoria de su padre y dirigido a Felipe II (f. 2r). Lo respalda y avala un Proemio «en loor de la música» (ff. 3r-6r) en el que, como pudo leer Laínez, se distinguen las notas centradas en los instrumentos que vertebran el libro —órgano, arpa y vihuela—, con encuadre neoplatónico-pitagórico al hilo de la música de las esferas, consonancias y proporciones en la línea de pensamiento de Francisco de Salinas y fray Luis de León (Sierra Pérez, 2010; Escobar, 2023d). Asimismo, se detectan puentes modulatorios hacia la medicina y las propiedades terapéuticas de la música, entre sus funciones, utilidades y efectos al servicio de la virtud y no de los bienes de fortuna. Incluso gracias a la retórica de los afectos —con la consiguiente atenuación de las pasiones—, el deleite trascendente del alma, el silencio y la suavidad (matices que Laínez otorga al canto mélico), el discurso musical permite sosegar la naturaleza de los animales y levantar el ánimo y espíritu del ser humano hacia Dios; de ahí que cobre carta de naturaleza en el texto su doctrina ideológica orientada a la religiosidad cristiana, con relevancia de las Sagradas Escrituras entre himnos, salmos y cánticos afines. La coda final constituye una etopeya encomiástica de Cabezón en la que se enaltece su capacidad para la música, pese a ser invidente desde la niñez, y su relación profesional con Felipe II en España, Italia y Flandes. Sobre este particular, encargó el monarca un retrato del compositor que ostentaba en la Corte a buen seguro bajo la rúbrica de Sánchez Coello, si se coteja esta información con la de Querol (2005: 50) en lo que atañe al «inventario de pinturas» del Palacio Real.

Pero todavía se hallan paratextos complementarios de interés en el volumen en el que colaboró Laínez: el *Encomium* «Ille lyrae fulgor Phoebosae et gloria plectri» de Juan Cristóbal Calvete de Estrella (ff. 6v-7r), así como los sonetos «Ya que sin lumbre del corpóreo velo» de Juan de Vergara, con *verba propria* como «punto» y «canto llano», y «Si Orfeo con su dulce y triste canto» de Alonso de Morales Salado —formando un tríptico con el soneto-epicedio de nuestro autor (f. 7r)—, en unos versos trufados de alusiones mitológicas a Orfeo, Anfión y Arión con motivo del poder del canto hasta elevar el alma al cielo (f. 7v). Funcionan, en su conjunto, como antesala de la «Declaración de la cifra que en este libro se usa» (f. C3), en la que se facilitan nociones técnicas que Cabezón empleaba en sus clases para la eje-

³ Citaré la composición de Laínez, modernizando la puntuación y regularizando el empleo de mayúsculas, por el ejemplar R/3891 de la Biblioteca Nacional de España.

cución interpretativa a nivel de alteraciones, proporciones y tiempos con el objeto de ser útil a los ministriles gracias a las invenciones de glosas; la «Tabla» de contenidos (f. C2); y, claro está, el «Compendio de música» (ff. 1r-202v), que brinda, con una voluntad didáctica, dúos, tríos y otras formaciones para principiantes. Por sus folios desfilan modalidades genéricas como motetes e himnos en la senda estética de «Ut queant laxis» —que influyó en Espinel, amigo de Láinez—⁴, tientos o canciones glosadas al modo español en las que se reconocen el villancico «¿Quién te me enojó, Isabel?» o las diferencias a partir de *Guárdame las vacas* de Luis de Narváez, ambas piezas abordadas por Francisco de Salinas en *De musica libri septem*, publicado un año antes que las *Obras* de Cabezón.

Se trata, en resumidas cuentas, de una continuación ampliada, pero no integral, de la edición de composiciones aisladas de Antonio de Cabezón en el *Libro de cifra nueva* (1557) de Luis Venegas de Henestrosa, como también es parcial la producción recogida en el *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli*. Limitaciones al margen, el intérprete burgalés consiguió, al igual que Salinas, el desarrollo textural evolutivo del órgano más allá de la música polifónica vocal. Brilló, en particular, en las diferencias mediante variaciones —esto es, desde un concepto que trae a la memoria la caracterización mélica del canto de Láinez—, glosas, paráfrasis o tientos (Zaldívar, 2015).

Pues bien, el soneto-epicedio «Fénix, en todo el orbe único y raro» de Láinez a Cabezón está redactado conforme a una pátina elegíaca fúnebre (Entrambasaguas, 1951: 315-318). El verso 5 («Aunque el rigor del *hado injusto*, avaro»), en hermandad con la *laudatio funebris* y la *mors immatura*, denota una influencia del soneto XXV («¡Oh *hado secutivo* en mis dolores, / cómo sentí tus leyes *rigurosas!* / Cortaste'l árbol con manos dañosas [...]!») de Garcilaso (1995: 47), con variaciones en el soneto «¡Ay, fiero, *avaro*, inexorable *hado*, / tu mano airada, cuán amargamente / el áspero rigor del mal presente / en mi cansada vida ha *executado!*» de Láinez (1950: 10):

Fénix, en todo el orbe único y raro
templo famoso, de alto entendimiento,
fábrica, adonde el arte al pensamiento
es igual, como en esta vemos claro.

Aunque el rigor del *hado injusto*, avaro
tan presto derribó tal fundamento,
para tan lamentable sentimiento
aquí se ofrece universal reparo.

⁴ Un análisis pormenorizado puede leerse en Escobar (2023a: 759-761).

Pues lo que perdió el mundo con perderte,
divino Antonio, ornamento y gloria
del ya pasado siglo, en el presente
lo restaura, a pesar del tiempo y muerte,
el claro sucesor, que tu memoria
ha vuelto viva y clara eternamente.

Y es que la relación de Láinez con la familia Cabezón ha quedado atestigüada por el hecho de que Isabel de Sarabia, madre del poeta, administraba, tras el fallecimiento de su marido, Bernardino de Ugarte, los derechos legales de sus hijos. En este sentido, está documentada una transacción, con fecha del 27 de agosto de 1577, esto es, difunto ya Antonio de Cabezón desde 1566, y un año antes de la publicación del soneto-epicedio de Láinez, respecto a la venta por 45.000 maravedís de los derechos relativos a un solar perteneciente a la parroquia de San Ginés a Gregorio Cabezón, hijo del músico y capellán de Felipe II (Entrambasaguas, 1951: 26, n. 2; 318). Además, Cabezón, antes de convertirse en músico de Felipe II en 1548, había servido a Carlos V e Isabel de Portugal desde sus nupcias en Sevilla en 1526, formando parte del elenco de instrumentistas de la emperatriz tocando el órgano, el monacordio y el clavicémbalo. Tras el óbito de esta en 1539, desempeñó las funciones de preceptor de música de los hijos de Carlos V hasta 1548, o sea, los príncipes Felipe, Juana y María. A ellos habrían de atender también el cantorillo Agustín, el referido organista Hernando, el teólogo Gregorio, María y Jerónima —hijos del matrimonio entre Cabezón y Luisa Núñez—, sin olvidar al organista Juan de Cabezón, hermano de nuestro músico e integrado en la capilla de Felipe II (Artigas y Ezquerro, 2014). Por tanto, estamos ante miembros de la realeza española a los que Láinez consagró, en calidad de dedicatarios, poemas, encontrándose al servicio del príncipe Carlos. Resulta clara, en definitiva, la relación entre la familia de Láinez y la de Cabezón, con intereses palaciegos de por medio.

Pero, al margen de los nudos de amistad entre estos núcleos familiares —con las *Obras* de Cabezón de por medio—, lo cierto es que Láinez sintió predilección por uno de los poetas-músicos más interesantes de la literatura áurea y que fue, a su vez, un especial admirador de Garcilaso: Montemayor. De hecho, en la égloga «Cerca de aquella dulce y clara fuente» de Láinez, aparecerá recreado, *sub specie fictae* y con *La Diana* de fondo, como el pastor Montano, dotado de excelentes cualidades para el *ars musicae*. Tales resonancias vendrán acompañadas, además, de otras procedentes del rico pensamiento poético de fray Luis de León, con la música de Salinas de fondo.

3. EL CANTO PASTORIL DE LAÍNEZ AL «TEMPLADO AIRE» DE MONTEMAYOR (CON ECOS DE GARCILASO Y FRAY LUIS)

y antes que allá llegasen un templado
aire [...] les hirió con la dulce voz del
enamorado pastor
(Montemayor, 1996a [1559]: 245).

Pasando a la recepción de Montemayor en el canto mélico de Láinez y su empleo de nombres parlantes de cuño pastoril, a buen seguro el protagonista Montano en su imaginario se refiera al polifacético autor portugués (Ruiz, 2000 y 2001). Baste atender, de entrada, a los rasgos fónicos onomásticos, su caracterización como músico y hasta la coincidencia con un personaje homónimo en *La Diana*⁵, en entronque con la *Arcadia* (prosas II-III, IX, XI) de Sannazaro. Ello no es óbice para que el nombre evoque, al tiempo, en lo que concierne a la tradición literaria, dedicatarios no menos interesantes, si bien alejados del universo estético de Láinez. Huelga recordar, a este respecto, la «Carta para Arias Montano» de Francisco de Aldana (Aldino) al humanista frexnense (Montano) e incluso la identidad del II marqués de Montesclaros en poetas como Figueroa (Maurer, 1988: 413-417). Sea como fuere, Montano cobra plena notoriedad, en el caso de Láinez, en la égloga polimétrica —como también lo es la égloga II de Garcilaso— «Cerca de aquella dulce y clara fuente».

Es, precisamente, Montano el encargado de abrir la composición «a la sombra de un sauce, recostado» (1950: 165), o sea, conforme al *sub arbore quadam* al calor tanto de la *Bucólica* I, I virgiliana («Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi») como de los versos 45-46 de la égloga I de Garcilaso («Salicio, *recostado / al pie d'una alta haya*, en la *verdura*» [1995: 122-123]). Vuelve a tener cabida como un subtema motivico, aunque *cum variatione*, asociado a Montano en «¿Quién puede ser aquel que *recostado / al pie del verde sauce* está durmiendo?» (Láinez, 1950: 167), a buen seguro teniendo en mente imágenes de *La Diana* (1996a [1559]: 13) como «Arrimóse *al pie de una haya*». No está ausente tampoco en la *sermocinatio* de Galatea en la égloga («*a la sombra de un sauce recostadas*» [1950: 198]), bajo una factura afín a *La Diana* («se asentaron *a la sombra de un espeso mirto*» [1996a (1559): 70]), y en el romance de aliento pastoril «De burlas de amor cansado / está un triste pastorcillo / *sentado al pie de un haya*» (1950: 297).

Como suele ser habitual, las huellas garcilasianas, en consonancia con las de Montemayor, brillan en dicha égloga de Láinez (1950: 165), según trasluce «*La alegre primavera ya venía*», que trae a la memoria el verso 9 («coged de vuestra

⁵ Enamorado de Ismenia —pareja integrada también en la *Diana enamorada* de Gil Polo— y Selvagia.

alegre primavera») del soneto XXIII del toledano (1995: 43). Del mismo modo, la imagen «*la blanca mano* y los *cabellos de oro*» de esta égloga (1950: 166), en correspondencia con «si los *cabellos de oro* y *blanca frente*» (1950: 177), condensa e integra, más allá del esperable canon de belleza femenino —representado aquí por Galatea—, la descripción prosopográfica garcilasiana de Elisa por Nemoroso en la égloga I («¿Dó está *la blanca mano* delicada [...] / Los *cabellos* que vían / con gran desprecio al *oro*» [vv. 270, 273-274; 1995: 133]).

Ahora bien, no se trata de una imitación servil sino de una recreación creativa que inspiró a Láinez hacia un nuevo sendero estético al compás de Garcilaso y Montemayor. Así, el canto elegíaco de Salicio en la égloga I, en correspondencia emocional con las voces de las aves en una *conclamatio* (vv. 199-202; 1995: 130), da paso, antes de referir el triste amor entre Montano y Galatea, a un lugar ameno presidido por la «música sabrosa» de los pájaros como *mélos* natural. Procede Láinez, en concordia con la caracterización musical de Montano-Montemayor, al trasluz de tecnicismos (*proprietas verborum*) como «con dulces diferencias», al igual que las interpretadas en instrumentos del timbre de la vihuela, tan del gusto de nuestro escritor y que bien reconocía en las *Obras* de Cabezón:

ya de silvestres *árboles* poblada
se vía y la *arboleda* deleitosa,
llena de aquel dulzor de que *las aves*
la hinchán con su música sabrosa,
que con algunas voces ledas, graves
cantan a la mañana alegremente
con dulces *diferencias* y suaves
(Láinez, 1950: 165).

los *árboles* parece que s'inclinan;
las aves que m'escuchan, *cuando cantan*,
con *diferente voz* se condolecen
y mi morir *cantando* m'adivinan
(Garcilaso, 1995: 130).

Sin embargo, al hilo de Montano y con el objeto de intensificar los elementos musicales en torno a su figura, Láinez hibrida este iconotexto sonoro del cantar de las aves a la manera de Garcilaso con el imaginario del no menos melómano fray Luis de León, tras el legado del modelo toledano, en la «Oda a la vida retirada» (vv. 31-33; 2006: 12), si se comparan detalles como el enriquecimiento adjetival mediante la epítesis:

llena [la arboleda] de aquel dulzor de que *las aves*
la hinchán con su *música sabrosa*,
que con algunas voces ledas, graves
cantan a la mañana alegremente
(Láinez, 1950: 165).

Despiértlenme *las aves*
con su cantar *sabroso* no aprendido;
no los cuidados graves
(fray Luis de León, 2006: 12).

De hecho, no es este un eco aislado de la oda I de fray Luis en el pensamiento creativo de Láinez como refleja el verso «más quiero vivir conmigo» de la canción «A mi libertad yo adoro» (1950: 268) en analogía con «Vivir quiero conmigo» (v. 36) del agustino (2006: 12). Tiene lugar al calor del motivo «póngase del lado el oro» como censura estoico-cristiana y de cuño horaciano a la ambición mundana en aras de la libertad e imperturbabilidad anímica, *ataraxia* y *apátheia*. En este sentido, los versos «no [busco] el oro y el moro» y «yo no quiero ser rey moro / si he de renegar primero, / póngase del lado el oro / y el tesoro y tesorero» de la canción de Láinez (1950: 268) se dan la mano con «ni del dorado techo / se admira, fabricado / del sabio moro, en jaspes sustentado!» y «Téngase su tesoro» de la oda I de fray Luis (vv. 8-10, 61; 2006: 10 y 14). A su vez, la búsqueda de la «vida segura», lejos de mares tempestuosos, en la voz de Láinez («Yo busco vida segura, / huyo de vana esperanza, / más quiero, en puerto, bonanza / que en mar tempestad oscura» [1950: 267]) al amparo de la *navis* horaciana (oda I, 14) y «navío» de fray Luis, tiene su correlato en «si, en busca deste viento», «¡Oh, secreto seguro, deleitoso!, / roto casi el navío, / a vuestro almo reposo / huyo de aqueste mar tempestuoso», «y la mar enriquecen a porfía» y «sea de quien la mar no teme airada» del agustino (vv. 18, 22-25, 70 y 75; 2006: 11 y 14), mientras que la *iunctura* «vana esperanza» evoca *La Diana* («en vanas esperanzas y excusadas», «¡Ay vanas esperanzas!» [1996a (1559): 112 y 224]). Incluso la construcción paralelística «No quiero» seguida de un infinitivo, que integra Láinez (1950: 268) en «No quiero besar las manos [...]. // No quiero agrandar privados.», está tomada del verso 28 («no quiero ver el ceño») de fray Luis (2006: 11).

De otra parte, el poeta madrileño se sirve de la *iunctura* «dulce, suave canto» con la intención de hacer convivir dos de los principales matices de su lírica mélica —la dulzura y la suavidad— en un motivo de resonancias garcilasianas procedentes de la égloga I («El dulce lamentar», «cantar sabroso» [vv. 1, 4; 1995: 120]), si bien considerará, una vez más, a fray Luis como un destacado modelo de referencia gracias a un ejercicio de mimesis compuesta; en concreto, a la hora de decantarse por la imbricación de atractivos estilemas de cuño garcilasiano en la línea conceptual de «cantar sabroso», reconocible en el verso 32 («con su cantar sabroso no aprendido») de la oda I del agustino (2006: 12)⁶. Del mismo modo, el «dulce son» de Láinez en la «Elegía en la muerte de Luisa Sigea, mujer doctísima» («Ya cesó el dulce son, ya la armonía / de la templada cítara sonora / y de la mortal vida la alegría» [1950: 130]) evoca, mediante una inversión de elementos

⁶ Más allá de que esta *iunctura* ya se encontrase, aunque mediante una inversión («sabroso cantar»), en la tradición precedente en virtud de testimonios del calado del *Primaleón* (1512): «—¡Ay, mi buena señora, ruégovos por Dios que no vos vais, que yo he folgado tanto de ver la vuestra fermosura y de oír el vuestro *sabroso cantar* y tañer, que no sé cómo vos lo diga!» (Anónimo, 1998 [1512]: 378; Marín Pina, 2003).

o desplazamiento del epíteto, la *iunctura* «son dulce» del cierre mélico de la oda I de fray Luis («al *son dulce*, acordado», v. 84), con resonancias en las odas IX, 42 («el aire en *dulce son*») y XIII, 25 («con *dulce son* deleita el santo oído»), así como en la «Imitación de la oda nona [Horacio II, 9], Non semper», vv. 25-26): «Da fin a tus querellas / y vuelta al *dulce canto* que solías» (2006: 15, 64, 89 y 180).

En concierto con estas odas, se inspiró Láinez en la dedicada a Francisco de Salinas a la hora de ir conformando su imaginario de aire poético-musical siguiendo la estela de Montemayor. Sobre este particular, el verso «que despreciando el *vil vulgo profano*» del soneto «A Lizana» (1950: 353), con referencia al nombre pastoril de filiación garcilasiana Alcino en un canto amebeo junto a Tirreno (égloga III, 297-298; 1995: 239), entronca con la oda III, 1 («Odi profanum vulgus, et arceo») de Horacio, del mismo modo que dialoga de manera sincrética con «el oro desconoce / que el *vulgo vil* adora» de fray Luis (vv. 13-14; 2006: 23). El dedicatario, no identificado por Entrambasaguas (1951: 8-9, 190 y 329-330), es el poeta petrarquista Martín de Lizana (Cerrón, 2001), quien brindó a Láinez el soneto «Dichoso Tirse, que a la sacra fuente».

Al erudito y melómano salmantino, en definitiva, Láinez lo tuvo especialmente en cuenta, según estamos viendo, en virtud de un *continuum* literario como copresencia intertextual e hibridación respecto a los imaginarios de Garcilaso y Montemayor, por lo que no es de extrañar su impronta en la égloga que me ocupa. Con todo, pese a la sensibilidad de Láinez por la imitación compuesta —con fray Luis presente y motivos mélicos de fondo—, son Montemayor y Garcilaso los principales modelos en dicha égloga. De hecho, aboga por una fusión de Montano y Salicio —homenaje a sus admirados referentes⁷— para expresar el desdén de la cruel Galatea a propósito del sueño falaz asociado a la dolencia amorosa y la difuminación de las fronteras entre la vigilia y la ensoñación; esto es, según se demuestra en *La Diana* (1996a [1559]: 101-102 y 217-221) a la zaga del toledano, incluyendo efectos de premonición, sanación terapéutica, asociación con la muerte (*somnium imago mortis*) o comicidad. Como puede comprobarse en los lamentos de Montano y Salicio —con otros ecos en *La Diana*—⁸, Láinez decidió

⁷ Incluso, como debió de advertir Láinez a efectos de paralelismos, las nupcias de Diana y Delio en *La Diana* tienen su correlato, en la égloga I de Garcilaso, con la de Galatea y su amante en detrimento de los sentimientos de Salicio.

⁸ Así, la égloga I de Garcilaso («¡Oh *más dura que mármol* a mis *quejas!*», con musicalización de Pedro Guerrero en *Orfénica lira* [1554] de Miguel de Fuenllana, «*No hay corazón* que baste, / *aunque fuese de piedra*» [vv. 57, 133-134; 1995: 123 y 127] dejó su recuerdo en la novela pastoril de Montemayor con variaciones («*más duro sea que mármol*», «con tantas *lágrimas* que *no hubiera corazón*, por *duro que fuera*» [1996a (1559): 129 y 227]).

incardinar su discurso en esta tradición literaria de raíz garcilasiana continuada por Montemayor:

<p><i>¿Estoy despierto yo o estoy dormido? Despierto estoy, ¡oh sueño mentiroso! ¿Qué es del bien que gozaba, adónde es ido? ¿Adónde está el semblante tan hermoso que yo miraba agora? ¡Oh triste sueño! Aquella que tan poco ha que era mía está tan presto ya con otro dueño (Laínez, 1950: 168).</i></p>	<p><i>¡Cuántas veces, durmiendo en la floresta, reputándolo yo por desvario, vi mi mal entre sueños, desdichado! Soñaba que en el tiempo del estío llevaba (por pasar allí la siesta) a abreviar en el Tajo mi ganado (Garcilaso, 1995: 126).</i></p>
--	---

Entrambasaguas (1951: I, 190; II, 276), por su parte, no menciona esta imitación limitándose a apostillar que el nombre de Salicio por el que se decanta Laínez denota «solera garcilasiana». En cambio, resulta evidente que el poeta opta por una nueva contaminación de raigambre garcilasiana puesto que enriquece el sueño de Montano, trasunto imitativo de Salicio —a buen seguro por la admiración de Montemayor hacia el toledano—, con el *ubi sunt*. Procede, en fin, mediante estructuras anafórico-paralelísticas («¿Qué es [...], adónde? / ¿Adónde [...]? / Aquella [...] / ya [...]»), reconocibles, con variaciones, en el canto elegíaco de Nemoroso dirigido a Elisa, también en la égloga I («¿Dó están [...]? / ¿Dó está [...]? / ¿adónde están? ¿Adónde [...] / ¿Dó [...]? / Aquesto [...] ya [...]»):

<p><i>¿Qué es del bien que gozaba, adónde es ido? ¿Adónde está el semblante tan hermoso que yo miraba agora? ¡Oh triste sueño! Aquella que tan poco ha que era mía está tan presto ya con otro dueño (Laínez, 1950: 168).</i></p>	<p><i>¿Dó están agora aquellos claros ojos que llevaban tras sí, como colgada, mi alma, doquier que ellos se volvían? ¿Dó está la blanca mano delicada, llena de vencimientos y despojos, que de mí mis sentidos l'ofrecían? Los cabellos que vían con gran desprecio al oro, como a menor tesoro, ¿adónde están, adónde el blanco pecho? ¿Dó la columna que'l dorado techo con proporción graciosa sostenía? Aquesto todo agora ya s'encierra, por desventura mía, en la oscura, desierta y dura tierra (Garcilaso, 1995: 133).</i></p>
---	--

Intensifica Laínez (1950: 184) las resonancias garcilasianas —con apropiación creativa de Montemayor— cuando la desdeñosa Galatea alude a los sentimien-

tos demostrados por Montano conforme a «su *loco* y atrevido *pensamiento*». Tal proceder, que sugiere el villancico con glosa «Amor *loco*, ¡ay, amor *loco*!» de Montano como «antiguo cantar» de cariz mélico-coreográfico en *La Diana* con reelaboración mediante *amplificatio* en un pliego suelto (1996a [1559]: 58-59)⁹, rememora el verso 9 («así a mi enfermo y *loco pensamiento*») del soneto XIV del toledano (1995, 30). Incluso imprimió su huella, al calor de «Solo e pensoso i più deserti campi» de Petrarca, en el soneto «Peligroso, *atrevido pensamiento*» de Laínez (1950: 6) atendiendo a la construcción de un doble adjetivo aplicado a «pensamiento»; o lo que es lo mismo, una *variatio* de «su *loco* y atrevido *pensamiento*», en alusión a Montano, en la égloga del madrileño.

Otro soneto garcilasiano, el X («¡Oh dulces prendas por mi mal halladas!» [1995: 25]), influyó en «¡Oh dulce prenda por mi mal hallada!», en la voz del desdichado Montano en referencia a Galatea (Laínez, 1950: 195; Entrambasaguas, 1951: 243) como también había inspirado a Montemayor en *La Diana* (1996a [1559]: 13-14), con la égloga I del toledano en mente (vv. 352-357; 1995: 137) y en la línea de la égloga XI de la *Arcadia* de Sannazaro, al hilo de las «memorias tristes» y los lamentos de amor por la remembranza de las «prendas» de la amada. Asimismo, «*Adiós, prados; adiós, verde ribera*», en la *sermocinatio* de Montano (Laínez, 1950: 195), constituye un eco de «*Adiós, montañas; adiós, verdes prados*» (v. 638) de la égloga II de Garcilaso (1995: 173); esto es, en una identificación de Montano con Albanio —con correlato femenino, por cierto, en *La Diana*—, incluyendo su locura motivada por el amor *hereos* o *heroicus*.

Resulta visible, en suma, que la caracterización de los pastores de Laínez, con Montano-Montemayor de fondo, está inspirada en los retratos psicológicos de Garcilaso, conformando, bajo la hibridación, variadas aristas de un mosaico unitario y reticular. Así, la demencia por amor de Montano-Albanio casaba bien en lo que atañe al sueño confuso de Salicio en la égloga I del toledano (vv. 113-115; 1995: 126), dado que Albanio lo experimenta en la égloga II siendo testigo Salicio¹⁰. A su vez, la «blanca mano» no solo está relacionada con la égloga I de Garcilaso («¿Dó está *la blanca mano* delicada?» [v. 270; 1995: 133]) en la imitación apuntada de Laínez, sino igualmente con *La Diana* («la más hermosa y *delicada mano*» [1996a (1559): 45]), de palmaria tonalidad garcilasiana.

⁹ La asociación de la «locura» al «pensamiento» se halla, en efecto, en *La Diana* como un motivo *cum variatione* de sabor garcilasiano: «Cuán gran *locura* ha sido haber empleado en otra parte el *pensamiento*»; y «*Entendimiento*, ¿vos no estáis *turbado*? / *Sentido*, ¿no os *turbaron* sus *desvíos*?» (1996a [1559]: 220 y 69). Una variante se suprimió, además, en la obra: «Hacéis a mi *pensamiento* / ser tan *loco*» (1996a [1559]: 298).

¹⁰ «¿*Es esto sueño*, o ciertamente toco / la blanca mano? ¡*Ah, sueño*, ¿estás *burlando*! / Yo *estábate creyendo como loco*» (vv. 113-115; 1995: 147).

De otro lado, el verso en la voz de Herzimio «sin nunca hacer mudanza en su costumbre» (Laínez, 1950: 198) se erige como un homenaje al *éPLICIT* («por no hacer mudanza en su costumbre») del soneto XXIII de Garcilaso (1995: 43). Se advierte la alusión al Tajo a modo de *laus urbis natalis*, que volverá a integrar en la *sermocinatio* de Amaranta («Pues largo tiempo, en las doradas ondas / del claro Tajo, a mil sabios pastores / oíste ya cantar en dulces versos, / al dulce son de las templadas cítaras» [1950: 199]) en diálogo con la égloga I de Garcilaso («El dulce lamentar de dos pastores» [v. 1]; «escucha tú el cantar de mis pastores» [v. 42]; «él, con canto acordado» [v. 49; 1995: 120 y 122-123]) y *La Diana*, con «cítaras de oro» bordadas de por medio («en dulces lamentaciones», «una pastora que dulcemente cantaba», «la dulce voz del enamorado pastor» [1996a (1559): 91, 186, 233 y 245]). Es más, en el parlamento de Galatea (Laínez, 1950: 198), se menciona el «manso ruido» del agua («con el manso rüido de la fuente, / que siempre a dulce sueño nos convida») que deja ver la asimilación del lenguaje poético del toledano en la canción III («Con un manso rüido / d'agua corriente y clara» [1995: 72]) y de Montemayor en *La Diana* («con un manso y agradable ruido [...] a la orilla del río pasaban la siesta [dos pastoras]», «será forzado pasalla [la siesta] debajo destes alisos, gustando del ruido de la clara fuente» [1996a (1559): 273 y 256]), hibridado, en una *contaminatio* sincrética, con el verso 249 («donde con dulce sueño reposaba») en la elegía de Nemoroso de la égloga I (1995: 132).

De manera análoga, Montano es descrito como un auténtico músico por la joven —en alusión a la faceta de Montemayor más allá de la tópica pastoril—, siempre «al son de su zampoña, embebecido», instrumento que reaparece en «Y tú, zampoña triste y desdichada» y «cantando y [...] dejando el dulce canto» (Laínez, 1950: 185 y 194). Se trata, en el caso del «dulce canto», de una *iunctura* recurrente en el imaginario de Laínez, en general, y en esta égloga, en particular, hasta el punto de que figura en otros momentos de la composición, en hermandad intertextual con *La Diana* («en cuanto la pastora con el dulce canto» [1996a (1559): 91]), como en «que yo responderé a tu dulce canto». Le sigue la respuesta «con dulce estilo y apacible canto» de Montano, reelaborada en una *variatio* a modo de *tricolon* («Conviértase [...] / en ledo y apacible y dulce canto» [Laínez, 1950: 225 y 228]). Debido a esta transmutación del pesar amoroso de Montano en contento vital, el canto se hace «suave», al igual que sucede en *La Diana* («Así acabó mi Alanio el suave canto», «Acabó la hermosa Dórida el suave canto», «la suavidad de vuestro canto» [1996a (1559): 56, 91 y 256]), gracias a las «dulces zampoñas concertadas» —tan habituales en la novela pastoril del portugués— y al compás equilibrado del agua del *locus amoenus* en un efecto simpatético o falacia patética. Lo recuerda Galatea en «oyendo el suave canto y melodía / de las dulces zampoñas concertadas / con el ruido de la fuente fría; // y en esta fresca

yerba recostadas, / atentas escuchando *el dulce acento* / de las *canciones tristes ya pasadas*» (Laínez, 1950: 226).

De otra parte, el adjetivo «embebecido» de Laínez, con nueva presencia en «aquí do a mi cantar *embebecidos* [los pastores]» al decir de Montano (Laínez, 1950: 193)¹¹, sugiere el estilo de Garcilaso en «la vida del amante *embebecido*» (soneto XXXIV, 6; 1995: 58) o «de la silvestre caza *embebecido* [Apolo]» (égloga III, 148; 1995: 231), en correspondencia con la «caza» en *La Diana* (1996a [1559]: 36). Y Galatea se representa a sí misma «con *el cabello suelto* y esparcido» (Laínez, 1950: 185), en copresencia respecto a la ninfa huyendo de Apolo en la égloga garcilasiana («Dafne, con *el cabello suelto* al viento» [v. 153; 1995: 231]), con reescritura a partir de «esparcido» / «esparce» a la luz del soneto XXIII («y en tanto que *l cabello* [...] / con vuelo presto [...] / el viento mueve, *esparce* y desordena» [vv. 5-8; 1995: 43])¹².

Precisamente a la historia de Apolo y Dafne se refiere Galatea en un homenaje de Laínez (1950: 200) mediante *abbreviatio* («Quizá te agrada la triste historia / de la hermosa hija de Peneo») al tratamiento garcilasiano en el soneto XIII y la égloga III, 145-168 (1995: 28, 231 y 232), con implicaciones intertextuales en *La Diana* (1996a [1559]: 73 y 74): «sus cabellos, que los rayos del sol escurecían». Asimismo, los elementos cronográficos del atardecer, o sea, un elemento canónico en la égloga I de Garcilaso («la *sombra* se veía / *venir corriendo apriesa* / ya [...] / y *acusando* / *el fugitivo sol*, de luz escaso»; vv. 414-419; 1995: 140), tienen su paralelo en la égloga de Laínez. Lo recuerda Galatea, dirigiéndose a Amaranta, en «No seas en la vuelta perezosa, / mira que *Febo ya escurece el día* / y que *viene la noche presurosa*», en tanto que esta le contesta en «Yo volveré a buscar tu compañía / primero que *la luz sea desterrada*» (1950: 189). Finalmente, tras la historia de los amantes de Teruel (1950: 218)¹³, Laínez retomará el motivo, en un tema poético-musical con variaciones —a buen seguro, una vez más, como homenaje al garcilasiano Montemayor—, en los versos «Vamos, hermosa ninfa, pues pasada / *es ya la ardiente hora* de la siesta / y *ya en el hondo mar Febo se esconde*».

A modo de cierre, cabe plantearse una última cuestión sobre el sincretismo identificable en esta égloga de Laínez al compás de Garcilaso y Montemayor. Llama la atención que, como desenlace de su composición, nuestro autor abogue por resolver las cuitas amorosas de Montano y Herzimio, enamorados de Galatea y Amaranta, gracias a la ingesta de agua curativa, en un vaso, procedente del río

¹¹ Y también en el verso de Tirsi «que al son de tu cantar *embebecido*» (1950: 240) dirigiéndose a Damón en la égloga «Después que en varias partes largo tiempo».

¹² Asistimos a una nueva relación intertextual respecto a la «Elegía en la muerte de Luisa Sigea»: «Las unas con las liras destempladas, / otras *con el cabello suelto al viento*, / otras del dulce canto ya olvidadas» (Laínez, 1950: 129).

¹³ Que analizo de manera pormenorizada en un estudio en prensa.

Tajo¹⁴. Pues bien, en una suerte de toque mágico, las desdenosas pastoras —especialmente Galatea— acabarán aproximándose a sus frustrados pretendientes hasta el punto de que concluye la égloga con un final abierto y feliz, incluso con la posibilidad manifiesta de que tales relaciones puedan llegar a buen puerto. A la vista de tal interrogante, ¿qué modelos pudo tener en cuenta Láinez como aval asentado en la tradición literaria y marco de legitimación al servicio de la lógica poética intrínseca a su historia?

Conforme a la hipótesis planteada, considero que Láinez optó por la hibridación de la égloga II de Garcilaso y el libro V de *La Diana* de Montemayor (1996a [1559]: 216 y 217). Me refiero, de un lado, a su interés por las artes mágicas del experimentado Severo (vv. 1041-1128; Garcilaso 1995: 190-193), quien, más allá de la urna ofrendada al sabio por el río Tormes tras la estela del *De partu Virginis* de Sannazaro¹⁵, a buen seguro, resultaba el experto idóneo para paliar, también en un final abierto —característico del género pastoril—, el amor *hereos* o locura sentimental de Albanio; y, de otro, a su tratamiento estético del vaso con agua mágica o con propiedades terapéuticas de Felicia, en una continuidad simbólica mediante las artes de la ninfa Dórida¹⁶.

Se trata, en efecto, de un prisma conceptual que, si bien no agradó demasiado a Cervantes —a la vista del donoso escrutinio en *Don Quijote* (I, 6) y por el hecho de arreglar Montemayor este enredo y maraña narrativa de una forma no

¹⁴ Con el eco garcilasiano —ya comentado— de fondo: «discurre el río Tajo celebrado, / sin nunca hazer mudanza en su costumbre; // y en su verde ribera y fértil prado / está el sabio pastor apacentando / así, lo más del año, su ganado» (Láinez, 1950: 198). Se trata de una alusión con variaciones a la égloga II al hilo de Severo: «En la ribera verde y deleitosa / del sacro Tormes, dulce y claro río, / hay una vega grande y espaciosa [...]. // Un hombre mora allí de ingenio tanto, / que toda la ribera adonde él vino / nunca se harta d'escuchar su canto [...]. // Así curó mi mal, con tal destreza, / el sabio viejo, como t'he contado» (vv. 1041-1043, 1059-1061 y 1125-1126; 1995: 190 y 193).

¹⁵ «Mostróle una labrada y cristalina / urna donde'l reclina el diestro lado» (vv. 1172-1173; 1995: 195).

¹⁶ Precisamente, entre otros personajes, se encuentra, en la escena, Selvagia, pretendida por Montano: «Y entrándose [Felicia] en un aposento no tardó mucho en salir con dos vasos en las manos de fino cristal con los pies de oro esmaltados»; «Y tú, hermosa Selvagia y desamado Silvano, tomad este vaso, en el cual hallaréis grandísimo remedio para el mal pasado y principio para grandísimo contento, del cual vosotros estáis bien descuidados»; «Los dos nuevos enamorados no entendían en otra cosa sino en mirarse uno a otro con tanta afición y blandura como si hubiera mil años que hubieran dado principio a sus amores»; y «le echó [Dórida] sobre el rostro de una odorífera agua, que en el vaso de plata traía [...]. Y, tomando don Felis el vaso de oro en las manos, bebió gran parte del agua que en él venía [...]. Y de tal manera se le volvió a renovar el amor de Felismena que en ningún tiempo le pareció haber estado tan vivo como entonces» (Montemayor, 1996a [1559]: 217, 222 y 286-287).

excesivamente esmerada—¹⁷, sin embargo, lo consideró como una opción técnica plausible Laínez; eso sí, desde la verosimilitud y de un modo afin a su amigo alcalaíno, como se colige de la reveladora conversación entablada entre Montano y Herzimio¹⁸. Tanto es así que, gracias a este artificio del agua salutífera degustada por los protagonistas, Montano, émulo de Albanio, verá, de manera sorpresiva, cómo Galatea-Camila, consagrada a Diana y sin aceptar los requerimientos de otros pastores, acabará mudando su habitual desdén. Ello tiene lugar hasta el extremo de que decide adoptar una actitud de cercanía hacia el pastor-músico, al igual que le sucede, en paralelo, a la pareja formada por Amaranta y Herzimio. Con todo, Laínez procedió apostando por una fórmula creativa que reflejaba con mayor credibilidad la realidad de los sentimientos amorosos reconocibles en los seres humanos; o lo que es lo mismo, alentado por una visión literaria que trae a la memoria la de Cervantes y no tan cercana a *La Diana*, obra a la que rinde un homenaje, pero también con una *retractatio* de por medio en virtud de una visión literaria compartida con el autor de *La Galatea*¹⁹.

¹⁷ Como se recordará: «Y pues comenzamos por *La Diana* de Montemayor, soy de parecer que no se queme, sino que se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada, y casi todos los versos mayores, y quédesele enhorabuena la prosa, y la honra de ser primero en semejantes libros» (Cervantes, 2004 [1605]: 92). Para las correspondencias y reescrituras compartidas por Cervantes y Laínez: Escobar (2024a).

¹⁸ Con resonancia garcilasiana añadida en «mora allí» (véase *supra* a propósito de la égloga II) y la colaboración de Silvio —cuyo *nomen parlans* denota una similitud fónica respecto a Silvano de *La Diana*— en lo que al agua mágica se refiere: «*Herzimio* Ya a mí se me figura que estoy viendo / de las ninfas, *después de haber probado / el agua*, el corazón de amor ardiendo [...]. // Que no haya amor sin miedo bien lo veo, / ni aun que le puede haber; pero yo agora / *de Silvio en el remedio espero y creo / que será el agua clara causadora / de desterrar de nuestro triste pecho / la profunda tristeza que allí mora* [...]; // vengan las ninfas a esta clara fuente, / dexando por un rato el libre oficio; / a donde, *derramando prestamente / de aqueste hondo vaso el agua fría* [...], // *conviertan en piedad el alegría* [...]. Y pues que todo aquesto es ya cumplido / y el vaso ya en la fuente derramado, / yo sé un lugar repuesto y escondido // cerca de aquesta fuente y fresco prado» (Laínez, 1950: 219-220).

¹⁹ Se demuestra en los siguientes términos: «*Galatea* [quien se acerca, junto a Amaranta, a] aquesta fuente clara y deseada, / *do será mitigada la sed luego / y el encendido fuego que llevamos* [...]. *Amaranta* Quiero ver *el efecto que te admira* [...]; y no sé, ninfa mía, qué tormento / es este que en mí siento, extraño y duro / de un fuego en que me apuro, bravo, ardiente, / por contemplar presente y estar viendo / a *Herzimio*, recogiendo su ganado / en este fresco prado y verde llano. // *Galatea* También ya de Montano, estoy corrida / y aun algo arrepentida de tratalle [...]; de *hoy más, tratalle quiero, de manera*, / pues se cuán verdadera es su firmeza, / *que el rigor y aspereza menos sea*: mas no para que vea, claramente, / que así tan fácilmente he yo de amallo; / aunque, *si en él ya hallo la cordura / que es justa por ventura, andando el tiempo, / verná conmigo el tiempo a acabar esto / que no será con esto mal pagado*. *Herzimio* Bien ves *el alto efecto que ha causado / el vaso derramado en esta fuente*) (Laínez, 1950: 220-221).

CONCLUSIONES

A la luz de la argumentación desarrollada, una de las líneas de investigación que permite el análisis de la obra poética de Laínez viene dada por la identificación de modelos y fuentes en su pensamiento creativo. Así, desde Garcilaso (églogas I-III, canción III o sonetos XIII, XIV, XXIII, XXXIV, XXXV y XXXVIII) y fray Luis (odas I, II, IX y XIII, más la traducción de inspiración horaciana circunscrita al «Non semper») a Montemayor, con especial predilección por *La Diana*. Ello explica la presencia de motivos temáticos en su imaginario de cariz literario-musical tales como la contemplación de la belleza de la amada a través de la mirada, de aroma garcilasiano y continuado por Montemayor en su novela pastoril, al margen de una mera topicalización.

Estos núcleos motivicos los concibe nuestro autor en calidad de subtemas con variaciones, como si de una composición musical se tratase al compás de autores híbridos como Montemayor. De hecho, en virtud de la *varietas*, eleva su voz poética a la altura de un canto mélico mediante modulaciones hacia la dulzura o la suavidad. Su *modus operandi* otorga más sentido, si cabe, a las alusiones de cuño musical, incluyendo paisajes sonoros cuya *colonna sonora* la conforman texturas tímbricas como la cítara, la lira, el rabel o la zampoña de aliento pastoril y en entronque con *La Diana*, más allá de «A la *Sampogna*» de Sannazaro. No es de extrañar, en este sentido, la caracterización de atractivos personajes de su universo lírico ligado al *ars canendi* como Montano, pero en hermandad con protagonistas garcilasianos como Albanio en una *contaminatio* entre la égloga II y *La Diana*, con encuadre centrado sobre todo en el libro V al hilo del vaso con agua mágica. Por sus dotes para el *ars musicae* y al margen de la topicalización arcádica, bien podría tratarse de una referencia en clave —con implicaciones intertextuales a propósito de *La Diana* hasta con una sutil *retractatio* de fondo— a Montemayor, dedicado al canto, al igual que Espinel, y a la interpretación instrumental como estos mismos poetas-músicos o Silvestre.

Desde este prisma poliédrico, cobran carta de naturaleza y significado sus ecos madrigalistas cetinianos o el soneto-epicedio —de impronta garcilasiana al calor del soneto XXXV— dirigido a Cabezón. La aportación de su hijo en *Obras*, el organista Hernando, en consonancia con el proemio «en loor de la música», entronca, en el maridaje entre discurso poético y musical, con el perfil humanístico de Laínez, cuya familia mantenía vínculos personales con la de Cabezón. Precisamente, el compositor ejerció como organista al igual que Salinas, a quien fray Luis dedicó su oda II, imitada por Laínez, con Lizana de fondo. Y es que, en definitiva, a la luz de la intertextualidad y el comparatismo, la dicotomía tradición literaria y el discurso de aliento musical resulta un camino sumamente fértil al servicio del análisis riguroso de la poesía de Laínez entre Garcilaso, Montemayor y fray Luis de León.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Álvaro (2010). «Pedro Laynez». En Carlos Alvar (ed.), *Gran enciclopedia cervantina*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos/Castalia Ediciones, t. 7, pp. 6737-6740.
- ANÓNIMO (1998 [1512]). *Primaleón*. María del Carmen Marín Pina (ed.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- ARTIGAS, Javier y Antonio EZQUERRO (2014). «Antonio de Cabezón, redivivo». *Anuario Musical*, 69, pp. 5-50. DOI: <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2014.69.158>.
- BOTTA, Patrizia (coord.) (2022). *Poesía y música en la Roma barroca. El Cancionero español Corsini 625*. Napoli: Liguori Editore.
- CABEZÓN, Antonio de (1578). *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. Madrid: Francisco Sánchez.
- CASTALDO, Daria (ed.) (2019). «Hay una flor que con el Alba nace». *Il Canzoniere MS. XVII. 30 della Biblioteca Nazionale di Napoli (Testi spagnoli)*. Pisa: Edizioni ETS.
- CERVANTES, Miguel de (2004 [1605-1615]). *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (dir.), Joaquín Forradellas (col.), Fernando Lázaro Carreter (est.). Madrid/Barcelona: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles/Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- CERRÓN, María Luisa (2001). «Primera noticia sobre Martín de Lizana, poeta petrarquista del siglo XVI (Con un cancionero mínimo)». En Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 331-349.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1951). «Estudio preliminar». En *Obras de Pedro Laínez*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, t. 1, pp. 3-364.
- ESCOBAR, Francisco (2017). «Humanismo y espiritualidad en tiempos de Felipe II: posicionamiento profesional de Mal Lara, un cartapacio de Mateo Vázquez y Cervantes a los diecinueve años». *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 35, pp. 16-78 <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume35/monograph1/3%20ehum35.as.escobar.pdf> [Consulta: 10/02/2024].
- ESCOBAR, Francisco (2023a). «“El armónico son que el aire lleva”: el *ars canendi* de Vicente Espinel». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 11: 1, pp. 749-65 <<https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/1231/pdf>> [Consulta: 10/02/2024]. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.42>.
- ESCOBAR, Francisco Javier (2023b). «Traducir la música “extremada” en clave mélica: horacianismo y experimentación estilística en Espinel (con huellas de Garcilaso, Herrera y fray Luis)». *E-Spania*, 46. <<https://journals.openedition.org/e-spania/48354>> [Consulta: 10/02/2024]. DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.48354>.
- ESCOBAR, Francisco Javier (2023c). «Melografía y acompañamiento cordófono en el imaginario literario de Espinel (con notas intertextuales al aire de Bermudo, Lope y Cervantes, más una coda gongorina)». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 11: 2, pp. 527-545 <<https://www.revistahipogrifo.com/in>

- dex.php/hipogrifo/article/view/1232> [Consulta: 10/02/2004]. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.02.37>.
- ESCOBAR, Francisco Javier (2023d). «*Homo poeticus et musicalis*: tradición retórica y formación humanística de Espinel (con notas del *De Musica libri septem* de Salinas y ecos de fray Luis de León)». En María Dolores García de Paso (ed.), *Nuevas perspectivas para el estudio de la Retórica en las aulas del humanismo*. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 65-96.
- ESCOBAR, Francisco Javier (2024a). «Relaciones literarias entre Cervantes y Laínez: correspondencias y reescrituras (con intertextos de Garcilaso, más una coda calderoniana)». *Anales Cervantinos*, 56, pp. 1-44. DOI: <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2024.533>.
- ESCOBAR, Francisco Javier (2024b). «Resonancias de Garcilaso y Herrera en el canto mélico de Laínez (con ecos de madrigal cetiniano)». *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, en prensa.
- GUILLÉN, Claudio (1998). *Múltiples moradas: Ensayo de Literatura comparada*. Barcelona: Tusquets Editores.
- JOSA, Lola y Mariano LAMBEA (2004). «El juego entre arte poético y arte musical en el romancero lírico español de los Siglos de Oro». En Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso (coords.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, t. 2, pp. 311-326.
- KASTNER, Macario Santiago (2000). *Antonio y Hernando de Cabezón*. Burgos: Editorial DosSoles.
- LAÍNEZ, Pedro (1950). *Poesías*. Antonio Marín Ocete (ed.). Granada: Universidad de Granada.
- LEÓN, fray Luis de (2006). *Poesía*. Antonio Ramajo (ed.), Alberto Blecuá y Francisco Rico (est.). Madrid/Barcelona: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles/Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- MAGANTO, Emilio (2021). *El poeta Pedro Laínez (1538-1584). Actualización de su vida y obra en el contexto histórico y literario de Miguel de Cervantes*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- MAL LARA, Juan de (2015). *La Psyche*. Francisco Escobar (ed.). Ciudad de México: Frente de Afirmación Hispánica.
- MARÍN PINA, María del Carmen (ed.) (2003). «*Primaleón*» (*Salamanca, Juan de Porras, 1512*): *guía de lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- MAURER, Christopher (1988). *Obra y vida de Francisco de Figueroa*. Madrid: Ediciones Istmo.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1996a [1559]). *La Diana*. Juan Montero (ed.), Juan Bautista Avallé-Arce (est.). Barcelona: Editorial Crítica.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1996b). *Poesía completa*. Juan Bautista Avallé-Arce (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.
- MONTEMAYOR, Jorge de (2012). *Poesía selecta*. Juan Montero y Elizabeth Rhodes (ed.). Madrid: Castalia Ediciones.

- PASTOR COMÍN, Juan José (2020). «El juego del poeta: la música en el verso». En Dolores Segarra (coord.), *Los juegos del sonido. Estudios en homenaje al profesor Antonio J. Alcázar Aranda*. Madrid: Editorial Alpuerto, pp. 191-222.
- QUEROL, Miquel (2005). «El Emperador Carlos V y la Música (1500-1558)». *Revista Catalana de Musicologia*, 3, pp. 45-51.
- RUIZ, Francisco M. (2000). «Sobre Jorge de Montemayor, poeta y cantor en la corte española». *Philologia Hispalensis*, 14, pp. 127-142.
- RUIZ, Francisco M. (2001). «Aproximación a la trayectoria musical del poeta Jorge de Montemayor (c. 1520/25-c. 1561)». En Begoña Lolo (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, t. 2, pp. 1127-1135.
- SIERRA PÉREZ, José (2010). *Antonio de Cabezón (1510-1566). Una vista maravillosa del ánimo*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- SIERRA PÉREZ, José y Manuel Ángel TIZÓN DÍAZ (2018). «Poesías en los Preámbulos de los libros impresos de música en España durante los siglos XVI y XVII. Parte I. Siglo XVI: vihuelistas y organistas». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 34: 1, pp. 15-50.
- URIBE BRACHO, Lorena (2017). «“He de cantar afectos suspendidos”: el poder de la música en la poesía del Siglo de Oro». En Anna Bognolo, Florencio del Barrio, Valle Ojeda, Donatella Pini y Andrea Zinato (coords.), *Serenísima palabra: Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, pp. 337-346.
- VEGA, Garcilaso de la (1995). *Obra poética y textos en prosa*. Bienvenido Morros (ed.), Rafael Lapesa (est.). Barcelona: Editorial Crítica.
- ZALDÍVAR, Álvaro (2015). «La modalidad polifónica y sus efectos en tiempo de las *Obras...* de Antonio de Cabezón: la aportación de Pedro Cerone». *Anuario Musical*, 70, pp. 3-16. DOI: <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2015.70.01>.

Recibido: 01/04/2024

Aceptado: 30/04/2024



TRADICIÓN GARCILASIANA Y ECOS MUSICALES EN LAÍNEZ AL
«TEMPLADO AIRE» DE MONTEMAYOR (CON REMINISCENCIAS DE FRAY LUIS Y CABEZÓN)

RESUMEN: El objetivo del artículo se centra en el análisis de fuentes en la poesía de aliento musical de Pedro Laínez, con énfasis en Montemayor, Garcilaso y fray Luis de León. La metodología, sustentada en el comparatismo literario y en la intertextualidad, ubica su encuadre en la confluencia del discurso literario y el musical en el corpus lírico de Laínez y en *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* de Antonio de Cabezón, a quien el escritor madrileño dedicó un soneto-epicedio. Como resultados principales, se han identificado modelos y paradigmas en el imaginario poético-musical de Laínez, cuestión no abordada en el estado de la cuestión.

PALABRAS CLAVE: literatura, música, tradición garcilasiana, Pedro Laínez, Jorge de Montemayor, *La Diana*, fray Luis de León, Antonio de Cabezón.

GARCILASIAN TRADITION AND MUSICAL ECHOES IN LAÍNEZ TO THE
«TEMPERATE AIR» OF MONTEMAYOR (WITH REMINISCENCES OF FRAY LUIS AND CABEZÓN)

ABSTRACT: The objective of the article focuses on the analysis of sources in the musical poetry of Pedro Laínez, with emphasis on Montemayor, Garcilaso and Fray Luis de León. The methodology, based on literary comparatism and intertextuality, places its framework at the confluence of literary and musical discourse in the lyrical corpus of Laínez and in *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* by Antonio de Cabezón, to whom the Madrid writer dedicated a sonnet-epicedium. As main results, models and paradigms have been identified in Laínez's poetic-musical imaginary, an issue not addressed in the state of the art.

KEYWORDS: literature, music, Garcilasian tradition, Pedro Laínez, Jorge de Montemayor, *La Diana*, fray Luis de León, Antonio de Cabezón.

LA DIMENSIÓN POLÍTICA DEL *LIBRO DE LOS INFORTUNIOS Y NAUFRAGIOS* DE GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO

MERCEDES SERNA ARNAIZ

Universitat de Barcelona

serna@ub.edu

1. FINALIDAD DEL LIBRO DE LOS NAUFRAGIOS

La primera parte de la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo se imprimió en 1535; la impresión de la segunda parte quedó interrumpida por la muerte del autor en 1557 y solo se editó completa entre 1851 y 1855, en cuatro volúmenes, por la Academia de la Historia, al cuidado de José Amador de los Ríos. El último libro, el quincuagésimo, trata de los *Infornios e naufragios acaescidos en las mares de las Indias, islas y tierra firme del mar Océano*. Su contenido recoge treinta ejemplos de naufragios ocurridos entre 1513 y 1548, documentados gracias a informaciones directas o indirectas de los testigos.

La *Historia general y natural de las Indias* es una obra de madurez que comenzó a escribir el autor en 1514, aunque en 1535 hizo un añadido del libro vigésimo, compuesto por once capítulos que más tarde pasarán a la tercera parte de los infortunios y naufragios. Es decir, hay capítulos que escribió antes de 1535 y otros que han sido escritos desde esta fecha hasta 1549.

El libro *Infornios y naufragios* cierra una *Historia* marcada por un discurso paradisiaco y de idealización del paisaje americano. En este sigue con su pasión por el descriptivismo narrativo, pero ahora destaca el patetismo del discurso, con relatos que rozan lo apocalíptico. No obstante, Gerbi interpreta un viraje en la postura utopista de Fernández de Oviedo por cerrar la *Historia* con los relatos de los naufragios. Según el estudioso, esas narraciones «eran una forma literaria bas-

tante común ya en esos tiempos» (1978: 300) con las que se abrían muchas obras utópicas; pero en «la decisión de colocar los naufragios al final de su escrito, y no al principio, como los utopistas» subyace «el realismo» (1978: 301) de Fernández de Oviedo. Pero, ciertamente, a lo largo de la obra ingente del escritor hay muchas escenas realistas, crueles y truculentas en las que el hambre, la enfermedad, el horror por la inminente muerte y el despojo más absoluto se ciernen sobre los hombres.

La *Historia* es también el testimonio del sacrificio y la tragedia, y de todo ello sabe mucho nuestro autor, como expresa en este fragmento:

Estas cosas de acá, con mucha sed, con mucha hambre y cansancio, en la guerra con los elementos contrastando con muchas necesidades y peligros; herido sin cirujano, enfermo sin médico ni medecinas, hambriento sin tener que comer, sediento sin hallar agua; cansado sin poder alcanzar reposo, necesitado del vestir y del calzar [...]. Pues crea el lector que muchos de los que por acá andan e han experimentado todo esto, y lo que más se podría decir, sabrían pelear con los turcos (Fernández de Oviedo, 1959 [1535-1549]: XVIII, 183).

La *Historia general y natural de las Indias* es, en su conjunto, la expresión de una filosofía de la historia. La obra se abre con un proemio jubiloso en el que el autor expresa su admiración ante la grandeza y el esplendor del Nuevo Mundo y termina con la observación escéptica de la devastación llevada a cabo por los españoles. El libro de los naufragios, señala Kohut, «parece fortalecer esta impresión de desastre; sin embargo, y por un giro paradójico, este último libro es la expresión de una esperanza *quia absurdum*, pues los hechos terrestres de la conquista son presentados como sólo el reflejo de la lucha trascendental entre Dios y Satán» (2009: 165).

Los naufragios que narra el madrileño terminan con la salvación de los naufragos que han sido devotos, tras infinitas plegarias, ayunos y autoflagelaciones. La esperanza es más grande que el escepticismo y la desilusión sobre la actuación de los españoles.

El libro quincuagésimo está dividido en treinta capítulos estructurados de igual manera, y con desigual extensión entre ellos. El más conocido es el naufragio de Alonso de Zuazo. En general, todos tienen el mismo desarrollo: se fecha el caso que se va a contar, luego se narra la historia, documentando siempre las fuentes para que no se dude de la veracidad del hecho, el protagonista o los naufragos del suceso se encomiendan a la divinidad o han hecho votos en caso de ser salvados, y se resuelve el naufragio.

En el «Proemio» señala Fernández de Oviedo que sabe más de peligros del mar que el propio Plinio porque los ha vivido (1959 [1535-1549]: 306). Esta idea es esencial del proceso metodológico de su escritura, esto es, el haber sido cronis-

ta de vista, el haber vivido la experiencia. Eso le hace sentirse superior a muchos de los otros cronistas competidores o enemigos a veces, a Pedro Mártir, concretamente, o a los antiguos que no vivieron los hechos que contaron. Siempre es la verdad la que determina la obra, aunque aparezcan muchos hechos milagrosos y un gusto por la maravilla y el asombro. Dice sobre su maestro Plinio:

E ya yo me vi en la mar en tal término que pudiera con más experiencia propia temer y entender los peligros de ella, que Plinio informado por sus libros o por marineros de su tiempo, porque de verlo a oírlo, hay mucha desproporción e diferencia (1959 [1535-1549]: 306).

Y seguidamente tratará sobre un peligro que él mismo corrió de morir ahogado, además de estar muy enfermo (1959 [1535-1549]: 307). Evidentemente, la providencia le salvó, como va a ocurrir con la mayoría de los naufragios que relate en este libro. Ya sabemos cómo la *Historia* tiene un perfil autobiográfico, por lo que aparecen muchas reflexiones y anécdotas personales o familiares, algunas incluso de carácter fantástico. Fernández de Oviedo informará de algunas tormentas, mareas y peligros que ha padecido durante sus viajes a Cuba, Panamá, Italia o Flandes. Tirando de refranes, concluirá que si se quiere aprender a rezar hay que navegar porque es en circunstancias extremas cuando uno se encomienda más a Dios y a la Virgen.

Evidentemente, en el libro hay una finalidad didáctica, como ha señalado la crítica, y no solo moralizadora: dar a conocer de cuántos peligros andan acompañados los que navegan (Bénat-Tachot, 2019: 287). No creemos, sin embargo, que la finalidad del libro de los naufragios sea explicar el fracaso de la experiencia americana, como señala Selnes:

Oviedo deja que la obra termine con una compilación de naufragios, parece lícito suponer que la idea es la de subrayar —aristotélicamente— el destino «trágico» del Nuevo Mundo, su peripecia de dicha en naufragios e infortunios (2017: 249).

Ni tampoco que la obra sea una alegoría del fracaso de la experiencia española en Indias, como opina Bolaños (1992: 165).

Además de la obligación de informar para la posterioridad, para la memoria heroica de España, siguiendo el ejemplo de Tito Livio, Fernández de Oviedo realza con estos naufragios la heroicidad de los españoles y su creencia y fe en Dios, el cual es misericordioso y es su voluntad que se lleve a cabo la conquista evangélica. Ante los naufragios, infortunios, desventuras o el hambre, se impone la entereza y la fe de unos hombres que se abandonan a Dios, a la madre de Dios o a la santa imagen del Antigua, por ejemplo. Y es sobre todo la devoción de estos náufragos lo que les va a salvar de la muerte. No en vano, toda la obra de Fernán-

dez de Oviedo es una alabanza a Dios y el descubrimiento de América se inscribe en un diseño providencialista.

Fernández de Oviedo escuchó muchas de las anécdotas que cuenta directamente de sus protagonistas. En el capítulo tercero se narra hasta un caso de canibalismo¹ entre los cristianos. De esta manera, en 1513, una nao con más de cincuenta personas partió de Santo Domingo para ir al Darién, perdiéndose por el camino. Llevaba mercaderías, pasajeros y marineros. Por los pecados de sus integrantes y por no ser el piloto adecuado, según Fernández de Oviedo, erró la nave y dio al través en la costa. Los marineros dejaron a los pasajeros desamparados en un islote y a la merced de indios temibles, aduciendo que iban a buscar ayuda, pero, por usar del fraude y el engaño, se perdieron en las aguas procelosas por siempre jamás. Después de algunas peripecias de los treinta y cinco pasajeros abandonados en el islote, y bajo el dominio de los indios, fueron socorridos justo cuando habían echado a suertes el irse comiendo entre ellos para que al menos el resto sobreviviese. Aquí Fernández de Oviedo señala que Dios les socorrería, «antes que el segundo o el tercero muriese», pero que «no se llegó a tan fiero e crudo partido o suerte gracias a la misericordia divina (1959 [1535-1549]: 312). Tiempo después, nuestro autor preguntó a los naufragos qué oración o voto hicieron para conseguir ser salvados a lo que contestaron que fue una romería a nuestra señora de Guadalupe (1959 [1535-1549]: 312).

El cronista se apoya continuamente en los milagros con la intención de demostrar que estos ocurren si los hombres tienen fe. Así, por ejemplo, en el capítulo séptimo se aparece la Virgen en medio del fuego. Se cuenta cómo una nave en la que iba Catalina Sánchez, que fue la que le narró a nuestro cronista la historia, se puso de lado y los marineros pusieron pipas de agua para equilibrarla. Hubo un incendio y fueron justamente esas pipas las que salvaron a la tripulación. Evidentemente este hecho para el cronista ocurrió gracias a la misericordia divina. Catalina Sánchez también fue testigo de cómo dos personas que estaban en medio del fuego vieron a Nuestra Señora de Guadalupe. Sagazmente, indica el autor cómo posiblemente una de esas dos personas fue la propia Catalina, mujer de más de 50 años, de bien (1959 [1535-1549]: 319).

De la misma manera, en el capítulo octavo ocurren una serie de hechos sobrenaturales y se entabla un diálogo entre Lucifer que habla y la madre de Dios que salva. Dice Oviedo que muchas veces ha escuchado de hombres que cuando se han hallado en naufragios han oído voces como humanas hablar en el aire y han visto demonios. Y lo prueba con un caso que ocurrió en 1533, en el que una nao, cargada de azúcares y cueros de vacas y cañafístola, salió de Santo Domingo a España.

¹ Para un paralelismo entre la obra de Fernández de Oviedo y Cabeza de Vaca, léase el estudio de Maura (2013: 87-100)

Luego prosiguió su camino junto a otra nave. Las dos sufrieron grandes tormentas y se perdió toda la carga. Todos se vieron bajo el agua e invocaron a la Virgen María, la oyeron hablar en el aire, y el demonio les replicaba: «qué la queréis qué la queréis», con la intención de que no pidieran auxilio a la madre de Dios. Pero, a pesar de los demonios, la Virgen les salvó y cesó aquel mal temporal. Una tercera nave, repleta de tocinos, también acabó destrozada por culpa del diablo, «pues también navega y molesta las naos e navegantes» (1959 [1535-1549]: 321).

Ocurren muchos otros casos maravillosos y milagros de salvación. Como en 1519, cuando dos mujeres, las tavoras, que iban en una nao que partía de la ciudad del puerto de Santa María del Antigua del Darién vieron diablos muy fieros y espantables a la proa y popa de la nave. Un diablo le mandaba a otro que torciera la vía y otro le contestaba que no podía porque la Virgen de Guadalupe no se lo permitía (1959 [1535-1549]: 321). Fernández de Oviedo explica que las hermanas se salvaron gracias a la intervención de la Virgen, a pesar de que no eran tan buenas, pero Dios salva a todos los pecadores si estos rezan.

Por lo tanto, es la fe en Dios y su misericordia lo que salva en la vida. No cabe duda de que la conquista, en Fernández de Oviedo, es un hecho de orden divino y que los españoles aparecen en toda su obra como el instrumento elegido por Dios para realizar sus planes. Si bien el cronista fue muy crítico, como veremos, con la manera en que la misión se estaba desarrollando y en múltiples ocasiones la presentó como un fracaso porque la evangelización estaba viciada desde el principio, y aunque incluso se tuvo que defender de las críticas que en su obra vertía contra los españoles, no dudó nunca de la superioridad de estos por ser los instrumentos elegidos por Dios para la evangelización del Nuevo Mundo. «No en vano señala que está escribiendo lecciones para acordarnos de los peligros en que andamos todos los que vivimos y cómo hay que apelar a la infinita misericordia» (1959 [1535-1549]: 370).

El libro quincuagésimo se nos presenta (el capítulo vigésimo segundo es fundamental en este sentido pues deviene una lección moral para recurrir a la misericordia de Dios ante los peligros de la vida) como una rendición de cuentas (castiga la gula, la codicia o la falta de fe) en el sentido de que perecerán ahogados aquellos españoles que desvirtuaron el fin cristiano de la conquista americana y, por el contrario, se salvarán y vivirán a la diestra de Dios Padre los que tuvieron su fundamento en la fe y obraron cristianamente.

2. IDEAS POLÍTICAS EN LOS NAUFRAGIOS

La idea de que las crónicas de Indias, tanto las escritas por religiosos como por conquistadores o soldados, están ligadas a los avatares de la política colonial es

indiscutible. En el caso de Fernández de Oviedo, no hay asomo de duda al respecto, pues, además de ser cronista real, su obra fue estigmatizada por el uso que de ella hizo el humanista Juan Ginés de Sepúlveda, como fuente principal, para defender su tesis sobre las justas causas de la guerra, frente a la de Bartolomé de las Casas, en 1550, en las famosas Controversias de Valladolid. El hecho de que sobre la tesis de Sepúlveda se impusieran las de Las Casas, Vitoria y los discípulos desacreditó la obra del cronista madrileño, relegándola casi al olvido hasta hoy. No puede ocultarse que el sesgo político inherente al género de las crónicas de Indias ha clasificado a sus autores en lascasistas y antilascasistas, siendo, entre todos ellos, el más perjudicado Gonzalo Fernández de Oviedo, a pesar de la simpleza de tal dicotomía. Asimismo, hay que tener en cuenta que nuestro autor escribía en calidad de cronista oficial de la corona. Es por lo tanto lógico que defendiera un pensamiento político religioso nacionalista, de cariz providencialista e imperialista. Fernández de Oviedo, como prácticamente todos los cronistas, se sometió al poder imperial y creyó en una monarquía católica universal que gobernara las tierras americanas. Nadie puede dudar, por ejemplo, de la labor evangélica y extraordinaria que fray Toribio de Benavente hizo con los indígenas americanos y sin embargo este escribió una carta al rey en la que exponía una serie de argumentaciones contra Bartolomé de las Casas, alegando que difamaba e injuriaba a los príncipes, a los Consejos, a la Corona y a la nación española². En este sentido, cabe decir que, aunque Bartolomé de las Casas ha sido visto como el apóstol de los indios y el iniciador de los derechos humanos, fueron muchos los cronistas, tanto de la conquista americana como de la denominada espiritual, que en sus textos denunciaron los abusos de la conquista.

Otro aspecto que se ha de tener en cuenta es que el modo de abordar los problemas de la conquista fue cambiando con el fin de adaptarse a los intereses de la política colonial de cada momento. Es decir, hay una evolución entre la crónica historiográfica medieval y la humanística que no solo se debe a que esta última relata hechos ya vistos con cierta perspectiva, sino a nuevas concepciones ideológico-políticas que surgieron de los problemas derivados de la conquista. Y el mismo Fernández de Oviedo, como otros cronistas que escribieron sus historias a lo largo de los años (Bernardino de Sahagún es otro ejemplo), fue suavizando su postura hacia los indios en tanto aumentaba sus críticas contra los españoles, tal como se refleja en la redacción final de la *Historia general y natural*, porque, como señala Kohut, fue viendo «que la conquista del Nuevo Mundo había degenerado en un espectáculo infernal» (1992: 111).

² Véase mi estudio introductorio a *Historia de los indios de la Nueva España* de fray Toribio de Benavente (Benavente, 2014 [1536]: 19-23).

Con respecto al supuesto «antiindigenismo de Fernández de Oviedo» y su «aniquilación del mundo del indio», además de ser una idea falsa, debemos considerar la época en la que el cronista escribe, por cuanto en el proceso de conversión llevado a cabo entre los siglos XVI y XVII, la primera etapa se caracterizó por la prohibición de los ritos y la destrucción de sus elementos materiales. En una segunda etapa, transcurrido el tiempo, se comprendió que el mejor modo de evangelizar no era eliminando el pasado de los indígenas, sino con paciencia y amor. A partir de entonces, comenzaron, sobre todo los religiosos, a esforzarse en el aprendizaje y comprensión de las culturas e idiomas autóctonos. Fernández de Oviedo pertenece a esa primera etapa en la que se creía que había que destruir y extirpar los ídolos e idolatrías de los indios, manera de luchar contra Satán, como se lee en uno de los naufragios de mayor dimensión política y social, el de Alonso de Zuazo. En dicha historia se encarnan las ideas de Fernández de Oviedo sobre la política colonial. En este naufragio, el más largo y el más descriptivo de todos, Fernández de Oviedo dará cuenta de cómo el licenciado Zuazo se perdió en las islas de los Alacranes con una carabela en la que iban hasta cincuenta y cinco o sesenta personas y cómo escaparon milagrosamente algunas de ellas. Previamente, en el subtítulo, hace una acotación escritural al señalar que este capítulo «por quitar cansancio a los que le leyeren, terná treinta e nueve párrafos o partes» (1959 [1535-1549]: 322). Puede que Oviedo sea de todos los cronistas el que mayor conciencia escritural tiene, al menos entre los cronistas de vista.

El cronista recoge a modo de *exemplum* (dice, literalmente, que «Zuazo es un espejo de ejemplos e miraglos que obró Dios con él» [1959 (1535-1549): 343]) la historia e infortunios de este licenciado, figura política importante, letrado experto formado en Salamanca y que había sido miembro del Consejo de Castilla bajo el reinado de Fernando el Católico. Llegó a ejercer de juez en Santo Domingo y tuvo que evitar rebeldías de los españoles, sobrellevar las guerras de facciones entre los lascasistas y los antilascasistas, mediar entre Cortés y Garay por la población de la isla de Panuco y actuar como juez de residencia ante corruptos y oficiales reales abusivos. Zuazo fue un oidor que tuvo un importante protagonismo político, en particular cuando llegó a Santo Domingo junto con los tres jerónimos enviados por el reformista Cisneros, si bien Bartolomé de las Casas le criticó por no haber sido duro con los frailes que no lucharon contra las encomiendas, como recuerda el propio Fernández de Oviedo en el texto.

Nuestro autor explica que va a narrar una de las experiencias más extremas y nunca oídas ni leídas, ni en las novelas de los griegos, ni en las metamorfosis ovidianas, ni en nada. No debe sorprendernos esta hiperbólica expresión y comparación pues el autor usa y abusa constantemente ya en los subtítulos de los naufragios de las palabras «maravilloso» y «asombroso». Fernández de Oviedo declara que fue el propio Zuazo, de quien se dice amigo, el que le contó, en un

encuentro habido en Santo Domingo, el relato de sus desventuras. Como señala Bénat-Tachot, «el cronista encontró en él a un testigo, un actor político, un interlocutor y un hombre culto digno de confianza» (2019: 291).

El episodio, como ocurre en muchos otros relatos de la obra, no está exento de milagros pues son naufragios redentores (se aparece santa Ana a la niña Inesica, siguiendo el modelo medieval y de Berceo; hay analogías cristológica con la sangre —«beber sangre en memoria de su sacratísima pasión»— y el agua, o bíblicas —con la conversión del agua salada en agua dulce—).

Nos cuenta el cronista cómo Zuazo, tras haber superado todas estas calamidades de hambre y supervivencia y ser rescatado, consiguió llegar a Medellín donde, habiendo sido muy bien recibido, permaneció treinta y cinco días. Visitó luego en México a Cortés y se quedó de juez principal de la ciudad y gobernador, en tanto el conquistador de México se fue al cabo de las Higüeras. El licenciado se enteró de que los indios, aprovechando la ausencia de Cortés, pretendían alzarse. Ante el asomo de rebelión, la respuesta del juez no pudo ser más brutal:

E quiso Nuestro Señor que el licenciado, con su buena maña, alcanzó a saber la traición, e hizo muy rigurosos castigos, e aperreó muchos, haciéndolos comer vivos a canes, e hizo cuartejar asaz de aquellos indios principales que estaban aliados e confederados en la traición (1959 [1535-1549]: 346-347).

Zuazo gobernó la ciudad con mano dura, puso alguaciles y vigilancia por toda la ciudad, castigó y amedrentó a los indios, destruyó, quemó y demolió representaciones de deidades prehispánicas ofreciendo, en opinión de Fernández de Oviedo, un gran servicio a Dios, en la Nueva España. Al preguntarle los indios sabios el porqué de tanta violencia y destrucción cuando también los españoles adoraban las imágenes de sus santos, el licenciado, cuenta nuestro cronista, al principio no supo qué responder y les emplazó a dialogar otro día. Ante la dificultad de resolver el problema teológico planteado por los indios, al fin Zuazo respondió que Dios castiga la idolatría como Yahvé abatió a los que adoraron el becerro de oro. En fin, que los españoles tienen imágenes de Dios «e de sus amigos que tiene consigo en su gloria» (1959 [1535-1549]: 349) y ellos, sin embargo, adoraban a los demonios condenados.

En realidad, el madrileño, en este capítulo, se extiende tanto en el naufragio sufrido por Zuazo como en su papel político como gobernador, juez y pacificador de la Nueva España porque, posiblemente, le interesa defender, a través de las actuaciones políticas del juez, sus propias ideas. Zuazo es un espejo en el que se refleja nuestro autor, por cuanto las opiniones y consiguientes actuaciones de aquel vienen refrendadas por él.

Lo mismo sucede en el capítulo vigésimo cuarto en el que narra un acontecimiento que, según dice él mismo, es más que un naufragio, porque trata del «maravilloso acaescimiento de Francisco de Orellana por el río Marañón». Oviedo defiende sus ideas a través del suceso de la navegación que hizo el capitán Orellana junto a otros hidalgos en la que anduvieron ocho meses hasta llegar a tierra de cristianos. Se trata de un caso de reescritura pues nuestro autor utilizó la crónica escrita por fray Gaspar de Carvajal sobre el Dorado y Omagua, y a él le otorga la palabra, aunque de manera muy confusa, para narrar tal expedición.

El cronista madrileño, previamente, explica las causas por las que Francisco Pizarro, ante el alzamiento de Belalcázar, tuvo que intervenir enviando a su hermano en busca del Dorado y de Omagua. Cuenta cómo, ante el hambre padecida, Gonzalo Pizarro envió a Orellana y sus hombres en busca de comida y así lo hicieron, sin poder luego regresar. Y fueron precisamente estos hombres perdidos los que navegaron por el río Marañón, una navegación que, al decir del cronista, es «una de las mayores cosas que han acaescido a hombres». Fernández de Oviedo copia el relato del dominico que estaba en la expedición de Orellana: Gaspar de Carvajal.

David Leonardo Espitia ha estudiado la reescritura y los cambios que del relato de Carvajal hace nuestro cronista (por ejemplo, se excusa porque no es propiamente un relato de naufragios; apela a la memoria y al olvido de la historia o a la veracidad del asunto). Pero ciertamente, como señala Espitia (2016: 9), Fernández de Oviedo narra tan cerca de Carvajal que cuando se introduce el yo narrador no sabemos si es el del dominico o el de Oviedo. Este va introduciendo exclamaciones, apreciaciones o comentarios que no aparecen en el relato de Carvajal, según ha analizado Espitia, como alabanzas a Dios y manifestaciones con respecto a la imposibilidad que tiene el hombre de saber cuál es la voluntad divina. Asimismo, el madrileño introduce un tema que es la importancia de que Orellana conozca, de manera providencial, la lengua de los indígenas, cuestión de la que jamás habla Carvajal, y que, según nuestro autor, fue lo que posibilitó la hazaña. Espitia enumera y va señalando las invenciones del relator y algunas tienen que ver con sus ideas políticas. Por ejemplo, introduce un parlamento para poder consignar e informar al rey, porque dando memoria de este descubrimiento «se honrarán a Dios, al Emperador, a la corona real de Castilla y, en fin, a toda España» (2016: 16). Fernández de Oviedo mezcla el relato de Carvajal con la conversación que él mismo mantuvo con Orellana, sin ocultar su propio punto de vista, a través de amplificaciones del relato y para asegurarse la veracidad de lo escrito. Entre estas mezclas de discursos, y aunque no fuera el yo de Fernández de Oviedo quien dictara las opiniones que aparecen, este se refrenda siempre a través de lo escrito, dada la subjetividad escritural de su obra. En este sentido, nuestro autor alaba, para preservar su memoria, a figuras ilustres u hombres valientes

como Orellana o como Gonzalo Pizarro, de quien no duda que fue el elegido por Dios para llevar a cabo la expedición (1959 [1535-1549]: 374).

En el capítulo sobre la navegación del Marañón, a pesar de que el suceso que se cuenta es una copia del relato de Carvajal, el yo del autor se muestra continuamente: examina, enjuicia o reflexiona por su tendencia antropocéntrica (Kohut, 1992: 82).

Estos capítulos sobre la navegación por el río Marañón o sobre Alonso de Zuazo le sirven a Fernández de Oviedo para realzar la vida de personajes ilustres (uno de los fundamentos de otras de sus obras) o heroicos como los hermanos Pizarro, Zuazo u Orellana y para demostrar cómo las vidas de estos hombres se salvaron de terribles naufragios o consiguieron grandes hazañas por la fe que depositaron en la misericordia divina (1959 [1535-1549]: 377). Asimismo, el cronista partirá del providencialismo inherente a las acciones y actuaciones de estos héroes e ilustres (1959 [1535-1549]: 381), salvados de los hechos más terribles o truculentos (morir de estreñimiento); y tocará temas que defenderá en toda su obra como el buen tratamiento a los indios (1959 [1535-1549]: 382), en tantos estos quieran ser evangelizados y vasallos del Emperador:

Veinte e cuatro días del mes de abril del año sobredicho de mil e quinientos e cuarenta y dos, e vinimos por las poblaciones de aquel señorío de Aparia sin hallar indios de guerra; antes el mesmo cacique vino a hablarnos e a traer de comer el día de Sanct Marcos, que holgamos en un pueblo suyo. Y el capitán le hizo muy buen tractamiento e le dio chaquira, e a todos los más de los indios que con él vinieron, porque el intento e deseo de nuestro capitán era procurar, si posible fuese, que quedase en aquella gente bárbara un buen respecto e grado de habernos conocido e no descontentamiento alguno, porque de esto serían servidos Dios e nuestro Rey e señor, para que en adelante, cuando a Su Cesárea Majestad pluguiese, con más facilidad nuestra Sagrada Escripura e fee sagrada a la bandera de Castilla con más oportunidad sepa la tierra, e la hallen más doméstica para pacificalla e la poner en la obediencia que a su real servicio conviniere. Porque junto con hacerse en ello con buen tiento e claridad lo que convenía, era asimesmo para conservarnos necesario el buen tratamiento que se hiciese a los indios, para poder pasar adelante, e no era bien que se usase del remedio de las armas sino no se pudiendo excusar la defensa propria (1959 [1535-1549]: 382).

3. CONCLUSIONES

Gonzalo Fernández de Oviedo cree en el derecho divino de la corona a poseer esas tierras para la evangelización de los pueblos indígenas. La evangelización en su opinión era el centro de todo, pero la creyó fracasada, pues vivió el contexto de la política del requerimiento, las encomiendas y los abusos de los cristianos de la primera crisis de conquista. No obstante, culpó también a los indios por no haber

aceptado la fe, o por haberla olvidado, y de ahí que constantemente aludiera a que habían sido seducidos por Satán. Nuestro cronista vio al diablo en todas partes: en los delfines y los atunes que volaban sobre los mástiles en la isla de los Alacranes: «eran diablos que no pescados, de los cuales libró Dios a nuestros hombres» (1959 [1535-1549]: 356), o, en el capítulo octavo, en el que los diablos hablan y replican a la madre de Dios. Pero nunca dudó de que solo la misericordia de Dios hizo que los indios conocieran o reconocieran la fe, tras el reino de Satanás.

El libro de los naufragios, más allá de tener la intención de contar las catástrofes y experiencias de terror, hambre, pérdida de todo y reconstrucción civilizatoria, así como los hechos heroicos de estos hombres, tiene la finalidad de enseñar a apelar a la misericordia de Dios. Solo Dios salva si el que se encuentra en peligro es devoto y reza, como salvó a aquellos que llevaron cristianamente la conquista. Creemos que Gonzalo Fernández de Oviedo, ya viejo, hizo un voto a Dios al escribir este último libro, pues la razón de la obra fue la de lograr, a través de su escritura, su salvación.

BIBLIOGRAFÍA

- ARROM, José Juan (1983). «Gonzalo Fernández de Oviedo, relator de episodios y narrador de naufragios». *Casa de las Américas*, 141, pp. 114-123.
- BÉNAT-TACHOT, Louise (2019). «De la catástrofe a la redención. El naufragio del licenciado Alonso de Zuazo (1524)». *Históricas Digital*, pp. 281-304.
- BENAVENTE, fray Toribio de (2014 [1536]). *Historia de los indios de la Nueva España*. Mercedes Serna (ed.). Madrid: Real Academia Española.
- BOLAÑOS, Álvaro Félix (1992). «Milagro, peregrinación y paraíso: narración de naufragios del cronista Fernández de Oviedo». *Revista de Estudios Hispánicos*, 9, pp. 163-178.
- ESPITIA, David Leonardo (2016). «Un caso más de reescritura. El capítulo XXIV del libro de la *Historia natural y general de las Indias*». *Nuevas de Indias*, 1, pp. 1-33.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1959 [1535-1549]). *Historia general y natural de las Indias*. Madrid: Ediciones Atlas/Biblioteca de Autores Españoles.
- GERBI, Antonello (1978). *La naturaleza de las Indias nuevas: de Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- KOHUT, Karl (1992). «Fernández de Oviedo, historiador y literato. Humanismo, cristianismo e hidalguía». *Estudios Latinoamericanos*, 15, pp. 54-116.
- KOHUT, Karl (2009). «Las primeras crónicas de Indias y la teoría historiográfica». *Colonial Latin American Review*, 2, pp. 153- 187.
- MAURA, Juan Francisco (2013). «El libro 50 de la *Historia General y Natural de las Indias* («Infortunios y Naufragios») de Gonzalo Fernández de Oviedo (1535): ¿génesis e inspiración de algunos episodios de Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca?». *Lemir*, 17, pp. 87-100.

SELNES, Gisle (2017). «El sujeto del naufragio: hombres, animales y caníbales en los relatos de náufragos coloniales». En Carlos F. Cabanillas Cárdenas (ed.), *Sujetos coloniales: escritura, identidad y negociación en Hispanoamérica (Siglos XVI-XVIII)*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares, pp. 217-249.

Recibido: 26/03/2024

Aceptado: 15/04/2024



LA DIMENSIÓN POLÍTICA DEL *LIBRO DE LOS INFORTUNIOS Y NAUFRAGIOS*
DE GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO

RESUMEN: Gonzalo Fernández de Oviedo dedica su último libro de la *Historia general y natural de las Indias* a los naufragios, con sabrosos capítulos que combinan el providencialismo, la maravilla y la anécdota histórica. En este último libro sigue con su pasión por el descriptivismo narrativo, pero ahora destaca el patetismo del discurso, con relatos que rozan lo apocalíptico. Atendemos, especialmente, a las ideas políticas que directa o indirectamente despliega Fernández de Oviedo, a través de algunos naufragios o casos concretos como el de Francisco de Orellana o Alonso de Zuazo. Nuestra tesis es que el libro de los naufragios pretende enseñarnos a recurrir a la misericordia de Dios ante las desgracias de la vida.

PALABRAS CLAVE: naufragios, milagros, patetismo, conmiseración.

THE POLITICAL DIMENSION OF THE *LIBRO DE LOS INFORTUNIOS Y NAUFRAGIOS*
BY GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO

ABSTRACT: Gonzalo Fernández de Oviedo dedicated the last book of his *Historia general y natural de las Indias* to shipwrecks, with some Oviedo presents, either directly or indirectly, through a series of shipwrecks and specific case histories such as that of Francisco de Orellana or Alonso de Zuazo. We contend that the book of shipwrecks seeks not just to describe the catastrophes and the experience of terror, fear, loss, the reconstruction of civilization, and the heroic deeds of these men, but also to teach us to fall on God's mercy in the face of life's misfortunes.

KEYWORDS: shipwrecks, miracles, pathos, commiseration.

EN LA ÓRBITA DEL REFRÁN Y DE LA LOCUCIÓN.
ESTUDIO DE LA GLOSA DE 1541 A LOS
REFRANES QUE DIZEN LAS VIEJAS TRAS EL FUEGO

SANTIAGO VICENTE LLAVATA

Universitat de València
Santiago.Vicente@uv.es

1. LOS *REFRANES QUE DIZEN LAS VIEJAS TRAS EL FUEGO* (1454) DE DON ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, PUNTO DE FUGA DE LA PAREMIOLOGÍA HISPÁNICA

La figura de don Íñigo López de Mendoza, primer marqués de Santillana (1398-1458), disfruta de una perennidad que se agranda con el paso del tiempo. En el imaginario colectivo de la comunidad cultural hispánica, se le recuerda vivamente como el poeta que cantó a las serranas peninsulares en un marco geográfico de solar conocido (Lapesa, 1957). De forma complementaria, desde una vertiente pretendidamente culta, se le conocen dos hitos historiográficos de primera magnitud en el seno de la historia literaria europea. Por una parte, destaca como el primer poeta en incorporar el molde compositivo del soneto —forma inédita hasta el momento— en la literatura hispánica. Por otra, fue el primer autor en redactar en una lengua romance una historia de la poesía europea desde los primeros trovadores provenzales hasta las generaciones precedentes al marqués.

Pero no se acaban aquí las aportaciones magnificentes de este noble castellano, pues su faceta como promotor cultural y bibliófilo nos ha legado uno de los más valiosos fondos bibliográficos en el marco amplio de la cultura europea. En esa brillante tarea de liderazgo humanístico, don Íñigo López de Mendoza supo reunir a su alrededor a los eruditos más reputados de su época, como Pero Díaz de Toledo, Alonso de Cartagena, Martín de Lucena o Martín de Ávila, entre otros, inmersos en la polifacética labor de traducir a los clásicos. Fruto también de esa tarea de promoción artística y cultural son sus preciosos cancioneros individuales,

emanados de su *scriptorium*, que recogen de modo singular la mayor parte de su universo creativo.

Incluso, tal como se viene defendiendo (Vicente Llavata, 2008a, 2011, 2012, 2022a y 2022b), don Íñigo López de Mendoza puede considerarse también como el primer compilador del universo fraseológico del español en sus más diversas manifestaciones. En este sentido, hay que recordar que escribió en 1437 *Proverbios o centiloquio*, obra poética dirigida al príncipe Enrique IV de Castilla, compuesta por cien coplas de pie quebrado con sus respectivas glosas, e inscrita en la tradición literaria sapiencial. Pero lo que confiere a nuestro autor ese título de primer paremiógrafo constituye el hecho de haber compilado la colección de paremias *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*, «a ruego del rrey don Juan»¹.

Por más que se conozca algún antecedente libresco a los *Refranes*², lo cierto es que esta bella colección de paremias puede catalogarse como el primer refranero impreso en tierras peninsulares; algo así como el punto de fuga de la paremiología hispánica³. Y ello tanto por su antigüedad como por su asombrosa capacidad de influencia, con una proyección vigorosa a lo largo de los Siglos de Oro, materializada en cinco impresiones desde 1508 hasta 1542 (Bizzarri, 2001b: 111), marcando con ello el camino sobre el que habrían de transitar los modos de recolección paremiológica de los siglos venideros⁴.

Partiendo de estas notas historiográficas, el objetivo fundamental de este artículo es el de explorar las lindes de la formulación paremiológica, que parecen desdibujarse en la expresión lingüística de las glosas que acompañan a cada uno de los refranes en el texto impreso en Valladolid en 1541 por Francisco Fernández de Córdoba⁵, único testimonio que incluye glosas a los refranes. Para ello, la metodología diseñada se articulará en dos niveles de análisis: de un lado, se estudiarán las glosas en su condición de formulaciones pseudoparemiológicas de signo especular en su relación simbiótica con los propios refranes y, de otro, de acuerdo con una interpretación del conjunto de las glosas como un repositorio histórico-fraseológico-

¹ O, tal como recogen los testimonios impresos *S* (Sevilla, 1522) y *D* (Sevilla, 1542) «por mandado del rrey don Juan», lo cual no es una cuestión menor en la discusión en torno a la autoría.

² Cantera Ortiz de Urbina y Sevilla Muñoz presentan el texto de los *Refranes* sin las glosas de 1541, si bien incluyen «el testimonio de otros refraneros, tanto medievales y clásicos como contemporáneos» (2018: 13).

³ Recordemos que don Íñigo López de Mendoza pasó a la posteridad con el apelativo de «marqués de los proverbios», y que Pedro Vallés lo honró a su vez como «sabio marqués». Recordemos también que el texto impreso de 1541, objeto de estudio de este artículo, fue una de las fuentes principales de *La philosophía vulgar* (1568) de Juan de Mal Lara (Bizzarri, 2001b: 118).

⁴ Para una visión general de la historia de la paremiología española, véase Bizzarri (1995: 1-11).

⁵ En la identificación y descripción del material fraseológico analizado, seguimos las aportaciones de Corpas Pastor (1996), Echenique Elizondo (2003, 2021 y 2023) y Sevilla Muñoz y Crida Álvarez (2013).

co, se examinará el proceso de institucionalización de las locuciones registradas, enmarañadas en dichas formulaciones pseudoparemiológicas⁶.

2. LA GLOSA DE 1541 Y SU CONDICIÓN PAREMIOLÓGICA ESPECULAR

Más allá de algunas pocas glosas caracterizadas por formularse con una explicación prolija, la mayor parte de estas se concentra en un solo renglón, por lo que su extensión se reduce, por tanto, al marco de una oración⁷. Así, en el caso de la glosa al refrán *No ay bien conocido hasta que es perdido*, la glosa se concreta en esta extensa formulación expresiva: «La privación del bien causa sentimiento y el sentimiento de su falta, lo qual estorua la presencia de la cosa. Y por eso no se tiene el bien en lo que es hasta que es perdido». Igualmente, para la paremia *Ojos que no ven, corazón que no quiebra*, la glosa dice así: «Por la vista de las cosas venimos a pensarlas y tener sentimiento de ellas, y, por tanto, lo que no se conoce no se piensa ni puede quebrar el corazon con sentimiento». En otro caso, en el refrán *Quien no a menor, no a honor*, también se ofrece una explicación prolija: «La honrra consiste en la recurencia exterior, la qual comúnmente haze al inferior al superior, y, por eso, quien carece de menor tambien carece de honor».

De forma complementaria a dicha condición de prolijidad constatada en las muestras textuales anteriores, se registran otras glosas con una formulación lingüística caracterizada por enhebrar, de alguna manera, glosa y refrán, mediante una relación lógica de tipo causal:

(1) Por que sin tercera raramente o nunca hierra la buena muger (466).

(2) Por que entramas cosas de amigos hacen enemigos y perdidosos (480)⁸.

Frente a dicha prolijidad en el comentario explicativo del refrán, se da en la práctica totalidad del texto el procedimiento contrario, esto es, la brevedad y concisión mediante el empleo de estructuras oracionales de tipo atributivo, como las que siguen⁹:

(3) La porfía odiosa es muy dañosa (186).

(4) Enseñar a necios es perder tiempo (196).

⁶ Por motivos de espacio, limitamos los ejemplos a un máximo de tres, si bien se apuntará en nota otras localizaciones, según la numeración establecida en el texto editado por Bizzarri (2001a).

⁷ Tal como se indica en el preámbulo: «y la glosa es breue por quitar fastidio y dar contento a los lectores» (f. 1v).

⁸ Por otra parte, dicha construcción causal también se documenta en las glosas 591, 594 y 609.

⁹ Otras glosas construidas mediante esta estructura sintáctica son 205, 341, 461, 478, 513 y 557.

Bizzarri destaca la finalidad moralizante reflejada en las diferentes glosas, hasta el punto de afirmar que «la impresión de Valladolid de 1541 es, pues, una reelaboración del texto de los *Refranes*» (2001b: 114-115). Dicha intención ejemplarizante, concretada en una suerte de moralidad virtuosa, la cual «no siempre parece directamente ligada a la sabiduría popular», se expresa en términos gramaticales mediante el empleo recurrente de perífrasis verbales de modalidad deóntica, como en las glosas que siguen¹⁰:

- (5) Quando es agraviado el injuriador, el injuriador deue ser denostado y apocado (463).
- (6) Quien algo quiere valer o poseer algo a de padecer (653).

Partiendo de estudios ya clásicos como el de Lázaro Carreter (1980) en torno a las características definitorias del refrán, se observan ciertos rasgos en la glosa de 1541 que coinciden con dichas propiedades (Bizzarri, 2001b: 116-117), por lo que cabe conjeturar que el redactor de estos comentarios explicativos pudo tener en mente la propia estructura de las paremias para elaborar dichas glosas. Con ello se crea un plano especular entre ambas expresiones lingüísticas (refrán y glosa), que parecen ser un reflejo mutuo, a medio camino entre los procedimientos de la sintaxis y los patrones del discurso repetido.

Se constata, en este sentido, un subconjunto de glosas que, por su propia estructura gramatical —materializada en la elipsis y en la concisión sintáctica—, sin olvidar los componentes congénitos de ritmo y rima, bien pudieron percibirse en el uso lingüístico del español áureo como paremias o, cuando menos, como enunciados proverbializados¹¹:

- (7) A mal encuentro dalle de mano (66).
- (8) Renzilla de palabras destruye las virtudes (185).
- (9) No ay braveza que con cautela no se dome o venza (679).
- (10) Las miserias y adversidades descubren los finos amigos (706).

Dicha apariencia de refrán se concreta en otras glosas con el empleo de una estructura bimembre de diverso signo: en forma de combinados prepositivos, de grupos nominales o de una combinación de grupos adjetivales y nominales:

- (11) *En ausencia* no se negocian las cosas también como *en presencia* (110).

¹⁰ Resulta muy recurrente el empleo de perífrasis verbales con valor deóntico a lo largo de todo el texto, presentes en las glosas 430, 438, 454, 473, 475, 482, 502, 503, 519, 520, 534, 535, 545, 578, 580, 586, 611, 620, 622, 625, 633, 634, 653, 664, 676, 678, 690 y 699.

¹¹ Pla Colomer (2022) ha estudiado las denominadas «estructuras cuasiparémicas» en el *Libro de buen amor* y sus correspondientes procesos de desautomatización.

- (12) De *viles personas, viles obras* se deuen esperar (202).
 (13) Mas aprouechan *pequeñas obras* que *largas palabras* (420).
 (14) La composicion *vana y pomposa* de las personas conuierte en *envidia o cobdicia* los ojos de todos (485).
 (15) Con esperanza que la muerte atajara los debates sustentan muchos neciamente su *trabajosa y peligrosa vida* (486).
 (16) El que quiere satisfacer el *mucho mal* que hizo con *poco bien* es como desden (572).

Se advierte asimismo una cantidad apreciable de glosas que presentan rimas internas, muchas de ellas de tipo consonante, como en los casos siguientes:

- (17) Madre *astrosa* en solo nombrarse es *enojosa* (436).
 (18) El que no sabe escoger lo que es *obligado* a ningun bien va *encaminado* (464).

Y, en otros casos, con rima interna de tipo asonante:

- (19) La hacienda mal *ganada* asy ya su poseedor *infama* (208).
 (20) Quien tiene ocasion de *pecar* del que a pecado no diga *mal* (563)¹².

En una línea paralela a los aspectos de rima, se registran algunos casos de repetición léxica en el seno de una misma familia etimológica, lo que no deja de ser un procedimiento de recursividad rítmica incardinado en el fenómeno general de la rima («poquedades-apocada»; «mezquino-mezquinamente»; «escarnecer-escarnece» y «prometido-prometió»):

- (21) El que trata en *poquedades apocada* tiene la ganancia (547).
 (22) El que es *mezquino mezquinamente* es seruido (581).
 (23) Gran contentamiento da *escarnecer* al que de todos *escarnece* (583).
 (24) Lo *prometido* deuese cobrar con tiempo por que no se arrepienta el que lo *prometió* (586).

También un número significativo de glosas se conforma con componentes gramaticales que facilitan la enunciación en los refranes y sentencias como las formas «quien» y «cuando»¹³:

- (25) *Quien* haze cosa fea que sufra su vergüenza y pena (179).

¹² Otras glosas en las que se emplea la rima interna de tipo consonante son 73, 222, 477, 550, 570, 573, 585, 668 y 702. En las glosas 569, 600 y 606 se registra una rima interna de tipo asonante.

¹³ Otras glosas que empiezan con «quien» son 222, 270, 326, 363, 477, 563, 588, 595, 603, 605 y 612, así como con el encabezador «quando»: 536, 541, 542, 632, 638, 671, 689 y 699.

- (26) *Quando* la elección es por ynspiracion diuina aunque sea de si mesmo es fina (511).

Otro molde sintáctico muy empleado en el proceso de fijación de refranes es el uso de una estructura comparativa, concretada en la glosa de 1541 en las secuencias discontinuas «Más... que» y «Peor... que»:

- (27) *Mas vale* poco sy es cierto *que* mucho quando esta dubdoso (214).
 (28) *Peor es* la diuision que rompa la vnidad *que* no la que parte la amistad (528).

Finalmente, se hace necesario aludir a un fenómeno recurrente como es la focalización sintáctica, orientada a conferir realce informativo a un contenido dado:

- (29) *Osadía desuergonzada* muestran las mujeres que desprecian a sus maridos (439).
 (30) *El regalo de la persona* muchas cerimonias y delicadezas demanda (701).
 (31) Quien *malas inclinaciones* tiene, por beneficios que le hagan, no las pierde (707).

3. LA GLOSA DE 1541 COMO REPOSITORIO HISTÓRICO-FRASEOLÓGICO

Una vez que se ha comprobado la condición especular con que parecen manifestarse las glosas que acompañan a los *Refranes*, en este apartado se quiere subrayar la idoneidad de acercarnos también al conjunto de la glosa como un repertorio histórico-fraseológico en sí mismo del que pueden extraerse informaciones relevantes sobre el proceso de institucionalización de numerosas unidades fraseológicas en el marco propio del español áureo, y todo ello con la finalidad de contribuir a la delineación de la historia global de las unidades fraseológicas (Echenique Elizondo, 2003, 2021 y 2023). En este sentido, se dispone un inventario exhaustivo de las unidades fraseológicas que se registran en el marco sintáctico más amplio de los refranes y de su glosa de 1541. Se trata, a fin de cuentas, de una relación simbiótica, también especular en cierto modo, entre ambas manifestaciones de «discurso repetido»: locuciones que gravitan en la órbita del enunciado del refrán y de su glosa.

De acuerdo con el inventario de locuciones conformado, se ha decidido articular este análisis en tres subepígrafes: en un primer subapartado se ofrece una descripción global del material fraseológico de la glosa de 1541, ordenado en sus diferentes tipos. En un segundo subapartado se atiende a una esfera de locuciones verdaderamente significativa en el conjunto de la glosa de 1541, agrupadas en torno a la dimensión temporal. En el tercer subepígrafe se destaca también otro

subconjunto relevante de locuciones, anudadas en este caso en torno al concepto del amor y de su complementario semántico, el odio.

3.1. LA INSERCIÓN DE LOCUCIONES EN LOS *REFRANES* Y SU GLOSA

Tal como se ha expuesto anteriormente, en este primer subepígrafe se ofrecerá una descripción global de las locuciones representadas tanto en la glosa de 1541 como en los *Refranes*. En virtud del material fraseológico inventariado, se clasificarán estas en tres clases: locuciones adverbiales, verbales y prepositivas.

En la primera esfera, que se corresponde con las locuciones adverbiales, se advierte un conjunto de unidades fraseológicas fijadas mediante un molde sintáctico común [P + N], en que N resulta en todos los casos un sustantivo y en el que la preposición de inicio más frecuente es «a». Tal como ha sido destacado en las diferentes aportaciones recientes sobre la fraseología del español actual (García-Page, 2008), este esquema resulta el más representativo en la conformación de este tipo locucional; hecho que se ve corroborado con el empleo de las locuciones adverbiales y de otro signo con que sazonó don Íñigo López de Mendoza sus obras (Vicente Llavata, 2010, 2011, 2013 y 2022c). Si bien todavía queda mucho camino por recorrer hasta desentrañar de forma precisa y profunda los procesos históricos por los que se han ido forjando dichos tipos locucionales a lo largo de la historia de la lengua española:

- (32) El que habla *a propósito* buena massa haze (103).
- (33) Con poco trabajo no se acostumbra a ganar mucho bien, aunque sea *a destajo* (374).
- (34) El que esta contento y *a sabor* no es para otros gastador ni negociador (500).
- (35) Quando el edificio no a de ser bien tratado basta que se haga como *de prestado* (502).
- (36) La cosa que es *en publico* pregonada de muchos es despreciada (537).

Las locuciones verbales recolectadas aquí, insertas en la segunda esfera, se caracterizan por haberse lexicalizado en una estructura gramatical simple, conformada por un núcleo verbal, complementado mediante un grupo nominal o prepositivo: [N + O (SN)] o [N + O (SP)]. Se hace necesario destacar el anclaje textual que presentan dos de ellas con el ámbito religioso:

- (37) La aficion apasionada haze que *paguen justos por pecadores* (345).
- (38) Trabajar do no se *saca fruto* es no hazer nada (86).

En otro orden de cosas, resulta interesante acercarse al grado de historicidad y vigencia en el empleo de estas locuciones verbales. Así, en algunos casos resulta

ajustada su consideración de unidad fraseológica de acuerdo con un uso vivo en el español áureo, en cuya configuración léxica y sintáctica se adivina dicha condición «histórica»:

- (39) Los gastadores siempre *andan alcanzados* (31).
- (40) Quien se *pone en seguro* no padece traycion (168).
- (41) La muchedumbre de apocada gente *es tenida por nada* (441)¹⁴.
- (42) El ynteresse como quiera que se alcance *da lustre* y haze medrar a la persona (491).
- (43) El placer o fiesta celebrada con contienda *da mala estrena* (649).
- (44) Desalmado es quien, viendo la semejanca de la muerte, la *pone* luego *en oluido* (691).

En otros casos, por el contrario, puede llegar a sorprender la modernidad expresiva con que se emplean algunas de estas locuciones, puesto que, desde nuestra propia percepción como hablantes, las reconocemos en su uso actual, lo que indica, a fin de cuentas, las contradicciones latentes que suelen manifestarse entre nuestra percepción (socio-)lingüística y el grado efectivo de historicidad que presenta una unidad fraseológica dada, registradas ya en este texto impreso del siglo XVI:

- (45) Poco medrara quien a todos *da crédito* (37).
- (46) Ninguno *es para tanto*, quanta suele ser pregonado y loado (459).
- (47) Quando los poderosos trauan pendencias, *hazen estrago* en sus pertenencias (536).
- (48) Quando al ynhabil salen alientos no es mucho que el abil *beua los vientos* (602).

La tercera esfera está conformada por las locuciones prepositivas. También en este caso se advierte un procedimiento formativo mediante el esquema sintáctico [P + N + P], que resulta el más representativo en la generación de locuciones prepositivas (Vicente Llavata, 2011 y 2022c):

- (49) Quien bien quiere *en ausencia de* amor retiene el sonido de su afficion (174).
- (50) El bien ajeno es mal parado y por esto se pierde *en daño de* su dueño (230).
- (51) Gran compassion se deue al que esta *en poder de* sus contrarios (332).
- (52) por que el cielo haze mudanza *por voluntad de* Dios (458).
- (53) El juramento se haze para traer a Dios *por testigo de* lo que se dize o promete (599).

¹⁴ Se registra también su contrapunto semántico «tenerse por superior» (El que acomete *se tiene por superior* y por eso quien se defiende no haze poco, pues resiste a su mayor [449]).

- (54) Quando ynteresse se atrauiesá, no se deue confiar el negocio *en juramento de* quien pretende la cosa, sy no es persona virtuosa (634).

3.2. LA REPRESENTACIÓN DE LA DIMENSIÓN TEMPORAL EN LOS *REFRANES* Y SU GLOSA

La presencia del tiempo como categoría conceptual anclada en la experiencia de la vida constituye un rasgo esencial en la expresión del refranero hispánico. También adquiere una relevancia especial en la glosa de 1541, en virtud de su relación especular con los *Refranes*, con hasta nueve locuciones que valoran el transcurrir del tiempo como suceso positivo o negativo, de acuerdo con la orientación moral del refrán:

- (55) El que *pierde el tiempo* y sazón culpese a ssi mismo como a negligente (608).
 (56) Manzilla en paño fino es abominada *de contino* (74)¹⁵.
 (57) Paganse las ynjurias *temprano o tarde* (155).
 (58) *A la larga* y *en tiempo de* nescessidad desdiza la fingida amistad (262).
 (59) El mal ynclinado a vicios *en todo tiempo* deue huyr de las ocasiones (272).
 (60) Do ay prudencia *con tiempo* se proueen los negocios (396).
 (61) Medrar *de presto* con alguno causa admiracion a los que lo consideran (487).
 (62) Quien no pone rienda en su apetito todo lo quiere consumir *en breue tiempo* (612).

En cuanto a los valores semánticos que se actualizan en el uso de dichas locuciones, se da la reiteración («de contino»), la inmediatez («en breue tiempo», «de presto»), el valor aproximativo proyectado a un tiempo futuro («con tiempo», «temprano o tarde», «a la larga»), la referencia a la totalidad («en todo tiempo») o a un lapso delimitado («en tiempo de») ¹⁶.

Con relación al grado de fijación fraseológica, se puede afirmar que la mayor parte de las locuciones registradas presenta una estabilidad gramatical consolidada, a excepción de la locución «temprano o tarde», que cuenta con un conjunto de variantes destacables. Así, junto a «temprano o tarde», se registran las secuencias «tarde o temprano» y «tarde o nunca», si bien se hace necesario matizar que la variante «temprano o tarde» se documenta hasta en tres ocasiones, mientras que el resto lo hace en una sola ocasión:

¹⁵ Con el fin de ofrecer algún ejemplo de vinculación con otros textos de nuestra historia literaria, compárese el contenido de la glosa descrita con el fragmento siguiente: «tal es la verguença en el rey commo el panno blanco en que non ha manzilla ninguna», enunciado en *Sendebár*, y retomado unas décadas después en los *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey Sancho IV* y en textos sapienciales posteriores.

¹⁶ En Vicente Llavata (2008b) se analizó la trayectoria histórica de la locución adverbial «a tiempo» desde una perspectiva hispánica.

- (63) El bien fecho no carece de premio, ca *temprano o tarde* es satisfecho (320).
 (64) Los males que perseueran *temprano o tarde* se manifiestan (375).
 (65) *Tarde o temprano* pagan los hommbres lo que mal hazen (515).
 (66) Quando la mala yndignacion preualece contra la flaqueza natural, toda la conuierte en mal obrar y así *tarde o nunca* los tales mejoran su vida (541).
 (67) Los que tienen officios de señores *temprano o tarde* quedan pobres (592).

Si bien no podemos profundizar por limitaciones de espacio en la trayectoria histórica de la locución adverbial actual «tarde o temprano», sí que nos parece importante subrayar que la variante locucional «tarde o nunca» se documenta en la obra literaria de don Íñigo López de Mendoza, en la canción compuesta al alimón con Francisco Bocanegra, en la que puede leerse «atarde o nunca se aprende» (v. 115)¹⁷. Más significativa nos parece su presencia en la paremia *Quien hadas malas tiene en cuna o las pierde tarde o nunca*, recogida en los *Refranes*, pues nos permite vincular ciertas elecciones estilísticas en el marco amplio de su obra literaria, e iluminar así la cuestión pendiente de la autoría.

Finalmente, también en la conformación sintáctica de los *Refranes* se documentan locuciones vinculadas con la dimensión temporal, lo que pudo favorecer (e incluso acelerar) el propio proceso de fijación fraseológica de las unidades consideradas:

- (68) A do te quieren mucho, no vayas *a menudo* (10).
 (69) Vezinas a vezinas *a las vezes* se dan harinas (681).
 (70) *A cabo de cien años*, marido, soys zarco (95).
 (71) *De ora en ora* Dios mejora (197).

3.3. LA EXPRESIÓN FRASEOLÓGICA DEL AMOR-ODIO EN LOS *REFRANES* Y SU GLOSA

En diferentes glosas se aprecia una secuencia locucional de tipo verbal recurrente. Se trata de la locución verbal «querer bien» (o «mal») [a alguien]¹⁸:

- (72) Quien *quiere bien* en ninguna cosa desta vida halla dificultad (55).
 (73) El mal y el bien a de ser común a los que *bien se quieren* (87).
 (74) Quien *bien quiere* en ausencia de amor retiene el sonido de su afficion (174).
 (75) El amor grande aventura su vida por saluar lo que *bien quiere* (499).
 (76) Los que *bien se quieren* por ningún desprecio que les digan de su amada mudan su voluntad (546).

¹⁷ En el ms. 3755-3765 de la Biblioteca Nacional de España se lee «o tarde o nunca» (Pérez Priego, 1983: 109).

¹⁸ Para un análisis de las combinaciones y formas compuestas en torno a la familia léxica y fraseológica de la voz nuclear «querer», consúltense Vicente Llavata (2020, 2021 y 2022d).

Más allá de registrar la locución verbal «querer bien» (o «mal») [a alguien] en la glosa de 1541, también en las paremias contenidas en los *Refranes* se registran dichas locuciones, lo que da idea del fuerte anclaje sociolingüístico que presentaban estas combinaciones en la norma lingüística de la lengua castellana desde los primeros textos literarios:

- (77) Échate a enfermar: veras quien te *quiere bien* y quien te *quiere mal* (240).
- (78) A quien Dios *bien quiere* la casa le sabe (79)¹⁹.
- (79) *Mal me quieren* mis comadres por que les digo las verdades (400).
- (80) *Bien te quiero* mas bao (122).
- (81) Quien *bien quiere* a Beltrán, *bien quiere* a su can (596).

Estas secuencias lexicalizadas de tipo verbal se han configurado en español como un calco fraseológico a partir de la combinación verbal, ya lexicalizada en latín, «bene uelle» y «male uelle» (Glare, 1968-1982: 2099, s.v. «uolō»). Las unidades fraseológicas «querer bien» (o «mal») han cumplido, pues, su proceso de lexicalización, con su consiguiente institucionalización como locución verbal, tal como se recoge en el *Diccionario fraseológico documentado del español actual* (2017: 722-723, s.v. «querer»), codificadas bajo la unidad lematizada «querer bien» (o «mal») [a alguien], y definidas como ‘sentir afecto (o aversión) [hacia alguien]’, y ejemplificadas con estas muestras textuales: «¿Tan mal me quieres? —Yo no te quiero ni bien ni mal, para que te enteres» y «No tiene ni idea de quién puede quererla tan mal»²⁰.

4. CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de estas páginas hemos centrado nuestra atención en ofrecer un trazo completo de este texto impreso tan significativo en la historia textual de los *Refranes*. En el primer nivel de análisis proyectado, se ha pretendido destacar la condición paremiológica especular que se da entre los *Refranes* y las glosas que los acompañan. Así, rasgos como el empleo del ritmo y de la rima, el uso de estructuras bimembres, la activación de formas encabezadoras como «quien» o «cuando» y el empleo de la focalización sintáctica contribuyen a caracterizar una buena parte de las glosas como formulaciones pseudoparemiológicas que orbitan en torno al refrán, tal como si se produjese un reflejo especular entre ambas expresiones lingüísticas. En un segundo nivel de análisis, se ha intentado ofrecer una

¹⁹ En su historia textual se recoge la variante «quiere bien», localizada en los textos impresos *S y D*.

²⁰ La locución verbal «querer bien» (a alguien) se codifica igualmente en el *Diccionario de la Lengua Española* (s.v. «querer»), definida como ‘amarla’.

caracterización de la glosa de 1541 como un repertorio histórico-fraseológico, en el que se ha documentado una cantidad apreciable de locuciones, integradas en el marco enunciativo de la glosa, y que gravitan, desde una perspectiva de significado, alrededor de la paremia, que les da sentido y contexto.

Ciertamente, el proceso creativo en don Íñigo López de Mendoza responde en buena medida al procedimiento moderno de creación literaria, en su acepción más específica. Su escritura se asemeja, pues, a las pulsiones creativas de la modernidad literaria, en el sentido de conformarse como un extremado juego de referencias literarias y culturales de gran complejidad, tal como destacó en su día Pérez Priego (1983). Si su obra se entiende, pues, como una asombrosa constelación de estilos, registros y formas muy diversas, en armónica combinación y artificio tenaz, resulta hacedero integrar la producción de una obra como los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego* en dicha concepción esbozada.

Ahora bien, en una última reflexión proyectada pretendidamente a futuro, nos gustaría destacar la diferencia en el tratamiento que don Íñigo López de Mendoza probablemente confirió a sus dos obras de naturaleza paremiológica, esto es, los *Proverbios o centiloquio* y los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*. De acuerdo con Rafael Lapesa, parece razonable pensar que para Santillana la enseñanza contenida en los refranes tenía un valor ínfimo en su comparación con el legado grecolatino, presente en los *Proverbios*:

Ahora bien, una cosa es emplear refranes e incluso recogerlos con curiosidad, y otra muy distinta reconocerles valor. El rey don Juan pudo gustar de este manojuelo de sentencias vulgares y contrastarlo con los doctos *Proverbios* elaborados por el Marqués. Pero tanto el monarca como el vasallo que los recogió los mirarían como juguete, divirtiéndose con su plasticidad expresiva, con la gracia de sus metáforas o con la malicia socarrona de su intención. Lo que seguramente no hicieron fue estimarlos como tesoro de sabiduría, como condensación de secular experiencia humana (Lapesa, 1957: 262).

El examen de estas consideraciones queda reservado a futuras incursiones en la obra del «marqués de los *Proverbios*», porque, como reza la glosa al refrán *Alça el rabo rucia, que vanse los dé Olmedo* del texto de 1541: «Perezoso es el que a ninguno remeda».

BIBLIOGRAFÍA

- BIZZARRI, Hugo O. (2001a). «La glosa de 1541 a los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*». *Olivar: Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 2, pp. 157-216.
- BIZZARRI, Hugo O. (2001b). «La impresión de Valladolid, 1541, de los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*». En Leonardo Funes y José Luis Moure (eds.), *Studia in honorem Germán Orduna*. Alcalá: Universidad de Alcalá, pp. 111-122.
- CORPAS PASTOR, Gloria (1996). *Manual de fraseología española*. Madrid: Editorial Gredos.
- ECHENIQUE ELIZONDO, María Teresa (2003). «Pautas para el estudio histórico de las unidades fraseológicas». En José Luis Girón Alconchel *et alii* (coords.), *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 545-560.
- ECHENIQUE ELIZONDO, María Teresa (2021). *Principios de fraseología histórica española*. Madrid: Instituto Universitario Menéndez Pidal <<https://www.ucm.es/smenendez-pidal/coleccion-ars-maiorum>> [Consulta: 10/02/2023].
- ECHENIQUE ELIZONDO, María Teresa (2023). «Unidades fraseológicas». En Steven N. Dworkin, Gloria Clavería Nadal y Álvaro S. Octavio de Toledo y Huerta (coords.), *Lingüística histórica del español*. London: Routledge, pp. 267-278.
- GARCÍA-PAGE, Mario (2008). *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- GLARE, P. G. W. (1968-1982). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- LAPESA MELGAR, Rafael (1957). *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Editorial Ínsula.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1980). «La lengua de los refranes: ¿espontaneidad o artificio?». En *Estudios de lingüística*. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 219-232.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo (1983). *Poesías completas*. Miguel Ángel Pérez Priego (ed.). Madrid: Editorial Alhambra.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo (1995 [1454]). *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*. Hugo O. Bizzarri (ed.). Kassel: Edition Reichenberger.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo (2018). *Refranes que dizen las viejas tras el fuego. Los refranes recopilados por el Marqués de Santillana*. Jesús Cantera Ortiz de Urbina y Julia Sevilla Muñoz (eds.). Madrid: Instituto Cervantes/Centro Virtual Cervantes.
- PLA COLOMER, Francisco P. (2022). «Métrica, estructuras cuasiparémicas y procesos de desautomatización en el *Libro de Buen Amor*». *Anuario de Estudios Medievales*, 52, pp. 833-855.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la Lengua Española (DLE)*. Madrid: Editorial Espasa.
- SECO, Manuel, Olimpia ANDRÉS y Gabino RAMOS (2017). *Diccionario fraseológico documentado del español actual. Locuciones y modismos españoles*. Madrid: JdeJ Editores.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia y Carlos Alberto CRIDA ÁLVAREZ (2013). «Las paremias y su clasificación». *Paremia*, 22, pp. 105-114.
- VICENTE LLAVATA, Santiago (2008a). «Íñigo López de Mendoza visita la mesa de estudio de Rafael Lapesa». En María José Martínez Alcalde y Francisco Javier Satorre Grau (eds.), *Actas del Simposio Internacional «El legado de Rafael Lapesa (Valencia, 1908 – Madrid, 2001)»*. València/Madrid: Biblioteca Valenciana/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 273-295.

- VICENTE LLAVATA, Santiago (2008b). «Sobre el valor de la locución adverbial *a tiempo* en los romances hispánicos». En Esteban T. Montoro del Arco, Francisco José Sánchez García y María Ángeles López Vallejo (coords.), *Nuevas perspectivas en torno a la diacronía, lingüística. Actas del VI Congreso Nacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historia e Historiografía de la Lengua Española*. Granada: Universidad de Granada, pp. 519-531.
- VICENTE LLAVATA, Santiago (2010). «Tipos locucionales en la obra literaria de don Íñigo López de Mendoza (I): locuciones conjuntivas de valor concesivo». En María Teresa Encinas Manterola *et alii* (eds.), *Ars Longa: diez años de AJIHLE*. Buenos Aires: Voces del Sur, pp. 553-570.
- VICENTE LLAVATA, Santiago (2011). *Estudio de las locuciones en la obra literaria de Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana). Hacia una fraseología histórica del español*. València: Universitat de València.
- VICENTE LLAVATA, Santiago (2012). «Íñigo López de Mendoza y su secreta labor de codificación fraseológica». En Adela García Valle *et alii* (eds.), *Fablar bien e tan mesurado. Veinticinco años de investigación diacrónica en Valencia. Estudios ofrecidos a María Teresa Echenique Elizondo en conmemoración de su Cátedra*. València: Tirant Humanidades/Université de Neuchâtel, pp. 87-110.
- VICENTE LLAVATA, Santiago (2013). «Caracterización lingüística de la clase locucional conjuntiva a la luz de la obra literaria de don Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana)». En Adrián Cabedo Nebot, Manuel J. Aguilar Ruiz y Elena López-Navarro Vidal (eds.), *Estudios de lingüística: investigaciones, propuestas y aplicaciones*. València: Universitat de València, pp. 207-221.
- VICENTE LLAVATA, Santiago (2020). «*Bienquerencia* y *malquerencia*: ¿voces crepusculares en español actual?». *Español Actual: Revista de Español Vivo*, 113, pp. 125-146.
- VICENTE LLAVATA, Santiago (2021). «Lexicalización (y desfraseologización) en la familia fraseológica conformada en torno a la voz nuclear *querer*». *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 85, pp. 153-179.
- VICENTE LLAVATA, Santiago (2022a). «Romances hispánicos (y románicos) en la obra de don Íñigo López de Mendoza». En Ruth Fine, Florinda F. Goldberg y Or Hasson (eds.), *Mundos del hispanismo: una cartografía para el siglo XXI: AIH Jerusalén 2019*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 68-74.
- VICENTE LLAVATA, Santiago (2022b). «La obra literaria de don Íñigo López de Mendoza en el estudio de su fraseología: revisión crítica». *Cuadernos de Investigación Filológica*, 52: 1, pp. 137-148.
- VICENTE LLAVATA, Santiago (2022c). «Caracterización lingüística de la clase locucional prepositiva a la luz de la obra literaria de don Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana)». *Anuario de Estudios Filológicos*, 45, pp. 335-356.
- VICENTE LLAVATA, Santiago (2022d). «En torno a los compuestos formados con *bien-* y *mal-* en el *Libro de Buen Amor*». En Francisco Toro Ceballos (ed.), *Mujer, saber y heterodoxia: «Libro de Buen Amor», «La Celestina» y «La Lozana Andaluza»: homenaje a Folke Gernert*. Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, pp. 479-484.

Recibido: 31/08/2023

Aceptado: 08/01/2024



EN LA ÓRBITA DEL REFRÁN Y DE LA LOCUCIÓN.

ESTUDIO DE LA GLOSA DE 1541 A LOS *REFRANES QUE DIZEN LAS VIEJAS TRAS EL FUEGO*

RESUMEN: Los *Refranes que dicen las viejas tras el fuego* resulta una de las obras paremiográficas de mayor significación e influencia en la historia del refranero hispánico. Su historia textual encierra un testimonio de gran interés para el estudio histórico e historiográfico de la paremiología española: el texto impreso en Valladolid en 1541 por Francisco Fernández de Córdoba. En dicho ejemplar se glosa cada una de las paremias, algo que resulta inédito en el resto de ediciones impresas. El objetivo fundamental de este artículo es el de examinar dichas glosas partiendo de dos niveles de análisis: de un lado, se estudiarán las glosas en su condición de formulaciones pseudoparemiológicas de signo especular en virtud de su relación simbiótica con los propios refranes y, de otro, según una interpretación del conjunto de las glosas como un repertorio histórico-fraseológico en sí mismo, se examinará el proceso de institucionalización de algunas de las locuciones documentadas.

PALABRAS CLAVE: literatura oral, paremiografía histórica, fraseología histórica, español áureo, imprenta.

IN THE ORBIT OF THE PROVERB AND THE IDIOM.

STUDY OF THE GLOSS OF 1541 TO THE *REFRANES QUE DIZEN LAS VIEJAS TRAS EL FUEGO*

ABSTRACT: The *Refranes que dicen las viejas tras el fuego* is one of the most significant and influential paremiographic works in the history of the Hispanic collections of proverbs. Its textual history contains a printed testimony of great interest for the historical and historiographical study of Spanish paremiology: the printing made by Francisco Fernández de Córdoba in 1541 in Valladolid. In this testimony each of the proverbs is glossed, something that is unprecedented in the rest of printed editions. The main objective of this article is to examine these glosses based on two levels of analysis: one the one hand, the glosses will be studied in their condition as pseudoparemiological formulations of a specular sign in view of their symbiotic relationship with the proverbs themselves, and, on the other, according to an interpretation of the whole of the glosses as a historical-phraseological repertoire in itself, the process of institutionalization of some of the represented idioms will be examined.

KEYWORDS: oral literature, historical paremiography, historical phraseology, Spanish of the Golden Age, printing press.

ECOS DE LA CATÁBISIS VIRGILIANA EN LA NOVELA BIZANTINA TEMPRANA*

PABLO TORRES PARÍS

Universidad de Valladolid
pablo.torres.paris@uva.es

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La catábisis realizada por Eneas en el libro sexto de la *Eneida* es uno de los episodios más célebres de toda la literatura. Por ello, no es de extrañar la abundante descendencia que ha dejado en las obras que lo siguieron. En este artículo nos centraremos en la historia temprana de la novela bizantina, desde su primer aliento en 1552 con el *Clareo y Florisea* hasta la consolidación de su modelo con el *Persiles* en 1617, donde tres de las cuatro obras publicadas en este periodo —las dos mentadas junto a la *Selva de aventuras* (1565-1583) de Jerónimo de Contreras— presentan este motivo, con la única excepción de *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega.

La respuesta de la bibliografía académica a este hecho es un tanto irregular a pesar de que no puede decirse que ninguno de los pasajes haya sido desatendido, las conclusiones y aportaciones se encuentran un tanto dispersas entre los distintos estudios. Ya en la primera mitad del pasado siglo se empieza a señalar la deuda del *Persiles* con el *Clareo* en relación con el *descensus ad inferos*, entre otros aspectos, en el artículo de Roberto Palomo (1937), matizado décadas más tarde por Zimic (1974), en una corriente que tiende a sobredimensionar lo directo de la influencia entre ambos textos a costa de minimizar la huella de las tradiciones virgiliana y medieval. De forma semejante, Alberto Navarro González apunta con acierto la afinidad entre el episodio de la Cuma en *Selva de aventuras* y el descenso del *Persiles*, pero, al afirmar que «o Cervantes había leído la Selva, o [...] Cervantes y Contreras conocieron análogos precedentes literarios» (1990:

* Este artículo es parte de la actuación PID2020-114133GB-I00, financiada por MICIU/AEI /10.13039/501100011033.

80), pone en segundo plano la rica tradición anterior, incluidos el *Clareo* y, sobre todo, la *Eneida*.

Respecto al hecho de que todos estos episodios son retoños más o menos fieles de la catábasis virgiliana, aunque sorprenda que no siempre haya sido notado o, al menos, señalado, baste con apuntar la prolija edición del *Clareo* de José Jiménez Ruiz (1997), «¿Escribió Jerónimo de Contreras su propia *Divina Comedia*?» (Barrio Olano, 2007) y *Cervantes, Aristotle and the Persiles* (Forcione, 1970: 290) para mostrar que no se trata en absoluto de una idea poco manejada.

Entre los trabajos que han recogido parcial o totalmente estos pasajes para ilustrar temas más generales cabe hacer mención de *Cervantes y las puertas del sueño* (Egido, 1994); «Función y significación de la cueva en “Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional”» (Magrinyà, 2019); «De la Antigüedad clásica al Humanismo renacentista: el infierno en algunas obras del Renacimiento» (Teijeiro, 2021), en el que se dedica un apartado entero al descenso del *Clareo*; y, sobre todo, «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas» (Lida de Malkiel, 1983), cuyo rico análisis lo convierte, a pesar de que lo concreto quede un tanto diluido por la amplitud de su campo de estudio, en una lectura imprescindible para quienquiera que desee adentrarse en la materia, especialmente junto al trabajo de Rollin Patch (1983) del que es apéndice.

Sin embargo, a pesar de esta cantidad nada desdeñable de literatura científica al respecto, ninguno de estos trabajos, por demasiada amplitud o concreción, ha analizado específicamente el motivo en la novela bizantina. Parte de ello puede deberse a la relativa falta de popularidad del género, especialmente en estudios generalistas: como muestra de ello, ni el ambicioso trabajo de Linares Sánchez (2020) ni *Descensus ad inferos: la aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)* (Piñero, 1995) mencionan estos episodios.

En resumidas cuentas, no existe, hoy en día, un estudio que analice específicamente estas tres catábasis poniéndolas en relación con sus antecedentes, con su género y entre sí. Este artículo pretende cubrir tal carencia. Para ello, partiendo de la base de que se trata de reelaboraciones del descenso de Eneas, se localizarán tales ecos y se analizarán sus características y diferencias, así como la forma que tiene de trasladarse a la nueva obra, en ocasiones tan ajena a la original.

2. HISTORIA DE LOS AMORES DE CLAREO Y FLORISEA Y DE LOS TRABAJOS DE ISEA (1552) DE ALONSO NÚÑEZ DE REINOSO

El *Clareo* es una novela particular que, si bien no hay duda de que ocupa un lugar preeminente dentro de la historia de la novela bizantina española, resulta, por sus características, difícil de catalogar como tal. Recoge, como es definitorio del

género, el testigo de la novela griega y lo hace además de la manera más directa posible, por medio de la traducción, en este caso, de la *Leucipa* de Aquiles Tacio; no obstante, esta traducción parcial se subsume en una estructura en la que se combinan elementos de la más diversa índole, formándose un mosaico, en ocasiones con pasajes enteros traducidos de distintas obras, de motivos caballerescos, mitológicos, alegóricos, pastoriles y sentimentales, aparte de lo novelesco. La falta de aparente concierto entre sus ingredientes, que permite sin embarazo la coexistencia de la Éfeso de la antigüedad con la Valencia medieval y la aparición de dioses paganos con la existencia de conventos de monjas, genera un espacio literario en el que cabe casi cualquier cosa sin necesidad de apenas modificación. Esto, como veremos, se refleja de forma muy clara en el motivo estudiado.

Así pues, el descenso al inframundo, ubicado en la parte en la que la peregrinación por desamor de Isea, protagonista y narradora, la lleva a acompañar al caballero Felesindos en sus aventuras, es, en esencia, el mismo de Eneas, que de hecho se menciona explícitamente como antecedente (Núñez de Reinoso, 1997 [1552]: 228). El inframundo no es otro que el Hades, sus monstruos y sus condenados son los de la tradición y a menudo los del mismo Virgilio; sus campos paradisíacos son los Elíseos y no cualquier otro *locus amoenus* inspirado en él; incluso detalles menores, como el de la rama de oro, son referenciados (1997 [1552]: 228). La fidelidad al modelo es tal que por momentos cae en la traducción, como detalla Jiménez Ruiz (1997 [1552]: 352-357). Si existen algunas diferencias —pocas—, son más en el orden del trayecto y en los encuentros que en la topografía y la concepción del paraje. La sorprendente amplitud de la poética de esta obra permite no ya una recreación literaria del episodio, sino su verdadera repetición intradiegética.

Esto no obsta que se introduzcan elementos propios de otras tradiciones. El guía de esta catábasis no es la Sibila, sino el «sabio Rusismundo», claramente construido, desde su mismo nombre, conforme al modelo del mago de la literatura caballerescas: habitante de una aislada sierra de Tesalia (Magro, 2009: 248-249), en el que hay amenos prados y fuentes maravillosas conforme al imaginario céltico (Velasco, 2001: 351), sin descartar una influencia, como sugiere Teijeiro, de los primeros capítulos de la *Leucipa* (Núñez de Reinoso, 1991 [1552]: 36). Esta influencia medieval se hace notar también en la propia catábasis: allí donde Virgilio escribiera «*facilis descensus Averno / [...] sed reuocare gradum superasque euadere ad auras, / hoc opus, hic labor est. pauci, quos aequus amauit / Iuppiter aut ardens euexit ad aethera virtus / dis geniti potuere* (Verg. *Aen.* 126-131; énfasis mío), responde Reinoso: «Porque bajar al infierno todos pueden; mas volver, pocos o ninguno, *si no son aquellos que de sangre real fueren* (1997 [1552]: 228; énfasis mío). Este cambio, además de darle ocasión para loar una vez más al señor de Egipto, permite al héroe de esta aventura, que no lo es en el sentido de la anti-

güedad clásica, participar en ella, e incluso quedar por encima, en cierto sentido, de su inmediato predecesor, pues, donde Eneas necesitó ciertos objetos rituales para el descenso, el esfuerzo de los protagonistas «es tan grande que suplirá por todo, pues todo lo natural a la fin tiene más fuerza que lo artificial» (Núñez de Reinoso, 1997 [1552]: 228). Si bien Isea no cumple con los requisitos para el viaje, puede acceder igualmente por el amparo de Felesindos.

La entrada es, como en Virgilio, una cueva, si bien se omite el lúgubre bosque junto al lago Averno, que se recuperará más tarde como camino de retorno (Núñez de Reinoso, 1997 [1552]: 230-231 y 356-357). Aunque el trayecto se encuentra muy abreviado en esta versión, encontramos muchos puntos clave de la tradicional topografía del más allá: el Leteo, los monstruos, Caronte (llamado aquí ‘Acherón’ por influencia del hidrónimo), Cerbero, los condenados (tomados, esta vez, de *Ov. Met.* 4. 457-563), la morada de Plutón y, finalmente, los campos Elíseos. Como ya vimos, la vuelta se produce por donde Eneas descendió, probablemente con intención de *variatio*.

En este descenso, no obstante, no tienen cabida emotivos reencuentros ni vaticinios felices. Todos los elementos funcionan para, sobre todo, acrecentar el patetismo de Isea y remarcar su destino funesto. Así, se plantea beber de las aguas del río Olvido para olvidar sus muchos pesares, decidiéndose por no hacerlo únicamente por fidelidad al señor de Egipto, de quien es deuda. Los tormentos infernales y la visión del Elíseo le provocan temor al castigo que le depara tras la muerte por sus malas acciones, en un caso, y el deseo de que la divinidad enderece su mala vida para poder lograr la ventura que admira, en el otro. «El infierno de Núñez de Reinoso carece de cualquier interpretación religiosa» (Teijeiro, 2021: 172), pero esto no es del todo cierto: no solo la visión provoca en la protagonista la prueba irrefutable del mal que le depara su vida pecaminosa y la lleva a querer cambiar su manera de actuar, rezándole a un Zeus profundamente cristianizado, creador del «mundo y los cielos y todas las cosas» sin el que, por ser «flaca y olvidada de la razón», no es posible que sea buena. En los castigos y recompensas ultramundanas del paraje virgiliano están cifrados los del allende cristiano. El hecho de que el destino de Isea no la lleve a cumplir con sus anhelos religiosos no impide que el infierno tenga una significación religiosa.

Jiménez Ruiz dice que se trata de una «lectura metafórica» (Núñez de Reinoso, 1997 [1552]: 356); no sé hasta qué punto es un componente necesario: en el contexto intradiegético de la obra, el Hades es un lugar real, y los condenados y bienaventurados que se encuentran lo son realmente. Se trata de un más allá, en el fondo cristiano de su funcionamiento, que se reviste de los ropajes, graves y admirables, de la antigüedad pagana, sin contar con los problemas de censura y recepción que evitaba esta localización, más literaria ya.

Felesindos puede haber superado una prueba digna de un caballero y demostrado su valía como héroe, saliendo del descenso con mayor autoridad y algo más cerca de reunirse al fin con su amada Luciandra, pero a Isea, ¿qué le queda? Tan solo un temeroso deseo de cambiar de vida que la lleva a intentar ordenarse como monja que queda cercenado ante la visión de la grotesca idiosincrasia de los conventos, mucho más preocupados por cuestiones de honra y riquezas que por los asuntos del espíritu. Sin ventura, sola y desengañada, Isea se retira sin esperanza de mejorar su vida y, tras su malogrado intento, tampoco de poder gozar del paraíso una vez muera. La figura irremediabilmente desgraciada de la protagonista podrá ser, como afirma Reinoso al hablar de los significados alegóricos de su novela, una advertencia para el lector y un aviso para «bien vivir» (Núñez de Reinoso, 1997 [1552]: 369), pero busca, ante todo, y aquí debemos priorizar las palabras del personaje sobre las de su creador, despertar «piedad» (Núñez de Reinoso, 1997 [1552]: 97). Su mismo tono elegíaco como narradora, facturado a partir de las *Tristia* de Ovidio y de la voz femenina de la literatura sentimental contemporánea, como la *Menina e moça* de Bernardim Ribeiro o la *Fiammetta* de Boccaccio (Núñez de Reinoso, 1997 [1552]: 16), dan cuenta de ello.

3. SELVA DE AVENTURAS (1565-1583) DE JERÓNIMO DE CONTRERAS

El caso de la *Selva de aventuras* es muy distinto al del *Clareo*. La trama consiste en las peregrinaciones que Luzmán emprende tras ser rechazado por su amada Arbolea, que quiere meterse a monja, en busca tanto de sosiego para su alma como de «ver las cosas que el mundo en sí tan maravillosas tiene» (Contreras, 1991 [1565-1583]: 32). Una de estas maravillas —y, en realidad, la única que desafía en su condición sobrenatural la verosimilitud del relato— es la cueva de la sabia Cuma, en el sur de Italia.

Es difícil determinar si esta «sabia Cuma» es en realidad la propia Sibila con atributos y características propios de una tradición literaria de herencia medieval o si, por el contrario, se trata de un personaje original construido sobre el modelo de aquella; acaso ambas hipótesis no disten demasiado entre sí. En cualquier caso, la ubicación del antro, en el «puerto de Baya, que es junto a la ciudad de Puzol» (en el italiano actual, Pozzuoli) (Contreras, 1991 [1565-1583]: 120) —aproximadamente en donde estaba la antigua ciudad de Cumas—, el hecho de que habite una cueva (*cf.* Verg. *Aen.* 6, 10) y el propio nombre, tomado directamente del topónimo, revelan el parentesco sin atisbo de ambigüedad. El resto de su caracterización, junto con la de su entorno, se toma de la tradición medieval del otro mundo, en la que para el siglo XIII ya habían prácticamente convergido las distintas corrientes en una única tradición que no diferenciaba entre sus antiguas fuentes (Rollin, 1983: 320).

Esta cueva no es, cabe señalarlo, realmente una entrada al infierno, y de hecho en esta «catábasis» ni siquiera se produce un descenso como tal, sino que el lugar debe identificarse, más bien, con la gruta en la que habita la Sibila, de la que antes hablamos. No obstante, su caracterización está impregnada de elementos sobrenaturales, a menudo sacados de Virgilio.

El protagonista entra en la cueva, advertido de lo extraordinario de esta por unos pescadores, y «habiendo caminado por un camino oscuro, como cien pasos, hallóse en un verde prado» (Contreras, 1991 [1565-1583]: 121); si bien el prado verde es un elemento común en los paisajes sobrenaturales (Velasco, 2021), y el acceso al otro mundo a través de una cueva es igualmente un tópico (Rollin, 1983: 123, 240, 244, etc.), la coincidencia de estos elementos con la *Eneida* en un contexto tan influido por Virgilio garantiza que, por lo menos, el autor de Mantua formó parte del sustrato que llevó a Contreras a representar así el viaje. Tras este paraje, Luzmán se adentra de nuevo en una gruta, y esta vez llega a «un hermoso patio labrado de singulares piedras, cubierto de hermosa madera labrada sutilmente y de fino oro dorada, y alrededor de él muchos aposentos» (Contreras, 1991 [1565-1583]: 121). En esta ocasión, lo sobrenatural se expresa (dejando de lado su ilógica vía de acceso) por medio del lujo (Rollin, 1983: 63).

Aquí, la propia sabia Cuma recibe a Luzmán y le hace saber que es «hija del sabio Quircio», que «después de su muerte, que habrá doscientos años» la «dejó encantada» en el lugar (Contreras, 1991 [1565-1583]: 121), lo que la asimila a distintos personajes confinados por encantamiento al otro mundo, como Merlín (Rollin, 1983: 301). La tradición de reinterpretación de la Sibila como doncella feérica con un maravilloso reino subterráneo, lleno de placeres engañosos que conllevaban la condenación del alma, era antigua, como se aprecia, por ejemplo, en *El paraíso de la reina Sibila* de Antoine de la Sale, escrito en el siglo xv. No obstante, aunque Contreras refleje indudablemente esta tradición, su Cuma no tiene nada de diabólico, no solo por su trato amable y su inocuidad, sino porque todas las maravillas del lugar, en última instancia, pueden presuponerse de origen divino, ya que al sabio Quircio le fueron concedidos sus dones, en particular el conocimiento sobre el pasado, el presente y parte del futuro, «porque él fue muy buen cristiano» (Contreras, 1991 [1565-1583]: 121). La figura de este sabio parece, como Rusismundo, construida sobre el modelo del sabio de las novelas de caballerías, a menudo adivino y cristiano hasta el punto de ser eremita (Magro, 2009: 234).

Quircio dejó «pintados todos los hechos del mundo» en una serie de cuadros que se distribuyen por los aposentos y cubren toda la historia de la humanidad, incluyendo lo venidero (Contreras, 1991 [1565-1583]: 121). De este modo, la cueva de la Cuma se asimila también al modelo de una Casa de la Fama (Lida de Malkiel, 1983: 424). Es este el recurso empleado por el autor para recrear la céle-

bre escena en la que Anquises vaticina las glorias de los descendientes de Eneas y, con ello, ennoblece el linaje de Augusto (Verg. *Aen.* 6, 755-886): la sabia conduce a Luzmán a la sala «más extraña y hermosa de todas» (Contreras, 1991 [1565-1583]: 121), y allí le muestra el linaje real de España desde los Reyes Católicos hasta los tiempos del autor. En este episodio el pasaje luctuoso referido a Marcelo (Verg. *Aen.* 6, 860-886) se refleja, si bien sin apenas rastro de emotividad, en la temprana muerte de Felipe el Hermoso. Contreras llega incluso a aventurarse él mismo a vaticinar el glorioso reinado de Carlos, primogénito de Felipe II, con tan mal tino que antes de cumplirse un lustro desde la publicación de la novela se produciría la caída en desgracia, encierro y muerte del príncipe. A pesar de este tropiezo, el texto igualmente sirve para ennoblecere a la casa real y a sus ancestros.

Tras mostrarle esto, lo conduce a un jardín hermosísimo y lleno de lujos, siguiendo con la caracterización del lugar. Allí, la Cuma lo deleita con un canto de carácter gnómico, investida por la autoridad propia de un lugar escatológico (Herrero de Jáuregui, 2023: 63), que hace que se quede dormido. Hasta ahora, el héroe había sido espectador pasivo de grandes vaticinios que no le atañían directamente, al contrario que Eneas, quien, además de ver el futuro de su propio linaje, también recibió instrucción directa (Verg. *Aen.* 6, 886-892). Una vez dormido, Luzmán soñará que un amigo suyo le cuenta que Arbolea «ya es casada, y si no lo es, está muy cerca de serlo» (Contreras, 1991 [1565-1583]: 124), sueño profético que vaticina su inminente ordenación como monja. Luzmán despierta angustiado y se encuentra fuera de la cueva. Se nos dice que «acordándose de lo que había visto y soñado, entristecióse mucho, aunque tenía el sueño por vanidades» (Contreras, 1991 [1565-1583]: 124), una expresión lo bastante imprecisa como para que nos permita entender que, quizá, también la visita a la gruta haya sido un sueño, como parece interpretar, para su desconcierto, Aurora Egido (1994: 206-207). Esta relación entre el viaje y el sueño es, una vez más, propia de la tradición medieval del otro mundo (Lida de Malkiel, 1983: 413), pero no es difícil imaginar también aquí la influencia de Virgilio y las puertas del sueño por las que Eneas sale del inframundo (Verg. *Aen.*, 893-898). Cuando los marineros lo encuentran, le dicen que lleva nueve días dentro, en un caso de aberración temporal también propio de la tradición medieval (Rollin, 1983: 40).

La aventura tiene un importante impacto en Luzmán, como lo tuvo en Eneas: por un lado, lo consagra a un nivel heroico, en este caso en un sentido moral, puesto que, como dice la sabia, solo ha conseguido entrar por su «gran virtud» (Contreras, 1991 [1565-1583]: 121); y, por otro, el sueño espoleará al protagonista a «volver a España por ver si su señora Arbolea era casada» (Contreras, 1991 [1565-1583]: 124), lo que provocará el inicio del movimiento de retorno del peregrino a su patria.

4. LOS TRABAJOS DE *PERSILES Y SIGISMUNDA* (1617) DE MIGUEL DE CERVANTES

Finalmente, volvemos nuestra atención sobre el *Persiles*, obra póstuma de Cervantes que apenas necesita presentación. Verdadero paradigma del género bizantino, narra las complicadas peripecias de los protagonistas que dan nombre a la novela en su peregrinación a Roma, donde llevarán a perfección su fe católica y podrán al fin consumir su amor en el matrimonio cristiano. En esta obra, Cervantes aplica rigurosamente el concepto de verosimilitud del neoaristotelismo renacentista, que no consiste tanto en la secuenciación orgánica de los hechos a través de la causalidad y en la coherencia interna dentro de los parámetros establecidos por la obra como en lo que hoy llamaríamos coloquialmente «realismo», es decir, en que exista una correspondencia entre las normas naturales y sociales que rigen la novela con las del mundo real (Forcione, 1970: 46-47). Así, el autor se recrea en presentar situaciones maravillosas de la tradición y aplicarles un filtro racionalista que las explique (Lida de Malkiel, 1983: 419). De este modo opera, como veremos, en su interpretación de la catábasis de la *Eneida*.

Mientras los protagonistas están en una posada, se presenta un anciano, «vestido ni como peregrino ni como religioso, puesto que lo uno y lo otro parecía [...]. En efecto, todo él y todas las partes representaban un venerable anciano» (Cervantes, 1997 [1617]: 605). El viejo, de nombre Soldino, vaticina un incendio en el mesón, por medio de la ciencia judiciaria (Magro, 2009: 236) y se lleva a los protagonistas a su morada, una ermita en el bosque, espacio liminal típico de la tradición medieval (Rollin, 1983: 56), dentro de la que se ubica una cueva (Egido, 1994: 346). El grupo «bajó por las gradas de la oscura cueva y, a menos de ochenta gradas, se descubrió el cielo luciente y claro y se vieron unos amenos y tendidos prados que entretenían la vista y alegraban las almas» (Cervantes, 1997 [1617]: 608); nuevamente, nos encontramos con la pradera elísea.

Nada hay propiamente sobrenatural ni mágico en este paraje; no obstante, distintos aspectos delatan su origen, desde la entrada descendiendo por una oscura cueva (cf. Verg. *Aen.* 6, 262), la aclaración del propio Soldino de que «esto no es encantamiento» (Cervantes, 1997 [1617]: 608), que refleja que esta es la hipótesis esperable (Lida de Malkiel, 1983: 420); el referirse a lo que queda fuera del valle como «ese mundo de allá arriba», por más que lo matice con un «si así se puede decir» (Cervantes, 1997 [1617]: 609); y la descripción del paraje por medio de la fórmula negativa (1997 [1617]: 609), tan propia del inframundo y sus descendientes (Lida de Malkiel, 1983: 373), aunado con un insistente y enfático «aquí», «aquí», «aquí» que recuerda a otras descripciones ultramundanas (Herrero, 2023: 359).

El habitante de este valle, cuyo acceso cavó él mismo, es un perfecto ejemplo de virtud y ascetismo. Se ha escrito que Soldino se modela a partir del

Rusismundo del *Clareo* (Palomo, 1938: 67-68); no obstante, creo más correcto considerar que este se crease a partir de un sustrato cultural de origen medieval y caballeresco del que también nace el propio Rusismundo, al que, eso sí, en la época de redacción del *Persiles* ya se habrían incorporado tanto el sabio de Reinoso como el Quircio de Contreras. El parecido entre las situaciones no debería llevarnos a dar por hecho un parentesco directo y unívoco: al fin y al cabo, también Merlín cumple un papel parecido, aun muerto, en otra recreación de la escena virgiliana en el *Orlando furioso* (Ariosto, 2005 [1532]: 70-77), y no faltan otros ejemplos de sabios que guían al más allá o a otro mundo (Lida de Malkiel, 1983: 535) que, quizá, en el fondo fuera también una tierra de los muertos (Velasco, 2001). Parece, por tanto, que debemos atribuir estos ejemplos a un proceso de asimilación de la catábasis a una tradición medieval en el que una de las figuras más relacionadas con la autoridad y el ámbito de lo sobrenatural, el sabio, ocupa el papel de guía, sin ignorar tampoco la influencia de la *Divina comedia* (Post, 1971: 176).

En este paraíso racionalizado, la utopía natural se aúna con la social y, en perfecta síntesis del ideal cristiano con el clasicismo, conforme a los valores de la Contrarreforma (Forcione, 1972: 102), el retiro ascético de Soldino, paralelo al de Carlos V, de quien había en tiempos sido leal servidor, se tiñe con evidentes tintes horacianos propios de la tradición del *beatus ille*. Así, el episodio sirve tanto de «temple experience» (Forcione, 1972: 45), es decir, una visión de tono paradisíaco que prefigura el triunfo del conjunto de la aventura en un esquema de muerte/resurrección, como el sabio ofrece un modelo de perfección religiosa e incluso científica, dado que sus conocimientos astrológicos eran tenidos por más científicos que mágicos en la época (Egido, 1994: 348).

Este conocimiento es el que le permite, conforme a la verosimilitud (al menos, a ojos de Cervantes o de las convenciones de su época) realizar un vaticinio sobre el futuro de la casa real española. Esta premonición toma como punto de referencia la figura de Carlos V, que se presenta como un doble ilustre del sabio en tanto que persona principal que se retira del mundo cortesano «rendido al conocimiento de sí mismo», como había dicho de él ya Contreras (1991 [1565-1583]: 122), pero no le atañen directamente, sino que se centra en dos de sus descendientes y en dos momentos históricos concretos: don Juan de Austria y la victoria de Lepanto, batalla de crucial importancia real y simbólica de la cristiandad contra las fuerzas musulmanas del imperio otomano (y no poca gloria personal de parte del escritor, como es evidente) en la vertiente celebratoria; y la muerte de Sebastián de Portugal en el norte de África, siguiendo el reverso luctuoso que estableciera Virgilio con el planto por el joven Marcelo. No obstante, también este suceso, aunque trágico, tiene su parte positiva, providencial, como señala Romero Muñoz

en su edición (Cervantes, 1997 [1617]: 610), ya que fue la muerte del joven monarca la que propició la integración de Portugal en la corona española.

La extrema simplificación de los vaticinios de Soldino, reducida a únicamente dos batallas clave del devenir de España frente al interminable catálogo de figuras del original, no hace sino sugerir con más fuerza el ideal presente en la *Eneida* del *imperium sine fine*, manifestada en la catábasis en el verso *tu regere imperio populos, Romane, memento* (Verg. *Aen.* 1, 279; 6, 851), en su equivalente católico e hispánico del «un monarca, un imperio y una espada» de Hernando de Acuña. Esta manifestación política y su ideal de dominación cristiana universal ya estaba, quizás, en los vaticinios de la sabia Cuma, en los que se menta tanto la toma de Granada, último bastión islámico en Europa, como el aplastamiento de todos los infieles bajo el reinado de Carlos V, tanto gentiles como protestantes (Contreras, 1997 [1565-1583]: 121-122), pero este sentido, de haberlo, queda muy diluido en una alabanza de corte más general de la casa real.

El episodio culmina con unos vaticinios dedicados al grupo protagonista en el que les augura un dichoso fin a su aventura. Curiosamente, la profecía del sabio no se cumple completamente, ya que, si bien señala que Constanza llegará a ser duquesa de condesa que es, en realidad no llega a tal estado en su nuevo matrimonio (Cervantes, 1997 [1617]: 611 y 728). Lo más seguro es que se trate meramente de una inconsistencia de Cervantes, que ya las tuvo en el *Quijote* (donde llegó a burlarse de ellas), más aun teniendo en cuenta que el *Persiles* es una obra póstuma a la que no tuvo ocasión de someter a la *labor limae*, pero tampoco debiera descartarse una relativización del alcance de las posibilidades del conocimiento humano; al fin y al cabo, el propio Soldino dice que su «ciencia, si bien se sabe, casi enseña a adivinar» (1997 [1617]: 606; énfasis mío). A pesar de este yerro, en cualquier caso, las palabras del sabio garantizan el feliz desenlace de la aventura e insuflan de ánimo a los protagonistas, como es tradicional en el motivo.

5. CONCLUSIONES

El motivo de la catábasis virgiliana, en sus distintos niveles de hibridación con la tradición medieval, goza de tremenda salud en toda la literatura de la época. Su reiteración dentro de la novela bizantina no parece deberse tanto a un rasgo específico del género como a la celebridad y prestigio del episodio, su capacidad de maravillar y a la concepción de la novela como épica en prosa (López Pinciano, 1998 [1596]: 213). Si bien es cierto que está ausente del *Peregrino en su patria*, Lope ya se había inspirado en él en la *Hermosura de Angélica* (Vega, 1602: 144-159), con lo que no debe extrañarnos que decida no repetirse.

En todos los ejemplos encontramos usos comunes: la *admiratio*, el ennoblecimiento del texto con elementos de la obra más indiscutible en el momento de toda la literatura y la exaltación del héroe, sea este Felesindos, Luzmán o Persiles, unida habitualmente a algún tipo de guía, acaso más útil como reafirmación que en un sentido pragmático, pero guía al fin. Asimismo, en todos se aprecia también una cierta influencia de la tradición medieval, aunque en muy distinto nivel, siendo la más acusada la de Contreras, mientras que en Reinoso esta solo se aprecia en los márgenes, es decir, en el guía y en la entrada, y en Cervantes en la figura de Soldino y su morada.

Dentro de las diferencias, la más acusada es entre la catábasis como descenso real a los infiernos, que solo se produce en el *Clareo*, y aquella vertiente en la que el episodio, aunque inspirado en la *Eneida*, no supone un verdadero viaje al más allá. En el primer caso prima el aspecto negativo, que ocupa la mayoría de espacio; en el segundo, los elementos elíseos se adueñan por completo del viaje y no dejan a lo lúgubre más espacio que, quizá, una tiniebla pasajera en la entrada. Cabe también destacar que la fidelidad al modelo es infinitamente mayor en la primera corriente.

Exclusivo de Reinoso es, en consonancia con el mayor pesimismo de su catábasis, heredero probablemente de la novela sentimental, con la que el *Clareo* comparte tantas semejanzas (Nieto Ibáñez, 2004: 58), la reafirmación del patetismo y desventura de la digna de compasión Isea. En la vertiente paradisiaca, por su parte, se producen las profecías, ausentes del *Clareo*, que se utilizan para ensalzar la monarquía española y (al menos en el *Persiles*) para legitimar sus afanes de unificación universal bajo su imperio católico.

Finalmente, conviene apreciar el tratamiento que se da a lo maravilloso: en el *Clareo* se toma, casi sin alteración, el trasfondo mítico de la *Eneida*; en la *Selva*, se fragua un espacio mágico conforme a la tradición medieval, pero de menor importancia cósmica que el Hades, y subordinado por completo a la voluntad divina; y, en el *Persiles*, Cervantes toma un modelo fantástico de la tradición y lo despoja de lo sobrenatural, en un movimiento hacia el racionalismo y la verosimilitud que resulta central en la poética de su novela. Esta evolución de lo fantástico en la novela bizantina, aunque deba relativizarse por lo pequeño de la muestra y por haber eliminado de ella el *Peregrino* de Lope, es paralela a la que sufrirían otros géneros como la épica, sometidos también a una historización (Wentzlaff-Eggebert, 1995: 131) fundamentada en la poética neoaristotélica (López Pinciano, 1998 [1596]: 488).

En definitiva, la catábasis de la *Eneida* ha demostrado ser no solo un motivo muy seguido en la novela bizantina, sino uno con una inmensa capacidad de transformación que le permitió reiterarse a lo largo de los géneros y de los siglos sin llegar nunca a agotarse del todo.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIOSTO, Ludovico (2005 [1532]). *Orlando furioso*. José María Micó (ed. y trad.). Madrid: Espasa Calpe.
- BARRIO OLANO, José Ignacio (2007). «¿Escribió Jerónimo de Contreras su propia *Divina Comedia*?». *Espéculo*, 35.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1997 [1617]). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Carlos Romero Muñoz (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- CONTRERAS, Jerónimo de (1991 [1565-1583]). *Selva de aventuras (1565-1583)*. Cáceres: Institución Fernando el Católico.
- EGIDO, Aurora (1994). *Cervantes y las puertas del sueño: estudios sobre la Galatea, el Quijote y el Persiles*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- FORCIONE, Alban K. (1970). *Cervantes, Aristotle and the Persiles*. Princeton: Princeton University Press.
- FORCIONE, Alban K. (1972). *Cervantes' Christian Romance*. Princeton: Princeton University Press.
- HERRERO DE JÁUREGUI, Miguel (2023). *Catábasis: El viaje infernal en la Antigüedad*. Madrid: Alianza Editorial.
- LINARES SÁNCHEZ, Jorge Juan (2020). *El tema del viaje al mundo de los muertos en la Odisea y su tradición en la literatura occidental*. Murcia: Universidad de Murcia.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1998 [1596]). *Philosophía antigua poética*. Madrid: Fundación José Antonio Castro.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1983). «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas». En Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*. Jorge Fernández Campos (trad.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, pp. 379-449.
- MAGRINYÀ BADIELLA, Carles (2019). «Función y significación de la cueva en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 7: 1, pp. 187-200 <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517560693016>> [Consulta: 15/12/2023]. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.01.17>.
- MAGRO GARCÍA, Elisabet (2009). «Métodos y clases de adivinación en los libros de caballerías», *Letras*, 59-60, pp. 231-250 <<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/4914/1/metodos-clases-adivnacion-libros-caballerias.pdf>> [Consulta: 15/12/2023].
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto (1990). «La *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes». En *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos Editorial, pp. 63-82 <https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_I/cl_I_08.pdf> [Consulta: 15/12/2023].
- NIETO IBÁÑEZ, Jesús María (2004). *La novela en la literatura española: estudios sobre mitología y tradición clásicas (Siglos XIII-XVII)*. León: Universidad de León.

- NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso (1991 [1552]). *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*. Miguel Ángel Teijeiro Fuentes (ed.). Cáceres: Universidad de Extremadura.
- NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso (1997 [1552]). *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*. José Jiménez Ruiz (ed.). Málaga: Universidad de Málaga.
- PALOMO, Roberto J. (1938). «Una fuente española del *Persiles*». *Hispanic Review*, 6, pp. 57-68 <<https://www.jstor.org/stable/470109>> [Consulta: 15/12/2023]. DOI: <https://doi.org/10.2307/470109>.
- PATCH, Howard Rollin (1983). *El otro mundo en la literatura medieval*. Jorge Fernández Campos (trad.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro Manuel (ed.) (1995). *Descensus ad inferos: la aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- POST, Chandler Rathfon (1971). *Mediaeval Spanish Allegory*. Hildesheim/New York: George Olms.
- SALE, Antoine de la (1985 [c. 1440]). *El paraíso de la reina Sibila*. Marie-Jose Lemarchand (ed. y trad.). Madrid: Ediciones Siruela.
- TEJEIRO FUENTES, Miguel (2021). «De la Antigüedad clásica al Humanismo renacentista: el infierno en algunas obras del Renacimiento». *Edad de Oro*, 40, pp. 159-185 <https://revistas.uam.es/edadoro/article/view/edadoro2021_40_007> [Consulta: 15/12/2023]. DOI: <https://doi.org/10.15366/edadoro2021.40.007>.
- VEGA, Lope de, (2016 [1604]). *El peregrino en su patria*. Julián González-Barrera (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- VEGA, Lope de, (1602). *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas*. Madrid: Pedro Madrigal.
- VELASCO LÓPEZ, María del Henar (2001). *El paisaje del más allá: el tema del prado verde en la escatología indoeuropea*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Christian (1995). «Habitáculos, grutas y cuevas en los poemas épicos renacentistas». En Pedro Manuel Piñero Ramírez (coord.), *Descensus ad inferos: la aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 129-154.
- ZIMIC, Stanislav (1974-1975). «*Leucipe y Clitofonte y Clareo y Florisea* en el *Persiles* de Cervantes». *Anales Cervantinos*, 13-14, pp. 37-58 <<https://www.proquest.com/docview/1300355697/fulltextPDF/631ED43A9F74DFAPQ/1?accountid=14778>> [Consulta: 15/12/2023].

Recibido: 18/12/2023

Aceptado: 15/01/2024



ECOS DE LA CATÁBISIS VIRGINIANA EN LA NOVELA BIZANTINA TEMPRANA

RESUMEN: En los primeros años de la novela bizantina española, desde el *Clareo* hasta el *Persiles*, tres de las cuatro obras publicadas durante este periodo presentan una imitación de la catábasis virgiliana. En este artículo se analizarán estos episodios atendiendo a su funcionalidad, sus semejanzas, sus diferencias y su adaptación al texto al que pertenecen, así como a la evolución del motivo a medida que también cambia el propio género.

PALABRAS CLAVE: novela bizantina, *Clareo* y *Florisea*, *Selva de aventuras*, *Persiles* y *Sigismunda*, catábasis, Virgilio.

VIRGILIAN KATABASIS' ECHOES IN EARLY BYZANTINE ROMANCE

ABSTRACT: During the dawn of byzantine romance, from the *Clareo* to the *Persiles*, three of four works published during this stage show an imitation of Virgil's katabasis. In this essay I will analyse these episodes regarding their function, similarities, differences, and adaptation to the text they belong to, as well as their evolution alongside their own genre's.

KEYWORDS: byzantine romance, *Clareo* and *Florisea*, *Selva de aventuras*, *Persiles* and *Sigismunda*, katabasis, Virgil.

EL MARIDAJE ENTRE LATÍN Y VERNÁCULO EN EL
QUINIENTOS: LA IMPRONTA DEL CICLO HISPANO
DE *RENALDOS DE MONTALBÁN* EN LA *LYRA HEROYCA*
(1581) DE FRANCISCO NÚÑEZ DE ORIA

MARÍA FERNÁNDEZ RÍOS

Universidad de Jaén
mfrios@ujaen.es

1. INTRODUCCIÓN

De entre el amplio *corpus* de libros de caballerías que circularon en el siglo ^{xvi} en España y que contaron con notable aceptación del público contemporáneo¹, nos centraremos, para este trabajo, en el primero de los tres ciclos sobre la *matière de France*² de nuestro país: el ciclo de *Renaldos de Montalbán*³.

Este ciclo se inaugura con la publicación, entre 1511 y 1523⁴, de los dos primeros libros de *Renaldos de Montalban* por Luis Domínguez —autor del que

¹ La bibliografía acerca de las traducciones y adaptaciones áureas de las letras italianas es abundante. Destacamos los trabajos de Gómez Montero (1988, 1992 y 2004), así como los estudios de Gómez Redondo (1996), Kohut (2002) y Muñiz (2007 y 2021) al respecto. Igualmente, es de referencia obligada la colección de *Los libros de Rocinante* del Centro de Estudios Cervantinos de la Universidad de Alcalá de Henares, que se ocupa de la edición de los libros de caballerías castellanos. También contamos con un catálogo detallado, aunque no exhaustivo, sobre las traducciones de obras italianas al castellano, el Proyecto Boscán (en línea).

² Véase, acerca del criterio de clasificación de la poesía caballeresca, el trabajo de Lucía Megías (2000: 36-38).

³ En el panorama hispano quinientista, destacan tres ciclos de novelas de caballerías relacionadas con el ciclo carolingio: el ciclo de *Renaldos de Montalbán*, el del *Espejo de caballerías* y el de *Morgante*.

⁴ Según indican Corfis (2001: 31-33), Lucía Megías (2001: 384), Martín Abad (2001: 449) y Gómez Redondo (2012: 1893), la obra es anterior a 1511 y se publica por vez primera en Valencia en las prensas de Jorge Costilla, edición de la que no se conservan ejemplares. Prueba del éxito de esta obra es su posterior reedición hasta en ocho ocasiones en el siglo ^{xvi}: en 1523 (Toledo: Juan

no se conocen más datos— en las prensas de Juan de Villaquirán (Toledo), que, lejos de partir del cantar de gesta francés *Renaut de Montauban* o *Les quatre fils d'Aymon*⁵, difundido en el siglo XII, se trata de una adaptación del poema anónimo italiano *L'innamoramento di Carlo Magno* (c. 1481)⁶. Esta obra inaugura un ciclo literario que se completará con la publicación de *La Trapesonda* en 1513⁷, reescritura hispana de la *Trabisonda hystoriata* de Francesco Tromba (1483), y del *Baldo* (1542), protagonizado por el bisnieto de Reinaldos, que es, a su vez, una versión castellana del *Baldus* (1517-1521) de Teófilo Folengo⁸.

En el presente artículo analizamos la impronta de este ciclo hispano en el primer canto del poema *Lyra heroyca* (1581) de Francisco Núñez de Oria⁹. Esta epopeya neolatina descuella dentro del *corpus* de «poemas ariostescos»¹⁰ hispanos porque está compuesta en lengua latina y sobre el molde clásico del hexámetro dactílico¹¹. En cuanto al contenido del poema, a imagen del *Orlando furioso*, los ocho primeros cantos narran las aventuras de Reinaldos de Montalbán y Roldán

de Villaquirán, en 1525 (Sevilla: Jacobo Cromberger), en 1526 (Salamanca: Alonso de Porras y Lorenzo Liondedei), en 1545 (Sevilla: Dominico de Robertis), en 1563 (Alcalá de Henares: Sebastián Martínez), en 1564 (Burgos: Pedro de Santillana; Alcalá de Henares: Sebastián Martínez) y en 1585 (Perpiñán: Sansón Arbus).

⁵ Véase al respecto la edición de esta obra a cargo del profesor Thomas (1989), a partir del manuscrito del siglo XIII denominado *Douce*. El cantar galo, gestado en torno al siglo XII, es generalmente considerado como anónimo, a excepción de una versión atribuida a Huon de Villeneuve que data de 1497 (Menéndez Pelayo, 1949: 318).

⁶ El autor Luis Domínguez afirma lo siguiente en el epígrafe introductorio: «Aquí comienzan los dos libros del muy noble y / esforçado cauallero don Renaldos de montaluan / llamados en lengua toscana el enamoramiento del emperador Carlos magno / traduzido por Luys Domingues» (f. 3) y también lo corroboran expertos en la materia como Gómez Redondo (2012: 1893-1894).

⁷ Consúltase al respecto el epígrafe de Gómez Redondo (2012: 1915-1926) y la guía de lectura de Garza Merino (2002).

⁸ Contamos con una guía de lectura compuesta por Gernert (2000), así como una edición al cuidado del mismo autor (2002), ambas publicadas por el Centro de Estudios Cervantinos de la Universidad de Alcalá.

⁹ Para ampliar información acerca de la vida y obra de este humanista, remitimos a los trabajos de Fernández Ríos (2023c y 2023d).

¹⁰ La profesora Lara Vilà (2001: 309-324) estructura el *corpus* épico áureo español en tres grupos: poemas ariostescos —entre los que se cuenta la *Lyra heroyca*—, poemas históricos y poemas de la reconquista. En los tres casos, ya se relaten hechos históricos o ficticios, recientes o remotos, se establece una relación causal directa entre un pasado y un presente ideológicamente sesgados para celebrar el presente.

¹¹ Núñez de Oria escoge deliberadamente la lengua latina y, por ende, el esquema métrico dactílico para componer un poema ariostesco, frente a la lengua vernácula y la *ottava rima* característica de los *cantari cavallereschi* italianos. Este metro se traduce al castellano como la octava real, cuyo esquema se compone de ocho versos endecasílabos con rima consonante. Un claro ejemplo de la correspondencia entre este metro y el hexámetro clásico es la traducción en octavas de la *Eneida* a cargo del sacerdote toledano Gregorio Hernández de Velasco (1555). Para la correspondencia de la *ottava rima* italiana con el hexámetro dactílico, véase Savoretti (2001: 435-458).

en pos de la bella Angélica, mientras que los seis últimos cantos relatan el asedio a la corte de Carlomagno por las tropas del rey sarraceno Agramante. El humanista instrumentaliza esta archiconocida materia caballeresca como evocación y exaltación de las gestas contemporáneas de Carlos V y Felipe II, siendo este último el dedicatario del poema.

Así pues, la *Lyra heroyca* bebe ampliamente, por un lado, del modelo épico clásico de Virgilio, a cuyo esquema formal y político-genealógico se somete, *a fortiori* a raíz del uso de la lengua latina¹². Por otro lado, la obra es una suerte de derivación latina del *Orlando furioso* (1516), que es el modelo vernáculo principal¹³. No obstante, como demostraremos a continuación, del texto neolatino subyace, en menor medida que el *Orlando furioso*, la materia del ciclo hispano de *Reinaldos de Montalbán*, especialmente de los dos primeros libros¹⁴.

2. LA IMPRONTA DEL CICLO DE *REINALDOS DE MONTALBÁN* EN LA *LYRA HEROYCA* (1581)

El paladín Reinaldos de Montalbán¹⁵ tuvo una gran presencia en el panorama literario hispano desde la Edad Media¹⁶ y esta predilección continuó durante el

¹² Sobre la preponderancia de Virgilio como modelo de la épica quinientista, tanto neolatina como vernácula, remitimos a los estudios del profesor Cristóbal López sobre la *Araucana* de Ercilla (1995: 67-101), el *Montserrat* de Cristóbal de Virués (2004: 115-158) y la *Cristiada* de Diego de Hojeda (2005: 49-78), así como a los trabajos de la profesora Vilà sobre «virgilianismo político» en la épica áurea hispana (2010 y 2011). Asimismo, Vilà (2001: 420-441) diserta sobre las profecías de la *Lyra heroyca* en un capítulo de su tesis doctoral.

¹³ De acuerdo con dos trabajos de Fernández Ríos (2022a y 2023a), podemos apreciar la impronta de otros ciclos literarios y obras hispanas de tema carolingio en la *Lyra heroyca*.

¹⁴ Desde su publicación, estos dos primeros libros conformaron una unidad literaria y editorial, como muestra su aparición bajo un mismo título: *Libro del noble y esforçado e inuencible cauallero Reinaldos de montaluan e de las grandes proezas y estraños hechos en armas quel y Roldán e todos los doce pares paladines hizieron* (1526). Si bien el tercer y cuarto libro suponen una continuación de esta trama argumental, sus ediciones revelan un proyecto literario desvinculado de los dos libros anteriores (Garza, 2002: 1).

¹⁵ «Desde la primera aparición, el personaje de Roldán aparece acompañado de otro héroe con el que forma una pareja envidiable. El ciclo se inicia con el binomio formado por el sobrino de Carlos y Oliveros en la *Chanson de Roland*, que tanto éxito debió cosechar a tenor de las parejas de hermanos que fueron bautizados con tales nombres. Con el paso de los siglos, la fortuna literaria de Oliveros se sustituyó poco a poco por la figura de Reinaldos de Montalbán, primo carnal de Roldán y máximo representante de la casa de Claramonte» (Sánchez, 2017: 79).

¹⁶ «The hero's legend existed simultaneously in the Hispanic ballad tradition throughout the fifteenth century in such romancer as *Roldán desterrado*, *Reinaldos y la infanta Celidonia*, *Roldan y Reinaldos conquistan los reinos del moro* and *Conquista del imperio de Trapisonda por Reinaldos*, bearing witness to a probable, previously extant epic tale of the Hispanic Carolingian cycle» (Domínguez, 2001: 5-6).

Renacimiento, de suerte que incluso protagonizó su propio ciclo literario¹⁷. La acción de estas novelas de caballerías gravita en torno a la envidia de Galalón de Maganza, modelo del vil traidor, frente a Reinaldos, dechado del caballero devoto y leal, ante la mirada impasible de un anciano Carlomagno, carente ya de toda autoridad. El paladín ha de demostrar su maña frente a las reiteradas asechanzas del felón, empecinado en alejar de la corte a su rival urdiendo toda suerte de trampas. De esta guisa, la trama se enriquece y la enemistad contemporánea entre cristianos y sarracenos pierde protagonismo en favor de las intrigas cortesanas.

Como demostraremos a lo largo de estas páginas, las alusiones a la materia de *Renaldos de Montalbán* se concentran al principio del poema, pues, a partir de este punto, Núñez de Oria sigue linealmente el relato del *Orlando furioso*, seleccionando de ambos modelos los elementos que mejor encajan para trazar su ficción propagandística y laudatoria.

Concretamente, en el primer canto se cuenta cómo Galalón de Maganza, víctima de una irrefrenable envidia y aconsejado por su pariente Boveo, insta dolosamente a Carlomagno para que este mande a Reinaldos de Montalbán a buscar al aguerrido Roldán, so pretexto de que necesitarían a este paladín de forma inminente. El felón pretendía alejar así a los dos principales paladines carolingios y enemistar al emperador con su vasallo, culpando falsamente de traición a Reinaldos. El ingenuo emperador obedece a su malvado consejero y Reinaldos abandona la corte a instancias de este. Poco después de su partida, Reinaldos llega al palacio del mago Atlante —personaje ariostesco— y, una vez en su interior, se precipita a un misterioso lugar, donde el nigromante le advierte del engaño que Galalón había tramado, al tiempo que le revela su halagüeño futuro como gobernador de Trebisonda.

Teniendo en cuenta que, a imagen del cantar ariostesco, los cantos de la *Lyra heroyca* no se corresponden con los cambios de escena y a menudo se ven interrumpidos por otros *excursus* secundarios, dividimos el análisis del primer canto en cinco bloques temáticos en los que se aprecia la impronta del ciclo de *Renaldos de Montalbán*: la *inuocatio ad Musam*, el engaño de Galalón de Maganza, el consejo de Boveo, la partida de Reinaldos de Montalbán y el vaticinio del mago Atlante.

¹⁷ Concordamos con Gómez Montero (1992: 297-303) en que los cuatro libros del ciclo de *Renaldos de Montalbán*, al igual que ocurre con el *Espejo de caballerías*, experimentan tales cambios tipológico-formales en su adaptación a las letras hispanas, que pueden ser considerados novelas de caballerías españolas *stricto sensu*. Para conocer la trama de los cuatro libros que conforman el ciclo de *Renaldos de Montalbán*, citamos a Gómez Redondo (2011: 7-11).

2.1. LA INVOCATIO AD MUSAM DE LA LYRA HEROYCA

La *inuocatio ad Musam* (*Lyr.* I, 12-21) de la *Lyra heroyca*, de ineludible raigambre grecolatina¹⁸, plantea, como punto de partida de la acción, una nueva venganza de Galalón de Maganza, a través de una contienda entre cristianos y sarracenos, que enlaza a su vez con el conflicto contemporáneo entre los imperios español y otomano:

Tu mihi diuersos bellorum pandere casus,
Optima diua, potes, si qui haec gessere quirites
Sponte tuo obsequio se subiecere, tyrannos
Pugnando aduersus Libicos Turcasque superbos. 15
Tu potes una odium, alternas ostendereque iras
Montis in Albani dominum, qui Marte parabat,
Vt tibi pareret, Turcarum perdere gentes.
Hunc multos uicisse duces et proelia forti
Inuictaque manu, atque omnem sonuisse per orbem 20
Famam eius, regemque illi sua credere regna.

Tú puedes exponerme los diversos motivos bélicos, diosa suprema, pues los caballeros que realizaron estas empresas se sometieron voluntariamente a tu obediencia, luchando contra poderosos reyes libios y turcos. Tú puedes mostrarme, además, la ojeriza y las sucesivas querellas contra el señor de Montalbán, quien, por mor de obedecerte, preparaba acabar con los pueblos turcos mediante la guerra. Y me podrás mostrar cómo este venció a muchos generales con valiente e invicta tropa, haciendo sonar sus victorias y su fama por todo el orbe, y cómo el rey le confía sus reinos¹⁹.

Estos versos preliminares relacionan directamente el comienzo de la trama del poema épico, amén de con la materia ariostesca, con la trama del ciclo castellano de *Renaldos de Montalbán*, cuyo núcleo fundamental se vertebra en torno a las intrigas de Galalón de Maganza contra Reinaldos y cómo este trata de sobreponerse a su rival mediante su astucia (Gómez Redondo, 2012: 1897). Así pues, Núñez de Oria da por sentado que el docto lector al que dirige esta epopeya latina conoce la materia vernácula de la que parte²⁰.

¹⁸ El aparato mitológico de la *Lyra heroyca* no es incompatible con la divinidad cristiana, como se puede apreciar en la invocación a la Musa del proemio, *Optima Diua*, que alude a la Virgen María. Asimismo, a lo largo del poema encontramos también epítetos mitológicos para referirse al Dios cristiano, como, por ejemplo, *Tonans* (VII, 340) o *Panompheus* (XII, 149).

¹⁹ La transcripción y traducción de la *Lyra heroyca* son propias y forman parte de un volumen de próxima aparición en una coedición con el Instituto de Estudios Humanísticos, Ediciones Clásicas y la Universidad Nacional Autónoma de México.

²⁰ Coincidimos, pues, con Chevalier en cuanto a que «le poète entendait faire une œuvre savante» (1966: 209).

2.2. EL ENGAÑO DE GALALÓN DE MAGANZA

A continuación, una vez que Núñez de Oria ha enmarcado el poema en este contexto caballeresco, el propio felón interviene por primera vez, resentido por el creciente poder de Reinaldos de Montalbán en la corte carolingia. Este rememora el asesinato de miembros del clan de Maganza como Pinabelo de Altarriba²¹, alimentando así su sed de venganza. Sacudido por un «torbellino de ira»²² contra el paladín, trama, pues, una nueva maquinación para sojuzgar a su odiado enemigo (*Lyr.* I, 22-31):

Haec secum Galaon cum uolueret omnia mente
Et Pinabellum immatura aetate peremptum
Fluctuat hinc atque hinc quid omittere debeat, anceps,
Aut agere in tantum quem iam sibi fecerit hostem. 25
Puluerulentus uti palearum cum inter aceruos
Turbo furit, rursus nunc hos, nunc corripit illos,
Haud aliter Galaon animum contra undique uersat
Ammonis natum, Illyriae tum sceptrā gerentem
Pro Saliō, regni haeredem, qui liquerat illum, 30
Italiae moriens, Carlo firmante tyranno.

Mientras Galalón reflexionaba sobre todo esto y sobre que Pinabelo había muerto demasiado joven, indeciso, se debate sobre qué debe evitar o hacer contra un enemigo que ya se había hecho tan grande. Como cuando un torbellino se enfurece entre montones de paja, levantando una nube de polvo, y alcanza ora a estos, ora a aquellos, no de otra forma, Galalón dirige su ánimo por doquier contra el hijo de Amón, el portador entonces del cetro de Lira en lugar de Salión, quien, al morir en Italia, lo había nombrado heredero del reino con la aquiescencia del rey Carlos.

Los versos del 26 al 31 exponen, pues, un nuevo motivo que justifica el encono del magancés: Reinaldos había heredado recientemente el reino de Lira de Salión, su anterior gobernador²³. Este suceso se cuenta en el primer libro de *Renaldos*

²¹ Hijo de Anselmo de Altarriba, Pinabelo era aliado del clan de Maganza, la casa de Galalón, enemiga acérrima del clan de Claramonte, al que pertenecía Reinaldos. En el *Orlando furioso* (XXII, 72), este caballero intenta engañar cruelmente a Bradamante, pero esta finalmente logra salvarse y perpetra su venganza acabando con la vida de este (*Orl. fur.* XXII, 95-97).

²² Encontramos una imagen similar en *La guerra púnica* (VIII, 663) de Silio Itálico, donde este relata que el Vulturno, viento del sudeste, levantó nubes de polvo que cegaron a los romanos. Esta fue, según los historiadores antiguos, una de las causas de su derrota en Cannas (Villalba, 2005: 368).

²³ Gómez Redondo señala la gran afinidad existente entre Reinaldos y Salión en el *Renaldos de Montalbán*, en cuanto a que son caballeros con pocos recursos, pero dueños de un castillo: «Renaldos se traslada a Alemania hasta llegar al real de Lira, en donde socorre a Salión, un caballero pobre, pero de gran valentía y de buenas condiciones que contaba sólo con un castillo;

de Montalbán de Luis Domínguez (1523). Según este, Salión fue destituido a la fuerza del trono de Lira por su tío Catamulier o Gatamulier²⁴, quien comenzó a gobernar tiránicamente en esta ciudad (*Ren.* I, cap. XVIII, f. 37v):

Salion començo a contar a don Renaldos todos sus hechos, diziendole como vn tutor suyo, que agora era rey de Lira, el qual era su tío, le hauia desposseydo de sus tierras, las quales el desseaua mucho cobrar. Y mas le conto las condiciones del: como eran muy malas & como tenia por fuerça el reyno sin contentamiento de muchos caualleros & como el reyno le pertenecia a el de derecho (Domínguez, 2001: 129)²⁵.

Cuando Reinaldos se entera de esta injusticia, decide intervenir en defensa de Salión. El paladín mata al tirano y restituye a Salión en el trono de Lira, motivo por el cual Salión «& quantos enel reyno hauia» fueron bautizados (*Ren.* I, cap. XIX, f. 39r). En agradecimiento por la protección de su reino en esta y otras ocasiones, Salión decide nombrar a Reinaldos heredero de Lira antes de morir envenenado en Roma, a donde había viajado para defender a la cristiandad de los sarracenos (*Ren.* II, caps. I y II, ff. 121v-125r):

Aquel quel mal obrar tenia por oficio y estaua enel enuegecido, teniendo siempre alos buenos embidia & mortal odio, no pudiendo su insaciable coraçon hartar, vinole vn día enla mente por mejor enojar & offender a don Renaldos & su linaje, de yr a tomar por fuerça o por engaño el reyno de Lira, el qual el rey Salion dexara a don Renaldos (Domínguez, 2001: 299).

Galalón deseaba recuperar este territorio para el clan de Maganza y se lo exigía a Carlomagno como recompensa por sus servicios. Carlos no podía ni quería quitárselo al paladín, por lo que Galalón emprendió por su cuenta el ataque contra Lira, aliándose con Libanoro, al que había prometido que entregaría, a cambio de su apoyo, el señorío de París (*Ren.* II, caps. I y II, ff. 121v-125r). Antes de recurrir

se veía obligado a robar y a saltar para mantenerse, luchando bajo la misma divisa —el león pardo— con que combatía Renaldos. De hecho, Salión es un segundo Renaldos, circunstancia que propicia equívocos de gran comicidad» (2011: 22).

²⁴ En el poema *Renaldos de Montalbán* se utilizan ambas formas indistintamente y así las recoge Gómez Redondo (2011: 140) en su listado de personajes.

²⁵ Para la transcripción del texto castellano manejamos la edición de Corfis (2001). Este editor parte de la edición impresa en Salamanca en 1526, puesto que, en palabras de Corfis: «Although the 1523 and 1526 editions share a common origin, 1900 readings are variant between the 1523/1545 vs. the 1526/1564 texts, which indicates that the 1523 and 1526 editions diverge from the common source at some point. Evidence suggests that the 1526 edition does not descend from the 1523 tradition but represents a separate textual branch» (2001: 51).

a Libanoro, Galalón, indeciso, pide consejo a un pariente suyo llamado Bovo de la Barba (*Ren.* II, cap. I, f. 122r):

Señores & amados parientes & leales vassallos, sabed por cierto que yo quiero conquistar el reyno de Lira & de aquel me quiero coronar & llamarme señor, por que os ruego mucho a cada vno que conel mayor poder de gente me venga ayudar para ganar este reyno. & leuantandose en pie vn muy cercano pariente suyo que era su primo, hijos de dos hermanos, hombre de muy gran seso & discrecion llamado por nombre Bouo dela Barua (Domínguez, 2001: 300).

Este personaje también interviene en la *Lyra heroyca* en una situación similar, bajo el nombre de *Voueus*. Si bien en el texto latino solo especifica que este Boveo —así lo denominaremos en adelante— era un familiar de Galalón, sin embargo, a partir del ciclo de *Renaldos de Montalbán*, el lector puede identificar que se trata del mismo Boveo de la Barba, hijo de Doon de Maganza (Moisan, 1986: 179) y padre del mago Malgesí y de Viviano (Domínguez, 2001: 62), en lugar de otro Boveo del ciclo carolingio, Boveo de Agrismonte (*Lyr.* I, 32-43):

Has inter curas uarius sibi prole propinquum	
Compellat Voueum, fidum, pariterque potentem	
Consilio: «Iam cernis —ait— carissime frater,	
Quantus apud Carlum nunc sit Rinaldus, in oris	35
Regnando Illyriae, iuxta sua moenia caeso	
Praeside supremo, nostra de stirpe creato.	
Quem de sacrilegis manibus uix nuper ab illo	
Eripuere pares, simul et iacet inclytus ille	
Filius Anselmi. Maguntum tanta tuorum	40
Funera fle misere, fle tanta cadauera campis	
Condita Pontieri, quare nec legibus obstat	
Insidiis hostes in atroces omnibus uti».	

Confuso entre estas cuitas hace llamar a Boveo, un pariente próximo y persona de consejo confiable y valioso: «Ya ves —dice— queridísimo hermano, en cuánta estima tiene ahora Carlos a Reinaldos, que reina en las tierras de Lira, después de que el protector supremo, vástago de nuestra estirpe, cayera junto a sus murallas. Los pares le arrebataron este reino hace apenas nada con sacrílegas manos y yace también el ilustre hijo de Anselmo. Lloro tristemente tantas muertes de tus maguntinos, llora tantos cadáveres sepultados en los campos de Pontiero, por lo que no hay ley que impida emplear todo tipo de asechanzas contra los crueles enemigos».

Como en la novela vernácula *Renaldos de Montalbán*, en la *Lyra heroyca*, Galalón expone a Boveo de la Barba su preocupación ante el creciente poder de los pares de Carlomagno y, especialmente, de Reinaldos de Montalbán, buscando

el consejo de su allegado. En aras de una mayor contextualización, el humanista añade, además, dos ejemplos concretos como son, por un lado, el asesinato de Pinabelo de Maganza, aliado de su clan²⁶, y, por otro lado, la pugna por el reino de Lira, hecho que remite nuevamente al ciclo hispano de *Renaldos de Montalbán*.

La primera escena del poema neolatino presenta a un Reinaldos de Montalbán engañador —según lo muestra el ciclo hispano de *Renaldos de Montalbán*— por boca de Galalón de Maganza. Antes de la intervención de Boveo, el felón manifiesta abiertamente su deseo de vengar las injusticias de su rival en la corte, entre las que añade una más: el secuestro de Lisandra, la hija de Trafiomero (*Lyr.* I, 44-51):

Hunc quacunque uia regno priuemus iniqua	
Et uita imponamus eum prius attamen hostem	45
Nunc sibi iocundo regi gentesque citemus	
Confines nobis toruas ob furta puellae	
Lysandrae Trafiomeridis. Sententia qualis	
Sit tua deposco contra hoc immane piaclum,	
An Carlum prius, an Lybicos prius ire tyrannos	50
Conueniat, quibus autue modis moueamus utrosque.	

Privémosle como sea del reino y de su vida de injusticia, pero antes, enemistémoslo de su ahora complaciente rey y provoquemos a nuestros amenazantes pueblos vecinos con motivo del secuestro de la joven Lisandra, hija de Trafiomero. Te pregunto, pues, cuál es tu opinión para vengarnos de este monstruoso crimen, si convendría ir antes a Carlos o a los reyes libios, y de qué manera podríamos incitar a unos y otros.

Lisandra es la forma apocopada de Belisandra o Balisandra, hermosa princesa tracia de la tradición caballeresca raptada por Reinaldos por orden de Carlos, como señala una nota marginal al texto latino, junto con parte del tesoro tracio: *Lisandra, filia regis Trafiomeri, quam cum multo auro dicitur rapuisse Rinaldus tradidisseque Carolo, qui eam deperibat* («Lisandra, hija del rey Trafiomero, a la que se cuenta que Reinaldos raptó junto con un gran botín de oro para entregársela a Carlos, que la amaba perdidamente»).

Este hecho remite a un episodio del libro primero de *Renaldos de Montalbán*, capítulos III-V. En estas líneas se cuenta que Carlomagno se enamoró de oídas de esta bella princesa oriental y que confió su rapto a sus paladines principales, Roldán y Reinaldos. Estos, disfrazados de mercaderes, se dispusieron, alentados además por los lujosos tesoros tracios, a cometer la fechoría: Roldán robó gran parte

²⁶ El asesinato de Pinabelo de Maganza parece una invención del humanista, que se sirve de este personaje de la materia carolingia para justificar la ira acumulada por el magancés, que le llevará a urdir el gran conflicto bélico del poema.

del botín mientras Reinaldos mataba a Trafimero y se apoderaba de Balisandra. Sin embargo, puesto que intuía que su primo no le iba a entregar la parte que le prometió del botín, «quatro cargas de oro», Reinaldos la secuestró y la encerró en Montalbán (*Ren.* I, caps. III-V, ff. 10v-13v):

Y diziendo esto, dexa la lança que lleuaua y echase el escudo alas espaldas y alçosse la visera del yelmo. & llegosse a Balisandra y abraçandola fuertemente, la puso delante si enla silla del cauallo & bate las piernas. La bella Balisandra, que assi se vido tomar, començo a dar grandes gritos. Don Roldan, que vn poco yua delantero, boluio la cabeça a los gritos y vido como Renaldos se lleuaua a Balisandra, el qual yua tan furiosamente corriendo que parecia que el suelo queria hundir [...].

El monarca se dirigió hacia allí para sobornar al paladín, que solo accedió a entregársela a cambio de un gran botín de oro [...]. Ves aqui do la tengo en mi poder eneste castillo. Si tu, señor, me quieres pagar lo que don Roldan me prometio, yo soy contento por te seruir de dartela. En otra manera no hagas cuenta de jamas la ver ni tener en tu poder. Respondio el emperador:

—Hijo mio Renaldos, demanda lo que quisieres que no te sera negado. & dexame entrar dentro en tu castillo & hazerme has del mas triste el mas bienauenturado hombre del mundo. Respondio Renaldos: —Yo no quiero mas delas quatro cargas de oro que don Roldan me prometio (Domínguez, 2001: 77-84).

2.3. EL CONSEJO DE BOVEO

Volviendo a la *Lyra heroyca*, tras la declaración de intenciones del magancés, Boveo recomienda a Galalón que trate de convencer a Carlomagno para que mande a Reinaldos en busca de Roldán. De esta suerte, el paladín habría de hacer frente a numerosos peligros, como luchar contra el fiero guerrero Gradaso, rey de Sericana (*Lyr.* I, 56-108):

Quamuis ex parte coegerit ira
 Horum quae memoras, tanti et iactura cruoris,
 At uero Libicos armare in proelia reges
 Rinaldum contra, regemque auertere ab illo,
 Hoc graue (crede) puto, nam si uis cire tyrannos, 60
 In Carlum pugnas, quem non arcana latebunt.
 [...]
 Atrox aliunde puellam
 Gridassus quaerit, Rolandoque obuius optat
 Ire, uel Albano heroi, queis saepe minatur
 Excidium, et Carlo bis sexque quiritibus una.
 Nunc uero Ambraciam Scithiae, qua regia sistit 90
 Angelicae rabie et nimio compulsus amore,

Oppugnare parat caelos, et territat armis.
 Illicet ergo decet, Clouei de stirpe creatum
 Conuenias regem, Rinaldum mittat in oras
 Tartareae, deceptus ubi retinetur amore 95
 Rolandus. Dic sic regi, si hoc credere dignum est,
 Haud mora, Rinaldus mittetur primus ad hostes,
 Occidetur ubi Gridasso, et gente feroce
 Tartareae, nec enim tantis obsistere quibit
 Viribus. Interea sed, dum proficiscitur ille, 100
 Mittito Sarmatiis legatum Ammone creatum
 Deseruisse urbem Illyriae et ditione relicta
 Effugisse, ideo capiendae protinus urbi
 Tempus adesse sibi; queis non infestior hostis
 Rinaldo, quem pro pretio liquisse tyranno 105
 Sarmatiae sceptrum, magno memorabere Carlo.
 Sic in eum uertes odium, nunc regis amorem,
 Quo fautore, palam tantum insectaberis hostem.

Aunque en parte me impulse la ira por estos acontecimientos que has recordado y la pérdida de tanta sangre, no obstante, armar a los reyes libios en combate contra Reinaldos y privarle de la estima del rey, esto (créeme) lo considero complicado, pues si quieres que los tiranos levanten armas contra Carlos, a este no se le escapará nada. [...] Desde otra parte busca a la muchacha el despiadado Gradaso y desea toparse con Roldán o con el héroe de Montalbán, a quienes amenaza constantemente con la muerte, así como a Carlos y sus doce nobles. Pero ahora Gradaso se dispone a atacar Ambracia en Escitia, en cuya corte se detiene, impulsado por la rabia y un desmesurado amor a Angélica, y aterra al cielo con sus armas. Conviene, por tanto, que te reúnas de inmediato con el rey descendiente de la estirpe de Clodoveo, para que él envíe a Reinaldos a las regiones tártaras, donde Roldán está retenido, atrapado por su amor. Dile eso al rey y, si le resulta creíble, enviará a Reinaldos de inmediato contra el enemigo, donde lo matará Gradaso al frente del feroz pueblo tártaro, pues no podrá resistir a tan grandes fuerzas. Pero, entretanto, mientras él parte, enviarás a los sármatas la noticia de que el hijo de Amón ha dejado la ciudad de Lira y se ha dado a la fuga, abandonando su dominio, por lo que ha llegado el momento de que tomen la ciudad; para ellos no hay enemigo más molesto que Reinaldos, al que recordarás que el rey Carlomagno dejó como recompensa el cetro de Sarmacia. Así convertirás el actual amor del rey en odio contra él y, con su permiso, podrás perseguir abiertamente a tan gran enemigo.

En el segundo libro de *Renaldos de Montalbán*, Boveo también se muestra cauteloso al desaconsejar a Galalón la invasión de Lira, puesto que, en todos los enfrentamientos anteriores, Reinaldos había salido vencedor. El felón, sin embargo, decide ignorar sus consejos en el relato hispano e invade Lira (*Ren.* II, cap. I, f. 122r):

Bouo de la Barua le dixo: —Señor Galalon, ya sabeys vos que qualquiera que con don Renaldos se toma lo que gana, lo qual ya aueys vos prouado muchas vezes, & lo que se os ha seguido, mejor que yo lo sabeys. & por lo passado podeys juzgar lo por venir. E Galalon le respondió: —Desso yo no tengo cuydado que yo escreuire al rey de Polona que confina con la christiandad que me venga ayudar, assi que yo me coronare por rey de Lira. Y esto hagolo por ensalçar nuestro linaje & abaxar todos nuestros enemigos & todos los otros sus parientes dixeron: —Cierto cumple que se de socorro a este, pues el es el señor & cabeça de todo nuestro linaje, mas es menester que lo fagamos muy secretamente porque los hallemos descuydados & podamos tomar a nuestro saluo la ciudad & todo el reyno (Domínguez, 2001: 300).

2.4. LA PARTIDA DE REINALDOS DE MONTALBÁN

En la *Lyra heroyca*, tras la conversación entre Boveo y el resquemado Galalón, Carlomagno es fácilmente persuadido por el felón y ordena a Reinaldos que parta en busca de Roldán, que se encontraba persiguiendo a la huidiza Angélica por remotas tierras orientales. El paladín obedece de inmediato: se ajusta las armas y, después de encargarle a Bayano el gobierno de Lira en su ausencia, parte hacia Oriente acompañado por su hermano Ricardo y por dos valerosos héroes, Filomeneo y Tinganor (*Lyr.* I, 152-164):

His munitus, equo exultat, praesentiaque optat
 Esse pericla sibi, quae iam putat esse futura
 Rinaldus, quamcumque moram dimensus in annum.
 Et Baione urbi Illyriae ductore relicto, 155
 Leucoteam, qua Carlus erat, iam deserit, atque
 Hyblaeos penetrare sinus, Hypanisque fluenta
 Longa parat, forti stipatus fratre Richarto
 Et Philomeneo et pariter Tinganore fidis.
 Hii se Rinaldo heroes, ingentibus eius 160
 Auditis gestis, socios statuere, relictis
 Sedibus et sacris; Graecus quorum alter, et Apher
 Alter erat, queis nemo suis regionibus, armis
 Altior, aut uirtute animi praestantior esset.

Protegido con estas, Reinaldos monta de un salto en el caballo y ansía que se le presenten ya los peligros que en su imaginación le ocurrirán, y cualquier demora se le antoja una eternidad. Después de dejar a Bayano como gobernador en la ciudad de Lira, abandona ya París, donde se hallaba Carlos, y se dispone a penetrar en los montes Ibleos y las largas corrientes del río Hipanis, acompañado por su valiente hermano Ricardo y los fieles Filomeneo y Tinganor. Estos héroes decidieron unirse a Reinaldos después de oír sus enormes gestas, abandonando sus hogares y sus

sagrados altares; griego uno y el otro africano, no había en sus patrias quien les superase con las armas o destacase más por su valor.

En el ciclo de *Renaldos de Montalbán* encontramos también el motivo de la pretensión del reino de Lira por parte de Galalón de Maganza. Este enclave pertenecía a Reinaldos de Montalbán desde que la heredara de su anterior dueño, el caballero Salión, por el motivo aducido *supra*. Concretamente, en los dos primeros capítulos del libro segundo de *Renaldos de Montalbán*, Galalón se alía con el rey de Polona, Libanoro, para asediar Lira, prometiéndole que le entregaría como recompensa el señorío de París. Reinaldos, por su parte, había dejado como gobernador de Lira a Bayano, capitán del fallecido rey Salión (Domínguez, 2001: 299-306), hecho que también relata la *Lyra heroyca*.

Asimismo, en estas novelas españolas también encontramos el motivo de que Galalón se aproxima al emperador para lograr que este ponga en peligro a Reinaldos, encomendándole una actuación arriesgada. Por ejemplo, en el capítulo XIV del libro I (Domínguez, 2001: 115), Galalón aconseja a Carlomagno que envíe a Reinaldos a enfrentarse a Roanza, amazona sarracena que estaba causando importantes bajas a los cristianos, con el objetivo de que el paladín sucumba.

No obstante, mientras que en los dos libros de *Renaldos de Montalbán* el paladín se ve obligado reiteradamente a aceptar arriesgadas misiones a cambio de recompensas, puesto que necesitaba estos botines para mantener a los setecientos mercenarios que custodian el castillo de Montalbán²⁷, en la *Lyra heroyca*, en cambio, las acciones del paladín en defensa de Carlomagno y la cristiandad no responden a una necesidad económica. Más bien, su actitud es la que se espera de un vasallo cortesano. La predisposición y la lealtad de Reinaldos para con Carlomagno quedan patentes en la primera intervención del paladín, en la que acata de inmediato la petición del emperador (*Lyr.* I, 126-132):

«O dictatorum», respondit, «maxime Romae,
Cuius in obsequio, quae sunt mihi facta, uel ultra
Efficienda, nihil reputo, uel si mihi totum
Transire Oceanum, terraeque extrema iuberes,
Si uel Hyperboreos, Syrtisque intrare feroces, 130
Caucasios montes, si quidue latentius extat,
Omnia lustrassem, si te fortasse iuaret».

Oh, tú, el mayor de los gobernantes de Roma, en absoluto cuestiono lo que he hecho o haya de hacer en adelante para complacerte, incluso aunque me ordenases

²⁷ Véase, verbigracia, cómo en el primer libro de *Renaldos de Montalbán* (cap. V, f. 14), Reinaldos rehúsa a colaborar con el emperador hasta que recibe la cantidad acordada previamente.

Después de la intervención de Galalón de Maganza, a partir del verso 165 de la primera parte de la *Lyra heroyca*, la acción enlaza con la de su principal modelo vernáculo, el *Orlando furioso*. El paladín Reinaldos protagoniza el primer y principal hilo de acción del poema, adentrándose, junto con su hermano y sus compañeros, en el bosque encantado del mago Atlante, mago protector de los cristianos en el poema ariostesco.

2.5. EL VATICINIO DEL MAGO ATLANTE

Después de atravesar un bosque encantado, Reinaldos, Ricardo, Filomeneo y Tinganor llegan al palacio del mago Atlante. Una vez en su interior, en un momento en el que el paladín se encuentra aislado, el suelo se hunde bajo sus pies y arriba a un submundo rodeado por dos ríos, en el que encuentra al nigromante. A petición del paladín, Atlante describe los personajes que bogan por cada corriente. Comienza con el río de la izquierda, por el que van malhechores ficticios y legendarios directos a un abismo en el que pagarán eternamente por sus pecados²⁹. El mago Atlante deja para el final de su discurso a Galalón de Maganza, quien le permite retomar el hilo narrativo del poema. Cuando le anuncia la traición de Galalón de Maganza a Carlomagno, Reinaldos profiere un gemido e incluso se echa a llorar. El nigromante lo consuela con la predicción de que, a la postre, acabaría como soberano en Trebisonda (*Lyr.* I, 739-744):

[...]. Gemitus tunc edidit imo
 Pectore Rinaldus lachrymis atque ora rigauit. 740
 «Teque odiis usque ad mortem conabitur idem
 Perdere et insidiis, quamuis tamen ipse labores
 Pertuleris tantos, ibis regnator ad oras
 Trapezuntinas, quas subdes denique Carlo».

Reinaldos entonces soltó un gemido desde lo más profundo de su pecho y las lágrimas humedecieron sus mejillas. «Este mismo también tratará de aniquilarte sembrando odio y mediante asechanzas, sin embargo, aunque tengas que soportar tan grandes sufrimientos, finalmente irás como soberano a tierras trebisondinas, a las que rendirás al poder de Carlos».

Este suceso se cuenta en el tercer volumen del ciclo caballeresco hispano *Reinaldos de Montalbán*, titulado *La Trapesonda* (1513). En la novela hispana, Reinaldos sufre el destierro de Montalbán y el apresamiento de su familia, de suerte

²⁹ Como ya demostró Fernández Ríos (2022b), todo este pasaje supone una trasposición del *descensus ad inferos* de Eneas en el libro sexto de la *Eneida*.

que se ve en la necesidad de conquistar un nuevo enclave en sustitución de la destruida Montalbán. Rodeado de los mejores caballeros, Reinaldos logrará proclamarse, al cabo, emperador de Trapesonda. En la *Lyra heroyca*, Atlante repite este mismo vaticinio poco antes de dejar marchar al paladín de sus dominios (*Lyr.* IV, 90). En lo sucesivo, Núñez de Oria seguirá nuevamente la trama argumental del *Orlando furioso* (Fernández Ríos, 2023b).

Si bien apenas volvemos a encontrar referencias a la materia de *Reinaldos de Montalbán* tras este profético episodio³⁰, toda la materia posterior de la *Lyra heroyca*, de raigambre eminentemente ariostesca, adquiere un marcado cariz hispano, dado que el detonante del conflicto bélico capital del poema y núcleo fundamental de la acción heroica³¹ es la particular inquina de Galalón de Maganza contra el de Claramonte, que es, a su vez, el núcleo temático principal del ciclo hispano. Este conflicto comienza a gestarse desde los primeros versos de la *Lyra heroyca*, cuando el magancés engaña a Carlomagno para tratar de despojarse de Reinaldos en el libro primero, y con su fin culmina también la epopeya. A lo largo de todo el poema, por influencia también de la tradición literaria española, Reinaldos eclipsará en protagonismo al deuteragonista del poema, Roldán.

El hecho de que el humanista parta deliberadamente de la materia hispana contemporánea obedece a su intención manifiesta de elaborar una «hispanización» patriótica del *Furioso* en lengua latina. Así pues, el empleo de este modelo nacional enlaza con otros pasajes «patrióticos» del poema, como la dedicatoria a la nación española trazada en el libro segundo o la introducción del héroe medieval español Bernardo del Carpio. Este logrará aniquilar al temido rey sarraceno Rodamonte en un momento en el que la cristiandad estaba a punto de sucumbir bajo el yugo del ejército mahometano (IX, 506-642)³².

³⁰ En cuanto a la acción, los cuatro primeros cantos de la *Lyra heroyca* forman parte del mismo conjunto temático introductorio, en lo que supone una extensa escena de *descensus ad inferos* de Reinaldos de Montalbán, que se dilata hasta el libro cuarto, con la salida del paladín nuevamente al bosque encantado del mago Atlante. Antes de dejarle ir, el mago Atlante le advierte que ha caído en desgracia del emperador Carlomagno por un embuste de Galalón (IV, 45-105). Asimismo, en el libro tercero (III, 77-104), Galalón tratará de engañar nuevamente al ingenuo Carlomagno, pero su intento esta vez se ve frustrado por la intervención del sabio paladín Naimo.

³¹ Aunque la primera mitad del poema versa sobre las peripecias de los personajes en busca de la bella princesa Angélica, Núñez de Oria muestra una clara predilección por los pasajes heroicos, concentrados en la segunda mitad de la epopeya, como se deduce también del propio título del poema, *Lyra heroyca*.

³² En el verso 11 del proemio (*Et Bernardus, eis par claro sanguine et armis*) el poeta manifiesta abiertamente su deseo de equiparar a Bernardo del Carpio con los grandes héroes del *Furioso*, como ya habían hecho previamente otros autores españoles Nicolás Espinosa en la *Segunda parte de Orlando* (1555) y Francisco Garrido de Villena en *El verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles* (1555).

3. CONCLUSIÓN

Tras lo expuesto en este trabajo, podemos afirmar que, entre las obras vernáculas que han influido en la *Lyra heroyca* de Francisco Núñez de Oria, se encuentra el ciclo hispano de *Renaldos de Montalbán*. El humanista se sirve del material que estas exitosas novelas de caballerías le ofrecían para enriquecer la trama argumental de la *Lyra heroyca* y hacerla más atractiva para el lector español contemporáneo. Si bien la acción de la *Lyra heroyca* reescribe *grosso modo* la del *Orlando furioso*, el poema parte del núcleo temático fundamental del ciclo hispano, *id est*, la animadversión de Galalón de Maganza contra Reinaldos de Montalbán. Las referencias a este ciclo se concentran al comienzo de la *Lyra heroyca*, de suerte que la trama del poema, profundamente deudora del *Orlando furioso*, se presenta desde el proemio ligada a la literatura caballeresca hispana contemporánea. De esta guisa, Núñez de Oria inscribe su particular epopeya ariostesca en el marco político e ideológico que caracteriza a las novelas de caballerías españolas, más heroicas y moralizantes que sus modelos italianos³³.

El proceder selectivo de entre el inmenso material que estas obras le ofrecía, así como su actitud integradora de algunos de estos pasajes en su propio hilo narrativo, altamente deudor de Ariosto, revela, además, una intención consciente por parte de Núñez de Oria de componer una obra original, en lugar de una mera derivación del *Furioso* en clave patriótica. Así pues, lejos de tratarse de una acumulación de motivos caballerescos de diversa índole, el resultado es una epopeya original y compleja, con unidad temática y coherencia interna, pues toda ella en su conjunto responde a un mismo propósito político: la *laudatio* a los Austrias mayores. Así pues, en definitiva, la *Lyra heroyca* supone un ejemplo paradigmático de interacción y permeabilidad entre la épica culta neolatina y la literatura vernácula caballeresca en el Siglo de Oro español.

³³ En palabras de Gómez Montero: «En España se profundiza la dimensión heroica de la acción en toda su seriedad y los personajes se estilizan como figuras heroicas mientras que en Italia el mundo feudal suministra el armazón para una trama eminentemente fantástico-novelesca [...]. Incluso, se puede descubrir una función educativa en las tendencias, arraigadas precisamente en España, a interpretar la trama simbólicamente o desde una atalaya moralizante y a estilizar los episodios como casos pseudohistóricos» (1992: 307-308).

BIBLIOGRAFÍA

- BALDO (2002 [1542]). Folke Gernert (ed.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- CHEVALIER, Maxime (1966). *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*. Bordeaux: Féret et Fils.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (1995). «De la *Eneida* a la *Araucana*». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 9, pp. 67-101 <<https://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/issue/view/CFCL959522>> [Consulta: 04/12/2023].
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (2004). «Virgilianismo y tradición clásica en el *Monserate* de Cristóbal de Virués». *Silua: Estudios de Humanismo y Tradición Clásica*, 3, pp. 115-158.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (2005). «Virgilianismo y tradición clásica en la *Cristiada* de fray Diego de Hojeda». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 25, pp. 49-78 <<https://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/view/CFCL0505120049A>> [Consulta: 04/12/2023].
- DOMÍNGUEZ, Luis (2001 [1511-1523]). *Libro del noble y esforçado inuencible cauallero Renaldos de Montaluán*. Ivy Corfis (ed.). New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- FERNÁNDEZ RÍOS, María (2022a). «Algunas fuentes vernáculas de la *Lyra heroyca* (1581) de Francisco Núñez de Oria». En Tomás González Rolán, Isabel Velázquez Soriano, Guillermo M. Márquez Cruz *et alii* (coords.), *Pinguis Humus. Volúmenes dedicados a la profesora Francisca Moya del Baño*. Madrid: Ediciones Clásicas, t. I, pp. 497-516 <<https://bit.ly/3vQnhNk>> [Consulta: 04/12/2023].
- FERNÁNDEZ RÍOS, María (2022b). «El tópico del descensus ad inferos en las *Lyrae heroycae* de Francisco Núñez de Oria». En Laura Camino Plaza, Miguel Giadás Quintela, Eleonora Giunchi, Iria Pedreira Sanjurjo (coords.), *Scripta manent: nuevas miradas sobre los estudios clásicos*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 287-299.
- FERNÁNDEZ RÍOS, María (2023a). «“*Sed me nunc abluere, quaeso, fontis aquis sacri*” (*Lyr.* V, 81-82). La impronta del *Morgante* de Luigi Pulci en los *Lyrae heroycae libri quatuordecim* (1581) de Francisco Núñez de Oria». *Agora. Estudos Classicos em Debate*, 25, pp. 239-260 <<https://proa.ua.pt/index.php/agora/article/view/31343>> [Consulta: 06/12/2023]. DOI: <https://doi.org/10.34624/agora.v25i0.31343>.
- FERNÁNDEZ RÍOS, María (2023b). «La impronta del *Orlando furioso* en la mitad más “épica” de la *Lyra heroyca* (1581) de Francisco Núñez de Oria». *Humanitas*, 82, pp. 145-168 <<https://impactum-journals.uc.pt/humanitas/article/view/12991>> [Consulta: 06/12/2023]. DOI: https://doi.org/10.14195/2183-1718_82_6.
- FERNÁNDEZ RÍOS, María (2023c). «Doctor peritissimus Franciscus Nunius Oria, non uulgare tum poseos, tum philosophiae, tum medicinae egregie comparauit. Apuntes biográficos sobre el humanista Francisco Núñez de Oria». *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 36, pp. 177-195 <<https://revistas.uva.es/index.php/minerva/article/view/munez-oria-biografia-humanismo>> [Consulta: 08/12/2023]. DOI: <https://doi.org/10.24197/mrfc.36.2023>.

- FERNÁNDEZ RÍOS, María (2023d). «Apuntes para la reconstrucción de la bibliografía del humanista Francisco Núñez de Oria». *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 17, pp. 277-302 <<https://studiaaurea.com/article/view/v17-fernandez-rios>> [Consulta: 08/12/2023]. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.548>.
- GARZA MERINO, Sonia (2002). *La Trapasonda. Guía de lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- GERNERT, Folke (2000). *El Baldo. Guía de lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- GÓMEZ MONTERO, Javier (1988). «Traducciones y mutaciones tipológicas en el género narrativo: la originalidad de las versiones castellanas del *Morgante* en prosa y del *Orlando Innamorato*». En Dieter Kremer (ed.), *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*. Tübingen: Max Niemeyer, t. VI, pp. 362-376.
- GÓMEZ MONTERO, Javier (1992). *Literatura caballeresca en España e Italia (1483-1542). El «Espejo de cavallerías» (Deconstrucción textual y creación literaria)*. Tübingen: Max Niemeyer.
- GÓMEZ MONTERO, Javier (2004). *Literatura caballeresca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR)/CERES de la Universidad de Kiel.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996). «La materia caballeresca: líneas de formación». *Voz y Letra*, 7: 1, pp. 45-80.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2011). *Renaldos de Montalbán (Libros I-II) (Toledo, Juan de Villaquirán, 1523). Guía de lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2012). *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- KOHUT, Karl (2002). «Teoría literaria humanística y libros de caballerías». En Eva Belén Carro Carbajal et alii (coords.), *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»): Poética, lectura, representación e identidad*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas/Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2000). *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Editorial Ollero y Ramos.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2001). *Antología de libros de caballerías castellanos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- MARTÍN ABAD, Julián (2001). *Post-incunables Ibéricos*. Madrid: Editorial Ollero y Ramos.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1949). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega III*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MOISAN, André (1986). *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*. Genève: Librairie Droz.
- MUÑOZ, María de las Nieves (2007). *La traduzione della Letteratura Italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo: dalla filologia all'informatica*. Firenze: Franco Cesati Editore.

- MUÑOZ, María de las Nieves (2021). «Historia de la traducción en España». Portal digital de Historia de la traducción en España <<http://phte.upf.edu/hte/siglos-de-oro/muniz/>> [Consulta: 08/12/2023].
- NÚÑEZ DE ORIA, FRANCISCO (1581). *Lyrae Heroycae libri quatuordecim*. Salamanca: Matías Gast.
- Proyecto Boscán: Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939)* <<http://www.ub.edu/boscan/>> [Consulta: 12/12/2023].
- Renaut de Montauban* (1989 [1470-1533?]). Jacques Thomas (ed.). Genève: Librairie Droz.
- SÁNCHEZ ESPINOSA, Raúl (2017). *Edición y estudio de «Espejo de caballerías» (Toledo, Gaspar de Ávila, 1525)*. Carlos Alvar Ezquerro y José Manuel Lucía Megías (dirs.) [tesis doctoral]. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá <<http://hdl.handle.net/10017/41360>> [Consulta: 26/10/2023].
- SAVORETTI, Moreno (2001). «L'Eneide di Virgilio nelle traduzioni cinquecentesche in ottava rima di Aldobrando Cerratani, Lodovico Dolce e Ercole Udine». *Critica Letteraria*, 112.3, pp. 435-457 <<https://air.unimi.it/handle/2434/64021>> [Consulta: 08/12/2023].
- VILÀ, Lara (2001). *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*. María José Vega Ramos (dir.) [tesis doctoral]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona <<https://www.tdx.cat/handle/10803/4862>> [Consulta: 12/11/2023].
- VILÀ, Lara (2010). «Fama y verdad en la épica quinientista española. El virgilianismo político y la tradición castellana del siglo XV». *Studia Aurea*, 4, pp. 1-35 <<https://raco.cat/index.php/StudiaAurea/article/view/189069>> [Consulta: 12/11/2023].
- VILÀ, Lara (2011). «“Compuesto de materia que es la verdad histórica”. Virgilianismo político y estructura épica». En Lara Vilà (ed.), *Estudios sobre la tradición épica occi-dental (Edad Media y Renacimiento)*. Barcelona: Bellaterra, pp. 123-139 <<https://raco.cat/index.php/StudiaAurea/article/view/189069>> [Consulta: 02/09/2023].
- VILLALBA ÁLVAREZ, Joaquín (ed.) (2005). *Silio Itálico. La guerra púnica*. Madrid: Ediciones Akal.

Recibido: 22/01/2024

Aceptado: 13/02/2024



EL MARIDAJE ENTRE LATÍN Y VERNÁCULO EN EL QUINIENTOS:
LA IMPRONTA DEL CICLO HISPANO DE *REINALDOS DE MONTALBÁN* EN
LA *LYRA HEROYCA* (1581) DE FRANCISCO NÚÑEZ DE ORIA

RESUMEN: Para el presente trabajo rescatamos el poema neolatino *Lyra heroyca* (1581), tan poco conocido como su autor, Francisco Núñez de Oria. En esta extensa epopeya, el humanista reescribe en latín el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto en clave patriótica, ajustándose al esquema del hexámetro dactílico. Si bien esta es su fuente vernácula principal, nuestro propósito con este trabajo es demostrar que Núñez de Oria también bebe, para componer estos versos latinos, de la materia que le brinda el ciclo caballeresco hispano de *Renaldos de Montalbán*.

PALABRAS CLAVE: *Renaldos de Montalbán*, *Lyra heroyca*, épica neolatina, épica humanística, novela de caballerías, Francisco Núñez de Oria, Luis Domínguez.

THE MARRIAGE BETWEEN LATIN AND VERNACULAR IN THE FIRTEENTH
CENTURY: THE IMPRINT OF THE HISPANIC CYCLE *REINALDOS DE MONTALBÁN*
IN THE *LYRA HEROYCA* (1581) BY FRANCISCO NÚÑEZ DE ORIA

ABSTRACT: For the present work we have rescued the neo-Latin poem *Lyra heroyca* (1581), as little known as its author, Francisco Núñez de Oria. In this extensive epic poem, the humanist rewrites in Latin Ludovico Ariosto's *Orlando furioso* in a patriotic key, following the scheme of the dactylic hexameter. Although this is his main vernacular source, our aim in this work is to demonstrate that Núñez de Oria also draws on the material provided by the Hispanic chivalric cycle *Renaldos de Montalbán* to compose these Latin verses.

KEYWORDS: *Renaldos de Montalbán*, *Lyra heroyca*, neo-Latin epic, humanistic epic, chivalric novel, Francisco Núñez de Oria, Luis Domínguez.

RECHAZO DE LOS TRATAMIENTOS MÉDICOS: EL TÓPICO *DE MEDICINA CONTEMPTA* EN DIÁLOGOS HUMANISTAS*

MARÍA ASUNCIÓN SÁNCHEZ MANZANO

Universidad de León
asanm@unileon.es

1. *DE MEDICINA CONTEMPTA*: DIÁLOGOS DE LOS MÉDICOS

La forma literaria del diálogo asumía algunos aspectos de los discursos académicos (Périgot, 2005: 8). El ingenio con que se adaptaban estos asuntos a la literatura de la época satisfacía la curiosidad de sus contemporáneos (Ocasar, 2004: 1377-1381). Algunos diálogos tomaban asuntos para su composición de la filosofía natural y de escritos sobre medicina¹. Ana Vian (2001: 171) destacaba la introducción de un personaje que arbitraba la discusión en calidad de maestro para conseguir el acuerdo final entre las opiniones expuestas². La función

* Este artículo se enmarca en la producción científica generada en el Instituto de Humanismo y Tradición Clásica de la Universidad de León.

¹ Para conocer la gran variedad de los diálogos castellanos son fundamentales los estudios de Gómez (1988 y 2000) y Vian (2001 y 2010). La tipología de estos diálogos tenía su origen en la filosofía antigua: «Las *scholae*, un género muy popular, eran conferencias *ex cathedra*, previa sesión de preguntas, que con Aristóteles y Cicerón se convierten en discusiones *in utramque partem*, en los dos sentidos: el maestro invita a proponer una tesis, la rechaza y refuta por medio de un discurso continuado; es un método adecuado para la elocuencia, porque hay pro-contra; el maestro habla en último lugar y hace balance (síntesis) entre la tesis y la antítesis» (Vian, 2010: XLVII).

² En los *Coloquios de la agricultura cristiana*, el maestro adoptaba el nombre parlante de Filaletes («el amigo de la verdad») y, entre otros asuntos, se refería a la doctrina médica en el diálogo sexto, especialmente en su sección trigésimo sexta (Pineda, 1963 [1589]: 2, 71-73). A diferencia de los mencionados, los *Coloquios de Palatino y Pinciano* (Arce, 1995), no presentaban un árbitro sino dos participantes que pretendían confirmar una opinión en breves conversaciones

arbitral era parte del acuerdo que abría el diálogo, el pacto argumentativo en la etapa preliminar (Vian, 2001: 178). El maestro moderaba las opiniones de ciertas voces con referencia a autoridades, que centraban un eje en torno al cual se desenvolvía la conversación. Corresponden a esta tipología los coloquios escritos por Pedro Mejía y Pedro de Mercado (Laín y Ruiz, 2008: 1885-1887)³. En el *Diálogo de los médicos* de Mejía, un personaje moderaba el coloquio sin otro nombre que el de maestro. Los saberes médicos se presentaban en el diálogo quinto *Del médico y el jurista* de la colección de Mercado, a través de la voz de Joanicio: «Io. Esa ventaja os hacemos; que la medicina según muchos es arte, y por arte la cuentan entre las liberales, dándole el primer lugar como a madre y conservadora de la salud, y según otros es también ciencia» (Mercado, 2010 [1558]: 756). Esa discrepancia se ilustraba generalmente con referencias de autoridad tomadas de la filosofía natural antigua y de la literatura bíblica. A esta temática correspondía el personaje de Basilio con el rango de maestro. Su nombre remitía al padre de la Iglesia san Basilio, que escribió, entre otros, un comentario en el género de *hexameron* sobre los días de la creación, enfocando la filosofía natural, que era el ámbito cultural de los estudios sobre medicina. Su elección para arbitrar el diálogo se entiende por la función tutelar y la autoridad de la teología entre las disciplinas. Otro aspecto de las referencias en los diálogos eran las curaciones evangélicas de Cristo (Mejía, 2004 [1546]: 272; Miranda, 1983 [1562]: 137). Arce de Otálora también incorporaba a su coloquio las actitudes evangélicas para caracterizar los estudios de jurisprudencia y de medicina:

Pa. Bien está eso, mas no hallaréis que después que vino [sc. Dios] al mundo usase oficio de letrado como usó de médico, ni abogase ni juzgase como curó enfermos.

Pin. Antes desde que vino a él comenzó a abogar por los pecadores. [...] Veis aquí que dos buenos testigos, sabios y fidedignos, sanct Juan y sanct Pablo, afirman que el oficio de Cristo en el cielo es ser nuestro abogado con el Padre, y al fin será

repletas de erudición, a menudo canónica y bíblica. Su autor, Juan de Arce y Otálora (c. 1515-1561), murió antes de ver publicada esta obra. En las estancias cuarta a sexta y octava a novena de la jornada cuarta se discutía el rango la jurisprudencia y la medicina entre los saberes (Arce de Otálora, 1995: 245-263 y 274-292). Se observa una actitud distinta en los interlocutores del segundo de los *Diálogos satíricos* (1553) de Antonio de Torquemada, que se relacionaba más directamente con la oratoria inyectiva en contra de médicos y boticarios. Al final del siglo, el *Diálogo del perfecto médico* (1595) de Jorge Henrico Henríquez, contaba con la autoridad de «un theologo arcediano».

³ Antonio Castro Díaz (Mejía, 2004 [1546]: 147-150) recogió y estudió las ediciones del diálogo de Pedro Mejía (la primera en Sevilla en 1547). La colección de Pedro de Mercado se sitúa cronológicamente años después (primera edición en Granada en 1558) que la de Mejía. Seguiremos en nuestro comentario la edición de Milagro Laín y Doris Ruiz Otín (2010). Frank Nagel ha realizado un comentario centrado especialmente en aspectos estilísticos y argumentales de la serie de los coloquios de Mejía (2022: 167-225) y de Mercado (2022: 227-314).

juez universal de vivos y muertos. En esto no hay que disputar, que común opinión es que el doctor teólogo se prefiere al jurista, y el jurista al médico, y así se usa y guarda (Arce, 1995: 262-263).

En cuanto a la medicina, junto a la relación con las demás disciplinas en la jerarquía de los saberes, se consideraban otros aspectos. Uno de ellos era el motivo literario de la desconfianza en los cuidados de la salud; otros respondían a las iniciativas por intensificar la eficacia de los métodos curativos, que trasladaban una gran urgencia por la renovación de estas artes⁴. La opinión popular de que las dolencias que no son mortales se curan solas y que las que son mortales no tienen remedio reducía la estima por los estudios de filosofía natural. Esta actitud quedaba reforzada por el tópico literario *De medicina contempta* que se deslizaba en los diálogos castellanos.

Se observa claramente en el diálogo quinto de Pedro Mercado, que comenzaba de esta manera: «El médico y el jurista se rinden al theologo y al mathematico y hazenlos sus jueces». Este coloquio integraba el tópico y lo relacionaba con un personaje llamado don Nuño. La elección de este nombre aludía a la autoridad del reconocido helenista Hernán Núñez de Guzmán Pinciano, el Comendador, que había realizado un comentario de filosofía natural sobre la obra de Plinio. Su magisterio era un ejemplo vivo del filosofar, por lo que Mercado y Mejía aprovecharon la notoriedad del Pinciano como docente en Alcalá, Salamanca y Granada (Mejía, 2004 [1546]: 260). Encontramos también el eco de la fama del Comendador en el diálogo de Alfonso de Miranda⁵, en una réplica al personaje de nombre parlante Phyliatro⁶. Además, un personaje llamado Pinciano, creado por Juan de Arce Otálora, se refería también al mismo profesor: «Pin. [...] y como dice

⁴ En el diálogo de Oliva o Miguel Sabuco «el doctor representa un sector especializado, el conjunto de los médicos, de quienes se critica su fidelidad a una ciencia que revela ser ineficaz» (García Posada, 2021: 615). De este modo se denunciaba la ignorancia de algunos doctores y boticarios (Baranda, 1993: 21; Lain y Ruiz, 2011: 627).

⁵ Sobre la edición y la cuestión de la autoría de este diálogo daba información Manuel E. Mingote Muñiz (Miranda, 1983 [1562]: 47-55). Por otro lado, en voz de Phyliatro, defensor de la medicina, se proclamaba un encendido elogio de Núñez (Miranda, 1983 [1562]: 131-132) tomando un ejemplo bíblico en primer lugar.

⁶ David Linden (2000: 222) destacaba esta réplica del Comendador (un personaje inspirado en Hernán Núñez), ponderando la muerte con la decadencia de la vejez en el diálogo *Del perfecto médico* (impreso como anónimo en Lisboa en 1562): «Fi. En fin, natural cosa es el deseo de la vida y conservación della. Com. No me parece sintieron esso los filósofos que dixeron ser mejor no nacer o brevíssima men-/ te morir, aunque este dicho tan en general tampoco es de mi parecer, pues repugna a nuestra cristiana religión; pero desear un hombre viejo la vida con enfermedades, es gran locura como holgarse de hacer un largo viage en una nao por muchas partes abierta, y con viento contrario, en la cual el piloto ha de dexar el gobernalle de la mano, cerrando y calafeteando las aberturas, que por ser la nao vieja se le hazen» (Miranda, 1983 [1562]: 130-131). Se trata de un tópico platónico recogido por Plutarco (1986: 72, 107F).

el Comendador Griego, el hombre no fue hecho para la medicina, sino ella para deshacerle» (Arce, 1995: 260).

Al objeto de introducir su diálogo, Mejía presentaba una escena en la que surgía la conversación. El personaje llamado Gaspar visitaba a don Nuño (Hernán Núñez) en el momento en que este se quejaba de una purga que le habían administrado⁷. Por la situación en la escena, el autor podría haber confiado la función de maestro al de mayor edad, pero era un personaje diferente el que moderaba y resumía las opiniones (Mejía, 2004 [1546]: 262).

Por su parte, Pedro de Mercado, aunque no introducía la figura de Núñez en su diálogo como personaje, manipulaba su autoridad a través de Basilio⁸: «Ba. En su seso estaba el Comendador Griego en no curarse, y lo daba por consejo a sus amigos» (Mercado, 2010 [1558]: 747). Al modo ciceroniano, el autor contrastaba aquel pasado del Comendador con el presente del diálogo a través del matemático Julián. Este mitigaba el valor de la opinión atribuida al Pinciano después de que el propio Basilio expresara su confianza en la filosofía natural: «Ba. [...] No porque tenía la física por incierta, antes la loaba y veía por muchos autores» (Mercado, 2010 [1558]: 747).

En el discurso de Mejía, la opinión de don Nuño se reforzaba con la declaración inicial de Gaspar, que no pretendía refutar ningún argumento, sino presentar una evidencia: «Porque os hago saber que en mi vida me sangré ni curé con médicos en quanto he andado por el mundo y estoy más sano que vos, que siempre tenéis cuenta con ellos» (Mejía, 2004 [1546]: 220)⁹. Avanzando en su escepticismo sobre los tratamientos, el personaje de Mejía tomaba de Plinio el ejemplo del fracaso de Arcagato en Roma y el de la salud de Catón el Censor¹⁰:

⁷ Este planteamiento inicial se asemejaba a una situación descrita por el personaje del Licenciado: «Lic. [...] que, así me vala Dios, cómo todas las veces que visito a mis amigos enfermos, si los hallo purgados, tengo la mayor compasión del mundo de las congojas que les veo padecer, desabrimiento y falta de gana de comer» (Mercado, 2010 [1558]: 753).

⁸ Hernán Núñez había realizado una versión literal de uno de los discursos fundamentales en el debate humanista sobre las disciplinas con el título *Divus Basileus graece et latine* (1519) pensando en sus estudiantes de griego (Martínez Manzano, 2010: 251-252). El aritmético Julián en el diálogo de Pedro de Mercado destacaba la difusión del conocimiento del griego a partir de la enseñanza de Núñez (2010 [1558]: 747).

⁹ Pinciano en el diálogo de Arce de Otálora elogiaba a los que desconfiaban de los médicos. Refiriéndose a la experiencia de una «parenta» comentaba: «Pin. [...] Antes piensa alargar la vida por estar mal con médicos, porque si miráis en ello, todos cuantos los quieren mal llegan a viejos, como el comendador Barrientos y el Comendador Griego, que son los más ancianos y de los más sanos, y los que más han escarnido y burlado dellos y teníolos por enemigos capitales» (Arce, 1995: 285).

¹⁰ Relataba Plinio la noticia antigua de la llegada a Roma de Arcagato, hijo de Lysania, siendo cónsules Lucio Emilio y Marco Livio, en el año ochocientos cinco de la ciudad. Su llegada fue grata al principio; después, por la crudeza en heridas y ardores, su nombre pasó de médico a carnicero y a la hostilidad a su arte y a todos los médicos (Plin. *Nat.* 29, 12, 4). Palatino

Gas. [...] Seiscientos años se defendieron los romanos de los médicos que nunca los uvo en Roma ni los admitieron, y nunca tan sanos vivieron, ni tanto, como en aquel tiem-/po [...] Y esto por autoridad y consejo del grande Catón el Censorino; el qual vivió ochenta y cinco años: porque veáis la falta que le hizo el Archagato ni los demás (Mejía, 2004 [1546]: 225-226).

Esta opinión de Gaspar se mantenía a lo largo de su discurso: Gas. «[...] Pero sé también que, desde comenzó a aver médicos, se usó bivar poco los hombres y que los romanos antiguos bivían más sanos y más tiempo que esos reyes y emperadores que dieron salarios y hizieron mercedes excessivas a médicos» (Mejía, 2004 [1546]: 228-229). Esta circunstancia también se mencionaba en el diálogo de Pedro de Mercado, que contrarrestaba el ejemplo del destierro de Roma de los médicos (Arce, 1995: 280)¹¹. Precisamente Joanicio, el personaje defensor de la medicina diseñado por Mercado, refutaba de este modo la pretendida fobia romana contra los médicos: «Io. Fue porque se recelaban de Grecia, donde florecía la medicina, creyendo que los griegos, de malicia, les enviaban médicos que los matasen» (Mercado, 2010 [1558]: 744).

Entre las fuentes literarias de la antigua literatura helénica, la negación de la eficacia de los remedios médicos parecía un rasgo identificativo de los aquejados de una superstición enfermiza. Siglos más tarde, la medicina y la astrología neoplatónica coincidían en sujetar al hombre a una dependencia de los astros (Hirai, 2005: 34-57). De acuerdo con eso, Pedro de Mercado tomaba por árbitro de su diálogo al matemático Julián, ya que se relacionaban las matemáticas con la astrología¹². Dejando a un lado la superstición, el Licenciado declaraba la inutilidad de

introducía también esta anécdota: «Pa. Mal por mal, más querría morir a manos de médicos, y aun de zurujanos, que son peores, según Plinio, que dice que el primero que usó la zurgía en Roma fue un Circagato peloponens, y por su mal oficio le llamaban vulnerario público y carnifice y le aborrescieron a él y a su arte» (Ace, 1995: 299). El recuerdo de la longevidad de Catón se encuentra también en el texto pliniano (Plin. *Nat.* 29, 4, 15).

¹¹ Lo corroboraba en otro diálogo Phyliatro: «Fi. Si la medicina no fuera necessaria, ¿cómo los romanos traxeron el uso della de Grecia a Roma? Co. Traxeron también otros innumerables vicios con que afilaron sus generosas costumbres. Y todos los años que estuvieron sin médicos (que fueron muchos) vivieron siempre más sanos que con ellos. Y aquel gran Catón Censorino, quando los médicos vinieron de Grecia a Roma, dixo: en nuestra ciudad entran hoy enemigos armados disfrazados de hábitos de médicos» (Miranda, 1983 [1562]: 135).

¹² Se declaraba una relación estrecha de las disciplinas: «Fi. Dessa manera, también necessitaréis a vuestro médico que sea // médico y arismético. Co. Claro que sin ella no puede ser astrólogo» (Miranda, 1983 [1562]: 146). Así decía el personaje del Comendador: «Co. La astrología me parece le es necessaríssima, por la dependencia de nuestros terrenales cuerpos con los celestiales» (1983: 141) y lo confirmaba Phyliatro: «FI. Pues he oído algunos médicos hazer burla de esta sciencia» (1983: 142). La meteorología y astros determinaban la enfermedad: «Co. [...] Pues su mismo Hipócrates, príncipe de la medicina, nos dize no ser pequeña parte la astrología para la medicina, y que las mudanças de los tiempos, principalmente si provienen de mudança de

los cuidados médicos: «Lic. Todas vuestras medicinas y experiencias aprovechan poco, quando Dios no quiere» (Mercado, 2010 [1558]: 750)¹³. A esta sentencia replicaba Joanicio, esquivando la fatalidad implícita en tal pensamiento: «Io. Porque, aunque Dios reparte la salud a quienes él quiere, dala mediante Naturaleza ayudada del artificio de la medicina. [...] Como sabe el señor Basilio, Dios no hace milagro sin necesidad» (Mercado, 2010 [1558]: 751)¹⁴.

El tópico se amparaba en una perspectiva de la causalidad por la que el Licenciado del diálogo de Mercado insistía en los tratamientos fallidos: «Lic. [...] Pero vemos lo contrario tantas veces, que hace incierta la física, por ser tan inciertos sus remedios [...]. Viendo que unos sanan con las medicinas mismas que otros murieron» (Mercado, 2010 [1558]: 753). Cuando el debate sobre este punto se agudizaba en el diálogo, el Licenciado dejaba la fatalidad para atribuir los aciertos a la fortuna: «Lic. Sanar los enfermos consiste más en buena fortuna que en arte ni ciencia» (Mercado, 2010 [1558]: 753). Esta es una de las consideraciones de los personajes de los diálogos castellanos que Mejía refutaba a través de Bernardo al final de la primera parte de su diálogo (Mejía, 2004 [1546]: 236-246).

Una actitud distinta era la prevención de la enfermedad con hábitos de vida saludable, que parecía prudente cuando se dudaba del efecto de los remedios¹⁵. A este respecto, Gaspar indicaba que se podía reconocer algún beneficio duradero

los planetas son causa de enfermedades» (1983: 145). Precisamente, san Basilio de Cesarea en su *Homiliae in hexaemeron* (6, 5-7) combatió la superstición fundada en un vínculo de la vida humana con los astros y los signos zodiacales (Rasmussen, 2014: 473-474).

¹³ El Comendador se expresaba de manera semejante: «Co. Ni penséis tampoco que aborrezco yo esta facultad por lo que en algunos fylósofos he leído, por cuya opinión no tendrían los hombres necesidad de curarse, pues la brevedad o largueza de la vida la deputan estos a un hado, el cual no se puede contrastar, afirmando que, en naciendo la criatura, salía con su sentencia de condenación o muerte, y escrito en ella el término de la execución contra el cual ninguna apelación humana se puede conçeder. Pero dexo yo la averiguación desta opinión, porque no tengo por más seguro el tratar de la predestinación del alma que peligrosa disputar de la del cuerpo» (Miranda, 1983 [1562]: 137).

¹⁴ A este respecto cabe recordar a Pedro Ciruelo con su *Hexaemeron theologal sobre el regimiento medicinal contra la pestilencia*, escrito hacia 1507. Este aragonés publicó años después en Alcalá su *Tratado de reprobación de supersticiones y hechizerias* (1530) donde reflexionaba sobre la eficacia de los remedios medicinales de su tiempo. Campagne indica que Ciruelo advertía a sus lectores contra algunas recomendaciones que los médicos proponían contra la peste: «La medicina ofrecia remedios corporales limitados e inciertos» (2000: 436).

¹⁵ Pinciano no se decidía a prescindir de la ayuda de los médicos, pero anotaba la experiencia sobre la receta que le habían recomendado: «Pin. [...] Y porque no me castigue por lo que he dicho contra los médicos, yo los doy por buenos y aprobados por Dios y por las gentes, y los honraré de aquí adelante. [...] Agora tres años me entregué en las manos de Aldrete, porque me decía que estaba opilado como castaña cuaresmal, y me condenó en tres meses que no cenase sino pasas sin granos; y cumplí la sentencia por espacio de tres semanas, hasta que me iba pasando y poniendo más flaco que un galgo, con cenar cada noche una libra de pasas. Y en fin, acordé de dejarlas y volverme al pan» (Arce, 1995: 287).

en la dieta: «Que, pues he bivido quarenta y cinco años sin ellos y sanado de algunas enfermedades con solo dieta y buen regimiento no avía agora de provar nuevas invenciones» (Mejía, 2004 [1546]: 220). En cambio, Basilio intervenía en el diálogo de Mercado corroborando la opinión del Licenciado para dudar incluso de la eficacia de la dieta que defendía Joanicio, a pesar de que ocupaba la función de maestro a su favor: «Basil. Mas ¿qué diremos de muchos que celaron tanto su salud que no excedieron en cosa del mundo de lo que los médicos les aconsejaron y se murieron?» (Mercado, 2010 [1558]: 754).

Más desencantado parecía en el otro diálogo Gaspar, que no necesitaba a los médicos ni siquiera para la prescripción de una dieta (Mejía, 2004 [1546]: 250). Además, declaraba que la confianza en los profesionales era perjudicial, porque hacía creer que por muy «glotones y desordenados» que fuesen los hombres, con una dieta podrían recuperarse (2004 [1546]: 255).

Estas críticas han sido elaboradas con una intención artística. El origen de algunos de estos comentarios en la comparación entre las disciplinas estaba implícito en la obra de Petrarca (1304-1374) *Invectiva contra medicum* (2005 [1355]: 30 y 96) y en distintos discursos humanistas posteriores, donde los seguidores del escritor italiano dieron continuidad a la tradición del tópico en el ambiente universitario. En la invectiva petrarquiiana, a través de una exaltación de las artes del *trivium* frente a los deficientes logros de la medicina, se destacaba el valor de la literatura.

2. LA RECEPCIÓN DEL TÓPICO: DE PETRARCA A ERASMO

La comparación entre las disciplinas era un asunto propio de la disputa académica que se adaptó a la exposición en forma de diálogo. En esta modalidad de discurso, la persuasión de la *disputa* medieval se diferenciaba de una *quaestio*, que exigía un razonamiento, no meramente expositivo sino más riguroso en la demostración lógica. Béatrice Périgot (2005: 15-17) destacaba las principales características de la *disputatio* medieval como evolución de la forma antigua del comentario exegético: la presencia del maestro y el examen de los argumentos racionales. La exposición de las *quaestiones* en la enseñanza de la Escuela de Artes era una actividad habitual, un requisito previo a que los estudiantes eligieran continuar su formación en derecho, en filosofía o en medicina (Struever, 1993: 667-669).

Imitando estos ejercicios, Coluccio Salutati (1331-1406) planteaba una *quaestio* sobre la dignidad de los saberes. En *De nobilitate legum et medicinae* (1399) presentaba un desarrollo ordenado, según la costumbre académica, donde las leyes obtenían mayor dignidad que los estudios de la conservación de la salud. En su primera parte (capítulos decimosexto y decimoséptimo), insistía sobre todo en

la falta de certeza de los saberes médicos, y después, valoraba su utilidad y necesidad. La invención de este discurso ofrecía materiales sugerentes que pudieron ser aprovechados después por los autores de los diálogos castellanos (Nagel, 2022: 263, n. 129)¹⁶. Petrarca trasladó algunos de ellos para escribir contra un médico, por el tratamiento que recibió el enfermo y doliente pontífice Clemente VI (Struever, 1993: 661; Petrarca, 2005 [1355]: 15; Baldissera, 2007: 55). Aunque no era una descalificación de la medicina sino de algunos médicos, como decía Julián en el diálogo de Mercado sobre la física, la limitaba al cuidado del cuerpo, relacionando las demás artes con las facultades intelectuales del hombre. La existencia de disensiones entre los doctores en cuanto a la preparación y a los métodos reforzaba la desconfianza, y por eso abogaba por una práctica de la medicina fundada en la experiencia.

Poggio Bracciolini (1380-1459), emulando estos precedentes, escribió discursos sobre la jurisprudencia, la medicina y el cultivo de las letras. Compuso su *Historia disceptativa tripartita convivialis* mediante una transformación de la *quaestio* en diálogo. Los tres discursos de Poggio reproducían en este género la partición temática de Petrarca en los libros de su *Invectiva*, pues el último contenía un elogio de las letras, mientras que el rechazo al médico y a su actividad en los primeros había dado paso al elogio de Cicerón y de su maestría en el foro jurídico en el libro tercero (Petrarca, 2005 [1355]: 136-169). La dependencia de la *quaestio* era notable todavía en la longitud de cada una de las intervenciones de los participantes.

Para la recreación castellana de esta temática influyó también el *Encomium artis medicae* de Erasmo, que el humanista de Rotterdam escribió en atención a un amigo médico. En su composición integró de manera ordenada los criterios valorativos de Coluccio Salutati y de Poggio, pero en el sentido de probar la eficacia de la medicina, su dignidad, autoridad, utilidad y necesidad (Erasmo, 1973 [1518]: 164). Arce de Otálora a través de su personaje de Palatino comentaba: «Pa. [...] pues [sc. la medicina] no es sino sciencia y arte liberal, y por tal la alaba Erasmo» (Arce, 1995: 263).

En cambio, la intensa crítica del personaje de Gaspar hacia los médicos estaba prefigurada en la que realizaba Benedictus en el diálogo italiano de Poggio. Este lo introducía bajo un nombre, inspirado por el juriconsulto Benedetto Accolti, de manera semejante a la introducción del comendador Núñez en los diálogos hispanos (Bracciolini, 2019 [1450]: 98, VI.2).

¹⁶ El prólogo se dirige al médico florentino Bernardo da Firenze, cuyo nombre coincide con el defensor de la medicina en el diálogo de Mejía (Salutati, 1990: 2). Salutati sobresalía entre los humanistas que más temprano fueron leídos en Castilla.

A la vista de cómo fluctuaba la aplicación de algunas críticas, elogios y experiencias, entendemos que había recursos suficientes para ofrecer una cierta variedad de opiniones a los distintos personajes que dialogaban. Sin embargo, el debate académico se mantuvo también en el comentario como forma expositiva de la literatura renacentista (Nagel, 2022: 264). Este género no exigía la contraposición directa de los motivos a favor y los contrarios, ya que tenía cierta flexibilidad en el razonamiento que permitía la demostración silogística a la par que otros medios de persuasión menos rigurosos.

3. LA REFUTACIÓN DEL TÓPICO EN UN COMENTARIO BÍBLICO: *DE SACRA PHILOSOPHIA*

Pedro Mejía, a través del personaje llamado Gaspar, elegía el comentario ambrosiano a un salmo para confirmar la opinión de que antes de fiarse de los médicos habría que creer a los estudiosos de la teología (Mejía, 2004 [1546]: 255). Recordemos que el nombre de Basilio y el personaje de don Nuño estaban en relación con el debate sobre la jerarquía de las ciencias y con los estudios bíblicos. Precisamente del examen de los textos bíblicos surgía una defensa de la medicina. La autoridad bíblica y la filosofía antigua (neoplatonismo, estoicismo, escepticismo, Plinio) eran las principales referencias de los *Diálogos de la agricultura cristiana*. La diferencia en el tratamiento de estos asuntos entre el diálogo y el comentario resulta evidente respecto del tópico *De medicina contempta* en el capítulo septuagésimo cuarto del comentario *De sacra philosophia* del médico Francisco Vallés¹⁷. El inicio de su presentación de las características de la medicina era de esta manera:

Quienes desestiman la medicina no son pocos ni de escasa dignidad, aunque imprudentes, sin duda, como confirma este pasaje el libro del *Eclesiástico*. [...] Por tanto, de entre los que desprecian la medicina, algunos niegan las propiedades mismas de los medicamentos, porque no tienen un efecto apreciable, sino que destacan más por la opinión de los médicos que por el remedio en sí. Ciertamente, otros niegan que en realidad no se haya concedido a los hombres un cierto conocimiento de ellos y, en esa medida, la medicina no es verdaderamente una ciencia, sino opiniones inciertas e inseguras, conjeturas no suficientemente firmes; lo niegan con el argumento de que han sido muchas las sectas de los médicos y surgen, decaen y renacen cada día siempre por alguna circunstancia, como si en ellas no hubiera

¹⁷ Esta obra tuvo varias ediciones con otros comentarios bíblicos en Lyon (1588 y 1592). De interés para nuestro asunto es la expurgación (Pardo Tomás, 1991: 251-252) que consta en la página 574 de la primera edición (Torino, 1587), en un pasaje que trata la creencia en la fatalidad de las enfermedades. Las traducciones de los textos son nuestras.

nada seguro y se equivocaran los médicos todos los días, como si no tuvieran nada de ciencia (Vallés, 1587: 566-567).

En este contexto, el pasaje (Eclesiástico 38) parecía fundamental para la defensa de los médicos¹⁸. La estructura del comentario de Vallés continuaba el género exegético de *hexaemeron* que habían cultivado los padres Basilio de Cesarea Ambrosio, Agustín, Isidoro y Beda, pues se entendía que las noticias sobre la naturaleza contenidas en los libros sagrados podían beneficiar el estudio de las disciplinas (Vallés, 1587: 2)¹⁹. Confirmaba que el desprecio por la medicina y los médicos era un tópico imitado de Plinio y desestimaba el valor probatorio de la anécdota de Catón (1587: 569).

El principal argumento para rebatir estas opiniones es que Dios no realiza nada innecesario, como decía Basilio (Mercado, 2010 [1558]: 751). Si existen las enfermedades, necesariamente existe un remedio (Vallés, 1587: 570-571). Que Dios confecciona las realidades necesarias es evidente para los mortales, luego también los remedios eficaces, que no pueden ser otra cosa que obra divina (1587: 571). La objeción pliniana que alegaba el personaje de Gaspar (Mejía, 2004 [1546]: 225-226) se refutaba de esta manera:

Queda claro, por el cálculo mismo de los años, que aquellos seiscientos años en que Roma careció del arte de la medicina, condenada por un senadoconsulto, eran pura mentira. Según el mismo Plinio, quinientos treinta años después de la fundación de la ciudad llegó a Roma Arcagato, que fue recibido con máximos honores y lo siguieron siempre muchísimos más. Por tanto, si hubiera llegado más de seiscientos años antes, Roma habría condenado el arte médica más de setenta años antes de que la fundaran. Entonces, todo esto carece de sentido (Vallés, 1587: 572).

¹⁸ Se trata del pasaje bíblico elegido por Bernardino de Laredo para el prólogo de su obra *Modus faciendi cum ordine medicandi* de 1527 (Lain y Ruiz, 2001: 35-37). También Palatino, en la estancia sexta de la jornada cuarta de los *Coloquios* (Arce, 1995: 261) escogía ese pasaje bíblico para la defensa de la medicina respecto de la jurisprudencia: «Pa. Con todo eso, no hallaréis que honrase si mandase Dios honrar tanto a los letrados ni a su sciencia como a los médicos y a la medicina, pues nos dio por consejo que le honrásemos diciendo: *Honora medicum*». La respuesta de Pinciano era la siguiente: «Pin. Ése es todo el favor que tiene la medicina y los médicos, que si Dios no la encomendara no hubiera persona que no la tuviera por cosa de burla».

¹⁹ Este médico comprendía la necesidad de un aprendizaje centrado en el enfermo, además de la preparación teórica, como se había apuntado en los diálogos. Así lo indicaba Joánico: «Io. Porque curar no es otra cosa sino, experimentando la filosofia natural, filosofar en el cuerpo del hombre mal dispuesto y destemplado» (Mercado, 2010 [1558]: 744). Respecto de una pretendida inferioridad de la medicina en relación a la teología por dedicarse al cuidado de los cuerpos, Arce puntualizaba: «Pin. [...] porque el sujeto de la medicina no es el hombre absolutamente, sino la verdad y conocimiento de las cosas naturales y el efecto dellas, que les sirve a los hombres como todas las otras cosas y elementos y sciencias» (1995: 260).

Otra objeción era que el conocimiento de los remedios no se hubiera concedido a los hombres y lo rechazaba mediante un lugar *a fine*: el conocimiento de la naturaleza es posible para que los hombres se gloríen en Dios (Vallés, 1587: 573). Por eso, consideraba gravemente impía la actitud de aquellos que, con la disculpa de una falsa piedad, rechazaban los tratamientos y abandonaban los medios con los que podrían sanar.

Respecto de la fatalidad que afectaba la salud humana, motivo de los comentarios del Licenciado (Mercado, 2010 [1558]: 753), Vallés no eludía explicitar esa perspectiva:

Dicen algunos de escasa prudencia que por voluntad de Dios se distribuyen las enfermedades y la salud, la vida y la muerte, que no hay ninguna razón de evitarlo puesto que Dios ha destinado a los hombres a morir y algunos recobran la salud por sí mismos (1587: 574).

Algunas enfermedades tienen causas naturales en nuestro modo de vida, y por eso, las dietas son útiles para evitar las consecuencias de ingerir en exceso un alimento, como se comentaba en el texto del Eclesiástico (Vallés, 1587: 575).

Por otra parte, estimaba que algunas objeciones procedían de una inexacta interpretación de los filósofos antiguos. En efecto, las ocupaciones humanas se distinguían según correspondieran a las facultades y actividades consideradas nobles. La medicina resultaba menos noble por dedicarse al cuerpo en relación con la teología, relativa al alma²⁰; y en la misma proporción, cuando la salud se ligaba a la vida activa y la teología a la contemplativa. En comparación con otras artes, aducía que no era menos noble la medicina por recibir un salario, ya que el soldado y su general lo recibían (1587: 582). Además, los resultados esperables en un tratamiento médico eran menos azarosos que los de la aplicación del arte militar (1587: 580-581).

En contra de quienes tomaban la utilidad como criterio para descalificar la medicina, comentaba la carencia de uso inmediato y práctico de la metafísica, cuya dignidad era indudable. Entonces reconocía que la agricultura y el comercio tenían una indiscutible utilidad, aunque no llegaban por ello a presidir la jerarquía de las artes (Vallés, 1587: 577-578). Asumía de este modo un motivo de la obra petrarquiana (Petrarca, 2005 [1355]: 124): que agricultura y ganadería tenían gran dignidad de ser inmediatas a la naturaleza. Coincidió así el humanista italiano con

²⁰ La comparación con la jurisprudencia y la teología se realizaba de manera artística en el coloquio de la estancia sexta, jornada cuarta donde Pinciano afirmaba: «Pin. La justicia es medicina del alma, y ha de ser preferida a la del cuerpo. Y las leyes siempre pueden sanar las causas, y la medicina no puede perpetuar ni alargar la vida, porque están constituidos sus términos, los cuales no pueden pasar» (Arce, 1995: 262).

la opinión popular proyectada en el diálogo titulado *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* de 1587 (García, 2021: 615). Traslada a su causa el prestigio de la autoridad aristotélica²¹, acogiendo a la última de las condiciones que hacen feliz al hombre y haciendo gala de la importancia sustancial de la promoción de la felicidad del hombre por parte del médico (Vallés, 1587: 583).

4. CONCLUSIONES

El tópico literario que nos ocupa corresponde a los criterios de utilidad y necesidad con los que se relacionaba la medicina con otras artes. Realmente no se evaluaba tanto la eficacia de los tratamientos en cuanto a las enseñanzas y la actividad de los médicos. Esta evaluación se originaba en la disputa académica medieval y en las *quaestiones* en que se ejercitaban los estudiantes de las escuelas de artes universitarias. Sus motivos se incorporaron a discursos de invectiva y de alabanza que dieron variedad a las opiniones de los diálogos castellanos.

La *quaestio* más habitual comparaba los estudios de medicina, de acuerdo con los criterios citados, con la jurisprudencia y con la teología. Petrarca integró una defensa de las artes del lenguaje respecto de estas disciplinas. Después, Poggio Bracciolini esbozó una primera adaptación de esta clase de discursos al diálogo renacentista. A la manera ciceroniana, los diálogos castellanos situaron este debate contrastado respecto a un contexto cultural anterior, y ese era el sentido de las alusiones a Hernán Núñez Pinciano.

La translación de esta temática de la *quaestio* al género del comentario se reconoce en *De sacra philosophia*. El comentario bíblico del Eclesiástico (38) permitió al médico Francisco Vallés defender su actividad profesional no solo sobre el texto sagrado, sino también con referencias a la filosofía antigua, al tiempo que extendía la comparación a las artes de la milicia y de la agricultura. A pesar de que varios diálogos castellanos pretendían un acuerdo entre las opiniones expuestas, su finalidad no era demostrativa y, en todo caso, no pretendían probar si la medicina era arte o ciencia.

²¹ «Así, pues entendamos por felicidad o el éxito acompañado de virtud, o la independencia económica, o la vida placentera unida a la seguridad, o la pujanza de los bienes materiales y de cuerpo, juntamente con la facultad de conservarlos y usar de ellos» (Aristóteles, 1990: 205).

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR EZQUERRA, Antonio (2010). «El Colegio de San Jerónimo o Colegio Trilingüe». En Antonio Alvar Ezquerro (coord.), *Historia de la Universidad de Alcalá*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 215-222.
- ARCE DE OTÁLORA, Juan de (1995). *Coloquios de Palatino y Pinciano*. José Luis Ocasar Ariza (ed.). Madrid: Editorial Turner Libros, 2 vols.
- ARISTÓTELES (1990). *Retórica*. Quintín Racionero (trad.). Madrid: Editorial Gredos.
- BALDISSERA, Andrea (2007). «Petarca Ispanizzato: Invektivas o reprehensiones contra el medico di Hernando de Talavera». *Revista de Poética Medieval*, 18, pp. 53-73.
- BARANDA LETURIO, Consolación (1993). «Los lectores del Dioscórides: estrategias discursivas del Doctor Laguna». *Criticón*, 58, pp. 17-24.
- BRACCIOLINI, Poggio (2019 [1450]). *Historia disceptativa tripartita convivalis*. Fulvio Delle Donne, Teodosio Armignacco y Gian Galeazzo (eds.). Firenze: Sismel Edizioni.
- CAMPAGNE, Fabián Alejandro (2000). «Medicina y religión en el discurso antisupersticioso español de los siglos XVI a XVIII: un combate por la hegemonía». *Dynamis*, 20, pp. 417-456.
- ERASMO, Desiderio (1973 [1518]). *Encomium medicinae. Opera omnia, ordo I*. J. Domanski (ed.). Amsterdam: North-Holland Publishing Company, vol. 4, pp. 162-186.
- GARCÍA POSADA, Catalina (2021). «El espacio y el tiempo en la *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587), de Oliva o Miguel Sabuco». *Janus*, 10, pp. 607-631.
- GÓMEZ, Jesús (1988). *El diálogo en el Renacimiento español*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GÓMEZ, Jesús (2000). *El diálogo renacentista*. Madrid: Ediciones Laberinto.
- GUTIÉRREZ DEL MORAL, Maximiliano (1958). *El divino Valles, médico de Felipe II. Su vida y su obra*. Burgos: El Castellano.
- HERNÁNDEZ MOREJÓN, Antonio (1843). *Historia bibliográfica de la medicina española*. Madrid: Viuda de Jordán e Hijos, vol. 3.
- HIRAI, Hiro (2005). *Le concept de semence dans les théories de la matière à la Renaissance de Marsile Ficin à Pierre Gassendi*. Turnhout: Brepols Publishers.
- LAÍN, Milagro y Doris RUIZ OTÍN (2008). «Diálogos de *philosophia natural y moral* (1558) de Pedro de Mercado». En Concepción Company Company y José G. Moreno de Alba (coords.), *Actas del VII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Madrid: Editorial Arco Libros, pp. 1885-1903.
- LAÍN, Milagro y Doris RUIZ OTÍN (2011). «Medicina, Derecho, Teología y Matemáticas: Un debate en los diálogos de Pedro de Mercado». En José Jesús de Bustos Tovar, Rafael Cano Aguilar, Elena Méndez García de Paredes y Araceli López Serena (coords.), *Sintaxis y análisis del discurso hablado en español. Homenaje a Antonio Narbona*. Sevilla: Universidad de Sevilla, t. II, pp. 621-636.
- LAREDO, Bernardino de (2001 [1527]). *Modus faciendi cum ordine medicandi*. Milagro Laín y Doris Ruiz Otín (eds.). Aranjuez: Fundación de Ciencias de la Salud-Doce Calles.
- LINDEN, David (2000). «The perfect physician: 16th century perspectives from the Iberian peninsula». *Sudhoffs Archiv*, 84: 2, pp. 222-231.

- LÓPEZ PIÑERO, José María (2007). *Medicina e Historia natural en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. València: Universitat de València.
- MARTÍN FERREIRA, Ana Isabel (2010). «Médicos y medicina en la Universidad de Alcalá». En Antonio Alvar Ezquerria (coord.), *Historia de la Universidad de Alcalá*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 563-586.
- MARTÍNEZ MANZANO, Teresa (2010). «El Pinciano y san Basilio, a propósito de la versión de Bruni de la *Epistula ad adulescentes*». *Exemplaria Classica*, 14, pp. 249-262.
- MEJÍA, Pedro (2004 [1546]). *Diálogos o Coloquios*. Antonio Castro Díaz (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- MERCADO, Pedro (2010 [1558]). *Diálogo del médico y el jurista*. Milagro Laín y Doris Ruiz Otín (eds.), *Diálogos españoles del Renacimiento*. Toledo: Editorial Almuzara, pp. 741-770.
- MIRANDA, Alfonso de (1983 [1562]). *Diálogo del perfecto médico*. Manuel E. Mingote Muñiz (ed.). Madrid: Editora Nacional.
- NAGEL, Frank (2022). *Das Wissen des Dialogs. Epistemische Reflexion und poetische Kreativität bei Pedro Mexía und Pedro de Mercado*. Paderborn: Brill-Fink.
- OCASAR ARIZA, José Luis (2004). «Marcas formales de la filosofía escéptica en diálogos españoles del siglo XVI». En Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (eds.), *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, t. II, pp. 1377-1388.
- PARDO TOMÁS, José (1991). *Ciencia y censura: la Inquisición española en los libros científicos en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PÉRIGOT, Béatrice (2005). *Dialectique et littérature: Les avatars de la dispute entre Moyen Âge et Renaissance*. Paris: Champion.
- PETRARCA, Francesco (2005 [1355]). *Invective contra medicum. Invektiva contra quemdam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis*. Francesco Bausi (ed.). Firenze: Casa Editrice Le Lettere.
- PINEDA, Juan de (1963 [1589]). *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*. Madrid: Real Academia Española, t. I y II.
- PLUTARCO (1986). *Obras morales y de costumbres*. Concepción Morales Otal y José García López (trans.). Madrid: Editorial Gredos.
- RASMUSSEN, Adam (2014). «Basil of Caesarea's uses of Origen in his polemic against astrology». *Zeitschrift für Antikes Christentum*, 18: 3, pp. 471-485.
- ROJO VEGA, Anastasio (2016). «1593 el plan de medicina básica del Consejo Real de Castilla». *Revista Española de Investigaciones Quirúrgicas*, 19: 1, pp. 47-53.
- SALUTATI, Coluccio (1990). *Coluccio Salutati. Vom Vorrang der Jurisprudenz oder der Medizin. De nobilitate legum et medicinae*. Übers. u. kommentiert von Peter Michael Schenkel (trad.). München: Fink.
- STRUEVER, Nancy (1993). «Petrarch's *Invective contra medicum*: an Early Confrontation of Rhetoric and Medicine». *MLN*, 108, pp. 659-679.
- VALLES, Francisco (1587). *Francisci Vallesii, De iis, quae scripta sunt Physice in libris sacris, sive de sacra Philosophia, liber singularis. Ad Philippum Secundum Hispaniae*

- niarum et Indiarum Regem potentissimum. Augustae Taurinorum: Apud Haeredem Nicolai Bevilaquae.*
- VIAN, Ana (1988). «La ficción conversacional en el diálogo renacentista». *Edad de Oro*, 7, pp. 173-186.
- VIAN, Ana (2001). «Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para una poética del género». *Criticón*, 81-82, pp. 157-190.
- VIAN, Ana (2010). «Diálogos españoles de Renacimiento. Introducción general». En Ana Vian *et alii* (eds.), *Diálogos españoles de Renacimiento*. Toledo: Editorial Almuzara, XIII-CLXXXIX.

Recibido: 14/02/2023

Aceptado: 24/05/2023



RECHAZO DE LOS TRATAMIENTOS MÉDICOS:
EL TÓPICO *DE MEDICINA CONTEMPTA* EN DIÁLOGOS HUMANISTAS

RESUMEN: El primer objetivo de este trabajo es la recepción del desprecio de la medicina (Plinio) en el ambiente universitario castellano como tópico de algunos diálogos. En segundo lugar, nos fijamos en el traslado de los recursos relativos a este tópico, desde una *disputa* y una *quaestio* hasta su refutación en un comentario bíblico humanista.

PALABRAS CLAVE: superstición, Humanismo castellano, diálogo renacentista.

DECLINING HEALTHCARE IN HUMANIST CASTILIAN DIALOGUES:
THE TOPIC *DE MEDICINA CONTEMPTA*

ABSTRACT: The first aim of this paper is highlighting the refusal of medicine (Pliny the Elder) as a topic for literary dialogues in the Castilian academic environment. Secondly, we focus on the transfer of some devices related to this topic from the structure of an academic *dispute* and a *quaestio* to an academic controversial discourse in a Biblical commentary.

KEYWORDS: healthcare superstition, Castilian Humanism, Renaissance dialogue.

DE REINAS A PLEBEYAS. LAS MUJERES EN LOS TERCIOS (SIGLOS XVI-XVII)*

MIRIAM RODRÍGUEZ CONTRERAS

ESERP – Madrid
prof.mirodriguez@eserp.com

1. INTRODUCCIÓN

Hasta las últimas décadas del siglo XX, la presencia femenina fue minoritaria, de forma generalizada, en la historiografía¹. Después, se ha revalorizado el papel que tuvieron algunas, pero, sobre todo, los estudios se han enfocado en las reinas, las damas y las mujeres pertenecientes a la aristocracia. De esta forma, el género se ha convertido en un concepto clave para el análisis histórico y es asumido por la mayoría de sus especialistas, más allá de las corrientes feministas. Sin embargo, hay que continuar trabajando sobre este tema para dar voz a aquellas que, fruto de la dificultad en el acceso a círculos intelectuales, no han dejado fuentes manuscritas de primera mano.

Durante la época premoderna, las mujeres fueron controladas y se las intentó tener sometidas como consecuencia del aumento de las características negativas que se vertieron sobre su identidad (Ortega López, 1997: 249). Las supuestas debilidades de la condición femenina fueron la causa para que se desplegara un sistema de control y protección basado en una concepción patriarcal donde se las veía como el sexo débil. Es decir, las mujeres vivían en un mundo socialmente jerarquizado donde se determinaban las diferencias esenciales a través de ambos sexos. Es, por ello, por lo que la historia ha prestado atención escasa, hasta

* Este artículo se enmarca en la producción científica generada por el grupo de investigación consolidado «Mentalidades mágicas y discursos antisupersticiosos (siglos XVI, XVII y XVIII)», reconocido oficialmente en la Universidad Autónoma de Madrid <http://www.mariajesuszamora.es/grupo_MMMA>.

¹ Un estudio innovador que analiza los ámbitos de la vida de diferentes mujeres en Europa entre 1450 y 1750 es la obra de Amanda L. Capern (2010 y 2020).

no hace mucho, a los diferentes roles asumidos por las mujeres en un conflicto armado. Esto, de nuevo, se debe a la concepción patriarcal de la sociedad del Antiguo Régimen en la cual la obligación del hombre era la protección del débil. De esta forma, se las vinculaba a la maternidad y la pasividad ante los conflictos, manteniéndolas en el ámbito doméstico y el espacio privado (Coolidge, 2005: 673-693). Sin embargo, la mujer, tanto del pueblo llano como de la nobleza, estuvo presente en intervenciones bélicas como el caso de María Pacheco durante la guerra de las Comunidades; Isabel de Guevara, que marchó a Indias y luchó en la ciudad de Asunción (1520-1550); o María Pita en la defensa de La Coruña contra los ingleses (Tieffemberg, 1989: 287-300; Rico Góngora, 2022: 48-52; Saavedra Vázquez, 1989).

En el presente artículo, reflexionaremos acerca del papel jugado por algunas de las mujeres presentes en los tercios, desde las que asumieron competencias de gobierno, como Isabel Clara Eugenia, hasta aquellas que no tuvieron un carácter combatiente pero que como esposas acompañaron a sus maridos en un entorno hostil, las de maridos ausentes que se quedaron en España y las del rango social más ínfimo, denominadas «quiracas» o «metresas».

2. REINAS Y NOBLES: MEDIADORAS DE LA GUERRA

Aunque la sociedad se afaná por apartar a las mujeres de los espacios públicos, algunas ocuparon esos ámbitos de poder por pertenencia a una familia ilustre o por su propia personalidad (Ortega López, 1997: 321). En la dinastía Habsburgo estuvieron dentro de determinados cargos de autoridad política. Sin embargo, su gran relevancia, ya sea de forma directa o indirecta, no ha sido recogida por la documentación de forma pormenorizada, solamente se destaca el papel de reina consorte y la responsabilidad de engendrar un heredero para cumplir con los objetivos de la dinastía (Cruz y Galli Stampino, 2016; Borgognoni, 2022).

La monarquía seguía la dicotomía entre lo funcional y lo sexual, que estructuraba una sociedad fuertemente jerarquizada durante el Antiguo Régimen. En esta situación, a cualquier mujer que tuviera cualidades morales e intelectuales que correspondieran con valores masculinos, se la criticaba. Además, si le añadimos que eran reinas e «invadían» el poder, que estaba estrictamente reservado al monarca, se las tachaba de usurpadoras². Sin embargo, hubo mujeres que fueron grandes estadistas y que tuvieron un importante papel diplomático dentro de la política interior y exterior llevado a cabo por la monarquía hispana, ya fuera como reinas consortes o como gobernadoras (Borgognoni, 2022). Dedicaron su vida al

² Un ejemplo sería Isabel de Farnesio, a quien muchos la consideraban ambiciosa y usurpadora (Pérez Samper, 2005: 288).

servicio de la política imperial de su tiempo, asumiendo la defensa de la monarquía. Destacó, por ejemplo, la figura de María de Hungría como gobernadora de los Países Bajos durante el reinado de Carlos I (1530-1555), el de Margarita de Parma en los Países Bajos o el de la princesa Juana en Castilla durante el reinado de Felipe II (1554-1559).

Del mismo modo, destaca el caso de la emperatriz María de Austria y su hija la archiduquesa Margarita de la Cruz. Desde su matrimonio con el emperador Maximiliano II tuvo una identidad propia al mantener su casa real al estilo castellano y no imperial, representando una desautorización hacia su esposo. También, se la consideraba «uno de los más poderosos defensores de la religión católica en el Sacro Imperio Romano Germánico» (Marek, 2008: 1008). Los nobles se dirigían a ella, con el objetivo de interceder entre el emperador y el rey español, para escuchar sus peticiones y quejas sobre el aperturismo protestante que tenía Maximiliano II. Tras la muerte de su esposo, regresó a España en 1581, donde siguió actuando como principal defensora de la política dinástica de los Habsburgo desde el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

Durante la década de 1590, la situación de la monarquía hispana desaconsejaba embarcarse en nuevas guerras. Sin embargo, el emperador Rodolfo II no disponía de las fuerzas ni los ingresos necesarios para frenar él solo a la potente estructura militar otomana. Con la intención de que Felipe II participase en la Guerra Larga de Hungría, también conocida como guerra de los Trece años (1592-1606), estas mujeres utilizaron su poder de forma discreta en torno a los hombres del rey para establecer una colaboración dinástica entre Viena y Madrid, lo que se le ha considerado el antecedente de la alianza que se llevó a cabo durante la Guerra de los Treinta Años (1618-1648). Finalmente, se acabó consiguiendo la intervención bajo Felipe III, entre 1604 y finales de 1606, quien enviaría una provisión de 300.000 ducados al emperador. Los contactos que había tenido la emperatriz siguieron produciéndose en el entorno de la archiduquesa Margarita de la Cruz, que mantuvo su influencia en la consecución de las políticas dinásticas (Marek, 2022: 113).

La representación de una gobernante femenina realizando obligaciones, supuestamente varoniles, y exponiendo su capacidad como gobernadora, diplomática y guerrera se observa en la figura de Isabel Clara Eugenia, casada con el archiduque Alberto y gobernadora de los Países Bajos durante doce años en solitario (Betegón, 2003). A través de su figura podemos ver que tomó importantes decisiones tanto en materia de acuerdos comerciales como en el terreno de la guerra. Mediante la correspondencia con Felipe IV, podemos percibir su insistencia en recibir las provisiones para su ejército por parte del monarca español, que le había prometido 2.196.000 escudos. Ante la falta de dinero solo podía pagar a sus soldados la mitad de su paga, asustándole que esto pudiera provocar algún desor-

den dentro de los campamentos. Esta tensión política se incrementó en la década de 1630, momento en el cual se necesitaban tropas para enviar a Westfalia. Al no recibirlos a tiempo, la gobernadora Isabel tomó la iniciativa de enviar el dinero a la ciudad de Colonia para evitar que fuera sitiada; algo que, según ella, sería una consecuencia catastrófica (Thomas, 2011: 180-201).



FIGURA 1. Peter Snayers (c. 1628). «Detalle». En *Isabel Clara Eugenia en el sitio de Breda*.
© Museo Nacional del Prado.

Durante el reinado de Felipe IV, destacó la figura de Isabel de Borbón, su esposa. Desplegó todas sus estrategias de pacificación entre la corona francesa y la española en los conflictos de la Valtelina y Mantua para acercarles a un enemigo común, Inglaterra. Además, adquirió una mayor dimensión política entre abril y junio de 1632, cuando ejerció como reina regente mientras Felipe IV asistía a la celebración de las Cortes en la Corona de Aragón. En este momento, Isabel de Borbón era un *alter ego* del rey, presidiendo las sesiones del Consejo de Estado cumpliendo con el ceremonial establecido «La reina nos habló y mientras habló todos se levantaron en pie» (AHN, Estado, leg. 2812, exp. 7), pero se desconoce si su función solo fue representativa y si hubo algún alcance o repercusión en sus mensajes.

Posteriormente, con la entrada de Francia en la guerra de los Treinta Años en 1635, tuvo un papel diplomático mediador entre ambas cortes, pero se implicó en contra de su hermano Luis XIII, en defensa de la política dinástica de los Habsburgo. De esta forma, como regente, para ayudar a Felipe IV que estaba en Aragón en 1642, consiguió que se aprobase la ejecución de ingresos extraordinarios y el reclutamiento de hombres (Oliván Santaliestra, 2012: 191-220).

En otra ocasión, entre 1643 y 1644 volvió a ejercer el poder institucional como gobernadora cuando Felipe IV visitó a las tropas en Cataluña. La reina había fundido la plata de palacio y cedió joyas junto a la infanta mediante un donativo para entregarlos al frente de Cataluña. Igualmente, se rumoreaba por la corte que quería encabezar un ejército dirigido a Badajoz para liberarla de los portugueses.

Todos estos esfuerzos fueron reconocidos por el rey que le decía a Sotomayor «gracias a los esfuerzos de la reina para obtener y enviar provisiones hemos podido equipar y preparar rápidamente a las tropas» (Stradling, 1989: 344).

Por otra parte, las familias aristocráticas intentaron relegar a las mujeres al plano del ámbito doméstico. A través de las alianzas familiares se podía ocupar un lugar principal en la corte, ya que, desde la estirpe, se servían para incrementar su poder económico, político y social. Aun así, se conoce de forma indirecta, hubo algunas féminas que se salieron de su rol doméstico (Coolidge, 2011). Por ejemplo, Guido Bentivoglio retrata en su obra *Las guerras de Flandes* a María de Laigne, mujer del príncipe de Espinoy, que defendió la ciudad de Tournay en ausencia de su marido y que fue herida en un brazo (Bentivoglio, 1687: f. 241r). Otros ejemplos fueron el de María Pacheco durante la guerra de las Comunidades o el de Isabel de Guevara, que marchó a Indias y luchó en la ciudad de Asunción (1520-1550).

3. LA MUJER EN LOS TERCIOS

A pesar de que la guerra y el ejército no eran lugares apropiados para las mujeres durante la época premoderna, acompañaron a los soldados de distintas formas. Se puede suponer que solo eran «mujeres públicas» con la carga negativa que eso conlleva. No obstante, también estaban presentes «mujeres honradas» que acompañaban a sus maridos, hijos o hermanos, lo que convertía al ejército en una pequeña «ciudad errante» tanto en magnitud como en variedad.

La falta de testimonios, de primera mano, de sus experiencias nos impide conocer lo que pensaban o su actuación ante los diferentes problemas que tenían que enfrentarse. Todo ello en un contexto de menor protección y ausencia del control familiar presente en la mentalidad patriarcal de la Edad Moderna. A través de testimonios y autobiografías de soldados como las de Alonso de Contreras, Jerónimo de Pasamonte o Miguel Castro, podemos ver algunas referencias que realizan sobre la presencia femenina. También tratadistas, como Sancho de Londoño en su *Discurso sobre la forma de reducir la disciplina militar a mejor y antiguo estado* (1593), expone las razones de la presencia de las mujeres en el ejército. Estas fuentes militares, realizadas por varones, reflejan de forma generalizada que la «familia» debilitaba al soldado y lo distraía del servicio. Es por ello, que defendían que lo mejor para el ejército era que se eligiera a hombres solteros, algo que la Corona veía favorable para no tener que socorrer a las familias una vez que el *pater familias* falleciese.

En los tratados, como el de Londoño, se toleraba la presencia de mujeres en las tropas; y otros, como Michel d'Amboise, se negaban a ella, incluso inten-

taban influir en su prohibición (Segura Graiño, 2003: 155). Sin embargo, los segundos no llegaron a realizarse, puesto que se consideraban convenientes, por un lado, para encargarse de las tareas domésticas dentro del campamento, como la cocina, la costura o el cuidado de enfermos; por otro, para evitar que los soldados buscasen compañía femenina en el exterior, con la violencia sexual que solía conllevar y con el fin de controlar la transmisión de enfermedades sexuales como la sífilis (Lynn, 2008).

Las mujeres también colaboraron y ayudaron durante las campañas de forma militar, sin empuñar el arma, en el reparto de las murallas, el suministro de municiones, etc., abandonando sus tareas domésticas³. Sacaban incluso valentía para ayudar en la defensa de sus ciudades, como relata Alonso Vázquez en su obra *Los sucesos de Flandes y Francia en del tiempo de Alejandro Farnesio* (1578), en el caso de las flamencas, definiéndolas como «muy varoniles y tan animosas, que en las defensas de las ciudades y en otras facciones de guerra han trabajado y peleado con mucho valor, excediendo en esto algunas veces a sus maridos» (*CODOIN*, 1879: LXXII, 31).

3.1. ESPOSAS DE AUSENTES

Durante la Edad Moderna, mientras a la esposa se le exigía fidelidad, el marido no tenía que dar cuenta de su conducta erótica extraconyugal. Esta práctica estuvo muy extendida durante la Modernidad y también fue llevada a cabo por mujeres. La mayoría de ellas eran de estamento bajo, con trabajos mal pagados o poco cualificados; es decir, vivían de forma precaria y acabaron abandonándola para llegar a los campamentos, con la intención de compartir una nueva vida con un soldado, pero sin tener un vínculo matrimonial con él.

Tras la muerte del marido, las mujeres se convertían en la cabeza de familia. Sin embargo, la ausencia del hombre hacía que cesasen los ingresos que, del ejército, tampoco eran muy altos. Como consecuencia, tenían que socorrerse junto a sus hijos con algún trabajo mal pagado, o llevando ante el rey una solicitud de petición de viudedad. En Flandes había, al menos, una institución para acoger a hijas de soldados españoles, y en materia de testamentos se hacía gala de una elogiada flexibilidad, para esos tiempos. Si el militar moría habiendo expresado su última voluntad, por supuesto, se respetaban sus disposiciones, pero si fallecía sin un testamento declarado, se procuraba proteger a sus herederos. El patrimonio del fallecido estaba formado, aparte de los bienes que pudiera tener, de las pagas que se le debían y el armamento, que se consideraba una propie-

³ Sobre la presencia de las mujeres y sus funciones dentro de la campaña militar véase Hale (1990).

dad particular. Este último, podía ser comprado por el capitán de su compañía «a justo precio». Cuando esto ocurría, el dinero obtenido se unía también a la herencia.

En primer lugar, tenían derecho a esta: la mujer e hijos «que tuviere en el campo», es decir, que convivieran con él, dejando en segundo lugar a la familia que tuviera «en su tierra» en caso de que existiera. Si no tenía mujer, pero «tuviera amiga consigo y tuviere hijo de ella o fuese preñada», asimismo esta se constituía como heredera (Albi de la Cuesta, 2017: 127). Estas disposiciones, por tanto, equivalían a reconocer oficialmente la existencia de familias paralelas, e incluso de amantes, al mismo tiempo que protegían dichas relaciones que eran habituales hasta después de la muerte.

3.2. ESPOSAS MIGRATORIAS

Un segundo tipo de mujeres que estaban presentes en los tercios eran aquellas que viajaban con sus respectivos maridos. Martín García Cerezeda en su obra *Tratado de las campañas y otros acontecimientos de los ejércitos del emperador Carlos V en Italia, Francia, Austria, Berbería y Grecia, desde 1521 hasta 1545*, exageraba al decir que había 2.500 mujeres entre todo el ejército imperial que había ido al socorro de Viena en 1532 (García Cerezeda, 1876 [s. xvi]: III, 296). Del mismo modo, hablaba de su presencia en el puesto de Mesina en 1538, desde cuyo puerto salieron el 27 de agosto «mujeres, mozos y ropa con algunos soldados de guardia» haciendo el viaje por mar hasta Corfú para luchar contra el turco» (García Cerezeda, 1876 [s. xvi]: III, 450).

En este sentido, Diego de Mora hizo referencia a la presencia de mujeres en la quinta de sus *Adiciones* a la traducción de *El soldado Christiano* de Possevino (1569), expresando que «para cinco o seys mill hombres que auia en Flandes de nuestra nación española, auia pasadas de dos mill mugeres meretriçes aparejadas y dispuestas para cometer cada dia vn numero infinito de pecados contra nuestro buen Dios» (BNE, mss. 10.527, f. 39).

Según los tratados de arte militar realizados en la época, se debía evitar en el campamento el amancebamiento de los soldados, algo muy habitual debido a los constantes traslados del ejército y la difícil situación del matrimonio dentro de él. Es por ello por lo que, de forma expresa, las ordenanzas no prohibían que los soldados fueran acompañados por sus esposas.

Además, muchos de los hombres jóvenes alistados en los tercios, después del amancebamiento con ciertas mujeres, acababan casándose con ellas en sus destinos, como le ocurrió a Esteban Prats con Catherine Brievère, o a Miguel de Prado con una flamenca (Barrientos Brandon, 2024: «Esteban Prats»). Esto era

consecuencia de la coexistencia de los soldados con la sociedad local favoreciendo su integración en las comunidades locales. Muchos soldados se casaban a pesar de los intentos de prohibir o limitar el crecimiento del número de hombres casados en servicio a través de las distintas ordenanzas. Incluso establecieron que los militares debían pedir permiso a sus superiores para contraer matrimonio.

La administración militar afirmaba que los casados resultaban más caros, más propensos al motín y menos valientes en la lucha. Lo cierto es que estos enlaces potenciaron la creación de una sociedad mixta. Esta existencia lo anotaba el maestre de campo Gonzalo Fernández de Córdoba y Cardona en una carta a su hermano:

Me hallo aquí tan solo y tan extraño que no tengo hora de paz, porque los españoles son pocos desestimados, y los que tienen algún lugar están con los casamientos y costumbres de la tierra tan embastardecidos, que los miro casi como extranjeros, y yo no me puedo ver metido entre tanto flamenco y tudesco vestido con calzas coloradas (*CODOIN*, 1869: LIV, 268).

Sin embargo, esto planteaba un impedimento para la Corona puesto que los alojamientos, al moverse constantemente, no estaban previstos para sostener a una familia. Igualmente, ocasionaba un problema en la Hacienda Real ya que se tenía que ocupar de mantener a las viudas e hijos de los soldados muertos. Es decir, la proliferación de las familias aumentaba los gastos y el número de bocas que alimentar. A esto se sumaba que las viudas debían hacer frente a los problemas legales de la gestión de su herencia, sobre todo, cuando no existía un testamento o una disposición escrita o verbal ante testigos (Rey Castela, 2021: 281). En muchos casos, algunas mujeres, tras perder a sus maridos, se volvían a casar con otros soldados ya que su vida no era fácil. Incluso, para conseguir algo de dinero extra, realizaban tareas para otros compañeros de campamento como limpiar, lavar o coser, lo que suponía un esfuerzo suplementario al que ya tenían a cambio de «pan de munición» (compuesto por trigo y centeno), como refleja el *Sitio de Ostende* de Cornelis de Wael.



FIGURA 2. Cornelis de Wael (s. XVII). «Detalle» en *Sitio de Ostende*. © Museo Nacional del Prado.

Por todo esto, a través de las ordenanzas de 1632, se intentó regular la forma de los casamientos, estableciendo que para las tropas que servían en los Países Bajos solamente se pudieran casar la sexta parte de los soldados. Los capitanes y oficiales superiores debían tener el consentimiento expreso del rey, o en su caso, del capitán general mientras que los soldados de menor graduación podrían tener el consentimiento de sus superiores.

3.3. MUJERES «COMBATIENTES»

Otro tipo de mujeres que tuvieron un importante papel dentro de los ejércitos fueron aquellas que ayudaban a los soldados en el propio campo de batalla. Uno de los notables ejemplos fue el de Beatriz de Mendoza, mujer de alta cuna⁴ que, según Alonso Vázquez, quien la llegó a conocer, fue una de las más «celebradas mujeres y de más estima» en el ejército español «sin haberse apartado dél desde el tiempo del señor D. Juan de Austria» (*CODOIN*, 1879: LXXIII, 548). Beatriz de Mendoza siguió a las tropas de los tercios desde Italia a Flandes, ayudando a los soldados con grandes limosnas y socorros. Vázquez nos relata que durante el sitio de Maastricht (1579) ayudó en las trincheras repartiendo pan y queso, vino y cerveza. Su solidaridad llegó hasta la campaña de Francia de 1590, cuando muy enferma y pobre «comía de limosna y marchaba a pie algunas jornadas, sin que se doliese de ella ningún galán, de los muchos que la habían servido, para llevarla a caballo» (*CODOIN*, 1879: LXXIII, 548). A pesar de ser reconocida en vida, acabó muriendo en la absoluta miseria en la villa de Bren (Francia), en una caballeriza sobre un haz de paja, olvidada por esos hombres «muchos príncipes, y señores, de maestros de campo y capitanes» (*CODOIN*, 1879: LXXIII, 549)⁵.

En este sentido, la figura de Magdalena Moons (1541-1613) destacó por sus acciones heroicas, pero sin entrar en batalla. Esta mujer fue amante y luego esposa del maestro de campo Francisco de Valdés y acabó salvando la ciudad de Leïden de la devastación y el hambre bajo asedio español. A pesar de que no fue hasta mediados del siglo XVII cuando se le dio nombre a la heroína del asedio de Leïden, a partir de ese momento, comenzó a aparecer en los dramas populares y famosos de la república holandesa⁶.

A diferencia de estas mujeres, hubo otras que cogieron las armas y lucharon en el frente. Algunas como Joanna Pieters y Anna Jans salieron de su rol femenino para defender su patria. Otras como la llamada Margarita o Trijntje Symons, vistieron con ropa de hombre para luchar en el frente⁷.

⁴ Podemos saber que Beatriz era de buena familia por como describe Alonso Vázquez sus traslados. Véase *CODOIN* (1879: LXXIII, 548).

⁵ Albi de la Cuesta defiende que algunos de esos hombres que Beatriz de Mendoza sirvió podían haber sido sus amantes (2020: 136).

⁶ Entre las obras donde aparece la figura de Magdalena Moons se encuentran la de Reinier de Bondt (1659) o la de Cornelis Boon (1711). Para saber más sobre esto véase Moffitt (2020: 82).

⁷ Trijntje, que murió en torno a 1625, incluso cambió su nombre a Symons Poort. En cuanto a Margarita se la describía como una amazona holandesa que había luchado en Oostende, Groeningen y Steenwijck. Sobre ellas véase Moffitt (2020: 85).

3.4. LAS SEGUIDORAS DE CAMPAMENTO

A partir del siglo XVI y durante las primeras décadas del XVII, se consideró la necesidad de organizar, regularizar e inspeccionar las funciones y la vida de las mujeres. La Contrarreforma contribuyó a separar la vida de las mujeres «decenas» de aquellas otras que se salían del camino, como las prostitutas. Además, se implementaron reglamentaciones para asegurar que no hubiera ningún vínculo ni conexión entre ambos grupos. No obstante, la prostitución se permitía para canalizar la sexualidad masculina ya que, a causa de la abundancia de uniones matrimoniales de conveniencia, se consideraba que había que permitir la prostitución para librar a las mujeres honestas del posible acoso masculino; por ello, se veía como una institución social necesaria (Ortega López, 1997: 342). Ante la inexistencia de tutelaje masculino que las protegiese, estas mujeres transgredieron el modelo de lo que se esperaba de ellas, como se defendía en los memoriales de la época como la *Instrucción de mujer cristiana* de Juan Luis Vives (1523) o *La perfecta casada* de fray Luis de León (1583).

Con la reglamentación y medidas de reclusión de las mancebías, se quería prevenir los desórdenes originados por su presencia, al mismo tiempo que se controlaba la propagación de la sífilis y otras enfermedades. De esta manera, se separaban de las mujeres honestas o perfectas casadas (Ortega López, 1997: 342). Incluso, dentro del conjunto que se trasladaba con el ejército, tenían que ir separadas:

en la vanguardia del bagaje han de ir las mugeres si las huuiere, y las que fueren casadas separadas que sean conocidas por amor de las libertades que los soldados dizen a las de la bulla, si no a todas lleuaran por parejo no las conociendo (De Eguiluz, 1595: cap. VII, f. 38r).

Para evitar el amancebamiento o las violaciones, el ejército acabó autorizando, no sin críticas y de forma implícita, que se viajara con «mujeres públicas»⁸. De esta forma, se realizaron disposiciones diversas que aspiraban a regular su presencia en las inmediaciones del ejército. Por lo general, al igual que los soldados podían vivir con sus esposas, también era inevitablemente necesaria la presencia de las «metresas» o prostitutas. Estas debían regularse entre seis y ocho por cada cien hombres «y no menos del número dicho: porque se infectarian dellas los soldados» (Londoño, 1596: f. 17r).

⁸ Dávila Orejón, por ejemplo, en su *Política y mecánica militar para sargento mayor de tercio* (1684) defendía que había que erradicar su presencia.



FIGURA 3. Hans Burckmair (c. 1501). «Detalle». En *El triunfo de Maximiliano I*. BDH, RES/254, f. 171.

Estas mujeres viajaban con la comitiva, pero siempre atrás y a cierta distancia junto con el bagaje y otros oficios menores (herrerros, artesanos, etc.). Sin embargo, a partir del siglo XVI su oficio debía regirse con discreción e, incluso, simulado con otro oficio más honesto, como el de lavandera como se refleja en la obra de Hans Burckmair *El Triunfo de Maximiliano I* (c. 1501).



FIGURA 4. Hans Burckmair (c. 1501). «Detalle». En *El triunfo de Maximiliano I*. BDH, RES/254, f. 111.

La «metresa» más conocida fue Isabella de Luna, que acompañó a un soldado imperial de Carlos I hasta África y asistió a los infantes en la Jornada de Túnez de 1535 contra Barbarroja. A su vez, siguió a los tercios por Alemania y Flandes. Finalmente, se asentaría en Roma, donde fue una cortesana apreciada de gran poder adquisitivo y modelo de interés para las novelas de Mateo Bandello o Pierre de Brantôme.

Hay que entender que la presencia de estas mujeres en los campamentos se veía como una forma de evitar un mal mayor como raptos, violaciones de mujeres honestas, sodomía o la transmisión de enfermedades sexuales. De hecho, de forma regular (cada ocho días), se realizaba una serie de chequeos por los barberos del campamento a esas mujeres que ejercían. Si el tercio se alojaba en una ciudad, se debían instalar en las casas más apartadas del ejército. En cambio, si lo hacían en campamentos, se las situaba en tiendas a espaldas de la unidad (De Eguiluz, 1595: cap. IX, f. 64v). Durante los movimientos de las tropas debían ir lo más alejado posible, en la retaguardia, separadas de las esposas. Tenían prohibido ir a pie, para no retrasar la marcha, por lo que buscaban acomodo en el bagaje o en algún carromato. Si estaban presentes en un asedio o no había localidades disponibles en la ciudad, se realizaban barracas hechas con «paja y palos», en las cuales se señalaba un espacio para las mujeres (Albi de la Cuesta, 2020: 129). Por último, debían ser «comunes», es decir, no podían pertenecer a ningún soldado en particular ni en público ni en secreto. Aunque su presencia se admitió a regañadientes, los hombres tenían prohibido pasar la noche con estas «mujeres de bulla» so pena de castigo (Londoño, 1593: f. 17r; De Eguiluz, 1595: f. 64v). La intención con ello era que su presencia no supusiera un motivo de rencillas entre los soldados del campamento.

4. CONCLUSIÓN

Las mujeres llegaron a representar hasta un 10 % de los efectivos de las tropas de los tercios. Es cierto que eran las autoridades militares quienes solían determinar el número y las características en las que debían ejercer diferentes funciones, siempre sin dificultar o retrasar a las tropas. Mientras que los soldados que habían contraído matrimonio convivían con sus esposas e hijos dentro del campamento, los solteros podían utilizar los servicios de las «mujeres de bulla» que iban viajando con ellos, con la intención de evitar las malas conductas y roces entre las tropas. Prueba de ello son las autobiografías de militares como Martín de Eguiluz o Sancho de Londoño.

Lo cierto es que, debido al continuo servicio fuera de España, muchos soldados que tendieron a mantener relaciones duraderas con esas doncellas acabaron formando familias paralelas en el lugar de destino, creando de esta forma una

sociedad mixta. La existencia de estos matrimonios se puede rebuscar a través de la existencia de instituciones que se crearon en Flandes para acoger a los hijos de esos soldados. También en Nápoles y Palermo donde el llamado «monasterio de mujeres arrepentidas» ayudaron a aquellas mujeres que se encontraban en condiciones precarias a seguir adelante y evitar que acabasen en la marginación social.

Por supuesto, hubo algunas que estuvieron ayudando tanto en activo con armas, como se refleja en la vida de Magdalena Moons, Joanna Pieters o Anna Jans, además de las conocidas Eleno de Céspedes, Catalina de Erauso, María Laigne o María Pacheco. Igualmente, algunas mujeres mediante su posición de poder, como Isabel Clara Eugenia o Isabel de Borbón, se implicaron como gobernadoras en la gestión y diplomacia durante la guerra. Con todo lo anterior expuesto, hemos tratado de aclarar que el espacio femenino no se encerraba únicamente en lo doméstico, sino que tenía una presencia relevante y de maneras muy distintas en el brazo armado de la guerra.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBI DE LA CUESTA, Julio (2020). *De Pavía a Rocroi: Los tercios españoles*. Madrid: Desperta Ferro Ediciones.
- BARRIENTOS GRANDON, Javier (s. f.). «Esteban Prats». En Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* <<https://dbe.rah.es/biografias/71763/esteban-prats>> [Consulta: 20/06/2024].
- BETEGÓN DÍEZ, Ruth (2003). *Isabel Clara Eugenia: Infanta de España y soberana de Flandes*. Barcelona: Plaza y Janés Editores.
- BORGOGNONI, Ezequiel (2022). *Reinas, virreinas y aristócratas en las monarquías ibéricas. Estudios sobre mujer, cultura y diplomacia en la Edad Moderna*. Madrid: Dykinson Libros.
- CAPERN, Amanda L. (2010). *The Historical Study of Women: England, 1500-1700*. New York: Red Globe Press.
- CAPERN, Amanda L. (2020). *The Routledge History of Women in Early Modern Europe*. London: Routledge.
- Carta de Gonzalo Fernández de Córdoba a su hermano Fernando, 21 de junio de 1621* (1869). En *Colección de Documentos Inéditos de la Historia de España [CO-DOIN]*. Madrid: Imprenta de la viuda de Calero, vol. LIV.
- COOLIDGE, Grace E. (2005). «“Neither Dumb, Deaf, nor destitute of Understanding”»: Women as Guardians in Early Modern Spain». *The Sixteenth Century Journal*, vol. 36, 3, pp. 673-693. DOI: <https://doi.org/10.2307/20477485>.
- COOLIDGE, Grace E. (2011). *Guardianship, Gender and the Nobility in Early Modern Spain*. London/New York: Routledge/Taylor & Francis Group.
- CRUZ, Anne J. & María GALLI STAMPINO (eds.) (2016). *Early Modern Habsburg Women: Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities*. London/New York: Routledge/Taylor & Francis Group.

- DE EGUILUZ, Martín (1595). *Milicia, discurso y regla militar*. Anvers: Casa de Pedro Bello.
- GARCÍA CEREZEDA, Martín (1876 [s. XVI]). *Tratado de las campañas y otros acontecimientos de los ejércitos del emperador Carlos V en Italia, Francia, Austria, Berbería y Grecia, desde 1521 hasta 1545*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- GONZÁLEZ CUERVA, Rubén (2008). «Cruzada y dinastía: las mujeres de la Casa de Austria ante la larga guerra de Hungría». En José Martínez Millán y M.^a Paula Marçal Lourenço (coords.), *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*. *Actas del Congreso Internacional, Madrid, 2007*. Madrid: Ediciones Polifemo, vol. II, pp. 1149-1186.
- HALE, J. R. (1990). *Guerra y sociedad en la Europa del Renacimiento*. Madrid: Ministerio de Defensa.
- LYNN, John A. (2008). *Women, Armies, and Warfare in Early Modern Europe*. Cambridge/ New York: Cambridge University Press.
- LONDOÑO, Sancho (1593). *Discurso sobre la forma de reducir la disciplina militar à mejor y antiguo estado*. Madrid: Luys Sánchez.
- MAREK, Pavel (2008). «Las damas de la emperatriz María y su papel en el sistema clientelar de los reyes españoles. El caso de María Manrique de Lara y sus hijas». En José Martínez Millán y M.^a Paula Marçal Lourenço (coords.), *Las Relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*. *Actas del Congreso Internacional, Madrid, 2007*. Madrid: Ediciones Polifemo, vol. II, pp. 1003-1036.
- MAREK, Pavel (2022). «La duquesa, la embajadora y la abadesa. Las mujeres de la casa de Pernstein en la corte de Madrid». En Ezequiel Borgognoni (ed.), *Reinas, virreinas y aristócratas en las monarquías ibéricas. Estudios sobre mujer, cultura y diplomacia en la Edad Moderna*. Madrid: Dykinson Libros, pp. 101-122.
- MOFFITT PEACOCK, Martha (2020). *Heroines, Harpies, and Housewives. Imaging Women of Consequence in the Dutch Golden Age*. Leiden: Brill Academic Publishers.
- OREJÓN, Dávila (1684). *Política y mecánica militar para sargento mayor de tercio*. Bruselas: Francisco Foppens.
- OLIVÁN SANTALIESTRA, Laura (2012). «Isabel de Borbón, “paloma medianera de la paz”: políticas y culturas de pacificación de una reina consorte en el siglo XVII». En Juan Manuel Jiménez Arenas y Francisco A. Muñoz Muñoz (coords.), *La Paz, partera de la historia*. Granada: Universidad de Granada, pp. 191-220.
- ORTEGA LÓPEZ, Margarita (1997). «Introducción». En Elisa Garrido (ed.), *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Editorial Síntesis, pp. 249-253.
- ORTEGA LÓPEZ, Margarita (1997). «El período Barroco (1565-1700)». En Elisa Garrido (ed.), *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Editorial Síntesis, pp. 253-344.
- PÉREZ SAMPER, M.^a Ángeles (2005). «La figura de la reina en la monarquía española de la Edad Moderna: Poder, símbolo y ceremonia». En M.^a Victoria López-Cordón y Gloria A. Franco Rubio (coords.), *La reina Isabel I y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*. *Actas de la VIII reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna (Madrid, 2-4 de junio de 2004)*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, pp. 275-308.

- REY CASTELAO, Ofelia (2021), *El vuelo corto: mujeres y migraciones en la Edad Moderna*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago.
- RICO GÓNGORA, Montserrat (2022). «María Pacheco: la mujer que desafió al emperador». *Andalucía en la Historia*, 77, pp. 48-52.
- SAAVEDRA VÁZQUEZ, M.^a del Carmen (1989). *María Pita y la defensa de la coruña en 1589*. A Coruña: Galicia Editorial.
- SÁNCHEZ, Magdalena S. (1998). «Los vínculos de sangre: la emperatriz María, Felipe II y las relaciones entre España y Europa Central». En *Congreso Internacional «Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II» (Universidad Autónoma de Madrid, 20-30 de abril 1998)*. Madrid: Editorial Parteluz, t. 1.2, pp. 777-793 <<http://hdl.handle.net/10486/1511>>.
- SEGURA GRAIÑO, Cristina (2003). «Las mujeres y las guerras en las sociedades preindustriales». En Mary Nash y Susanna Tavera García (coords.), *Las mujeres y las guerras: El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*. Barcelona: Icaria Editorial, pp. 147-169.
- TIEFFEMBERG, Silvia (1989). «Isabel de Guevara o la construcción del yo femenino». *Filología*, 1-2, pp. 287-300.
- THOMAS, Werner (2011). «Isabel Clara Eugenia y la pacificación de los Países Bajos meridionales». En Cordula Van Wyhe (coord.), *Isabel Clara Eugenia: soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*. Madrid/London: Centro de Estudios de Europa Hispánica/Paul Holberton, pp. 180-201.
- VÁZQUEZ, Alonso (1879). «Los sucesos de Flandes y Francia en del tiempo de Alejandro Farnesio». En *Colección de documentos inéditos para la historia de España [CODIN]*. Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta, vol. LXXII.

Recibido: 01/08/2024

Aceptado: 25/08/2024



DE REINAS A PLEBEYAS. LAS MUJERES EN LOS TERCIOS (SIGLOS XVI-XVII)

RESUMEN: Este artículo analiza los distintos roles que las mujeres tuvieron dentro de los tercios españoles, desde mujeres con poder como Isabel Clara Eugenia o Isabel de Borbón, hasta las esposas y «metresas» que acompañaban a los soldados durante los conflictos bélicos. Todas ellas, a pesar de la oposición de algunos tratadistas militares, desempeñaron funciones de diversa índole como gobernadoras, lavanderas, auxiliares de militares, prostitutas o, incluso, guerreras.

PALABRAS CLAVE: mujeres, tercios, militar, guerra, vida cotidiana.

FROM QUEENS TO PLEBEIANS: WOMEN IN THE SPANISH *TERCIOS* (16TH - 17TH CENTURIES)

ABSTRACT: This article analyzes the different roles that women played within the Spanish Tercios, ranging from powerful women like Isabel Clara Eugenia or Isabel de Borbón, to the wives and public women who accompanied soldiers during military conflicts. All of them, despite the opposition of some military theorists, performed various functions, such as governors, laundresses, military auxiliaries, prostitutes, and even warriors.

KEYWORDS: women, *tercios*, militar, war, daily life.

LA SABIDURÍA DE LOS GRIEGOS EN
LA SEGUNDA PARTE DE LA *MONARQUÍA*
MÍSTICA DE LORENZO DE ZAMORA*

MANUEL ANDRÉS SEOANE RODRÍGUEZ

Universidad de León
maseor@unileon.es

Lorenzo de Zamora fue un humanista español nacido probablemente a mediados del siglo xvi en Ocaña y que ingresó en la Orden Cisterciense hacia 1580 bajo la protección del gran fray Luis de Estrada. Enviado a Alcalá de Henares para perfeccionar sus estudios en el Colegio de San Bernardo, pronto empezó a desempeñar un papel protagonista en los movimientos reformistas de la orden, que afectaban sobre todo a la congregación de Castilla. Allí también dio a la imprenta su primera obra *La Saguntina* en 1589 (López, 2022: 24-26). En 1605 fue nombrado abad —lo fue en dos ocasiones— del monasterio de Santa María de Huerta y en 1608 fue elegido nada menos que visitador general junto al abad de Moreruela. Murió en 1614 no sin antes haber llevado a cumplimiento su proyecto más ambicioso, la composición de una obra monumental titulada *Monarquía mística de la Iglesia hecha de jeroglíficos sacados de humanas y divinas letras* en siete partes, según su propia declaración en el prólogo general situado al comienzo de la primera parte (Nieto y López, 2022: 140). Prueba de la enorme dimensión intelectual de su legado, del éxito logrado con una interpretación de los libros bíblicos según una metología humanística y filológica, y menos escolástica, son las numerosas ediciones de sus obras en las diferentes lenguas a las que fue traducido y el encargo del propio rey Felipe III para gestionar un asunto difícil en los monasterios catalanes de Poblet y Santes Creus (Nieto, 2007a: 386-88).

* Este artículo ha sido realizado dentro del proyecto de investigación PID2020-114133GB-I00, financiado con fondos FEDER.

El símbolo primero de la segunda parte de la *Monarquía mística*, consta de ocho capítulos¹ y lo dedica Lorenzo de Zamora al conocimiento propio, al conocimiento de uno mismo, un asunto recurrente en la filosofía antigua y bien presente, por ejemplo, en muchos diálogos platónicos, en los tratados de filósofos estoicos como Epicteto, Séneca o Marco Aurelio, y aprovechado después también por los autores cristianos desde bien temprano, sobre todo en el seno de la disputa entre gnosis pagana y gnosis cristiana (Courcelle, 1974: 68-81). Y como es característico del modo de trabajar de nuestro humanista, y declara en el título de la obra, entremezcla para su argumentación a favor de la imperiosa necesidad de un severo examen interior con vistas a la salvación, los testimonios de autores de esta antigüedad pagana con los procedentes de la Biblia y de los padres de la Iglesia. Estos dos últimos tipos de testimonios aparecen siempre en primer lugar, según una jerarquización vertical que ya hemos estudiado en otra parte (Seoane Rodríguez, 2018), y sirven de motor o de hilo conductor al discurso argumentativo o, en último lugar, de una serie o cascada de citas, como conclusión y colofón.

El objetivo que aquí se propone el cisterciense Lorenzo de Zamora queda precisado con rotundidad al principio mismo de este símbolo primero y no es otro que la demostración de que la introspección y el examen interior apartan al hombre de la desgracia del pecado, del «veneno de la culpa», tal como lo expresa el autor.

En el caso que nos ocupa, Lorenzo de Zamora comienza con el testimonio del libro bíblico de Job; con un versículo, el número 24, cuyo sentido va a desarrollar en diálogo con las máximas de los siete sabios de Grecia y de otros maestros en materia de filosofía o moral para los griegos, como Platón o Plutarco. Aclarar y examinar esta reutilización y este diálogo en el caudal argumentativo será nuestro objetivo principal, sobre todo con la finalidad de descubrir o confirmar las fuentes intermedias de las que se ha podido servir nuestro humanista.

El método compositivo de Lorenzo de Zamora, como es propio del género en que se inscribe este tipo de obras (López Muñoz, 2000: 9-16), se basa en la acumulación de referencias y citas, pero no se trata de un aporte desordenado, sino conformado con materiales sutilmente hilvanados para dar la apariencia de absoluta congruencia. La referencia de partida, como hemos dicho, es un versículo, en el latín de la Vulgata, del libro de Job cuya procedencia, el capítulo 5, es precisada al margen: «visitans speciem tuam, non peccabis». Este versículo 24 será una especie de *leit motiv* que recorrerá todo el símbolo primero y unificará, a modo de conclusión, cada avance en la argumentación. Será como el hilo que engarza todas las citas y acaba por anudarlas.

¹ Según la edición de 1601, editada en Madrid por Justo Sánchez Crespo y que apareció tres años antes que la primera parte.

El autor también nos proporciona en el texto otras dos puntualizaciones, a saber, que se trata de un consejo de Elifaz a Job y que es a modo de antídoto contra la «mayor enfermedad que el hombre tiene». Esto reconoce que es interpretación del «doctísimo Helinando» y continúa con la traducción del versículo y la explicación de su sentido, como es propio de su trabajo de citación: traducción primero, interpretación después.

En cuanto a Helinando, del que procede la interpretación que nuestro Lorenzo de Zamora integra en su argumentación, no se nos proporcionan otros datos al margen; tan solo la relación de su nombre con el de un san Antonino y de este se nos precisa un lugar «3.p.hist». Como sabemos que el modo de trabajar de estos humanistas, a la hora de buscar y encontrar apoyos de autoridades a sus propias argumentaciones, era depender principalmente de antologías y florilegios, o de obras compilatorias intermediarias que proporcionasen una ayuda para la *inventio*, suponemos que no es Helinando la fuente primera, sino san Antonino. Así que tenemos que seguir el arroyo río arriba y remontarnos al manadero: Lorenzo de Zamora usa y cita a san Antonino que a su vez cita a Helinando, que a su vez cita ese versículo de Job y a los siete sabios cuando se trata del conocimiento propio como principal virtud cristiana.

El cisterciense Helinando de Froidemont nació en el norte de Francia, cerca de la frontera con la actual Bélgica, en la segunda mitad del siglo XII y recibió de su maestro las enseñanzas del gran Pedro Abelardo en el monasterio de Beauvais. De su obra destaca un famoso *Chronicon* en 49 libros de los que apenas conservamos la mitad, y ello gracias a que fueron ampliamente epitomizados y utilizados por un paisano suyo, algo más joven, que alcanzaría gran fama y renombre ya desde las primeras décadas del siglo XIII. Nos referimos al dominico Vicente de Beauvais y a su obra *Speculum historiale* en 31 libros², que formaba parte de su inmensa producción enciclopédica titulada *Speculum maius*. Igual que Helinando echó mano del enorme caudal de *auctoritates* grecorromanas y cristianas para la confección de su *magnum opus* cronológico, Vicente de Beauvais se basó en él para la confección de su enciclopedia. Pero no solo; también se sirvió de otros como san Anselmo, Hugo y Ricardo de san Víctor y Juan de Salisbury, a su vez también ellos autores de obras que podemos considerar como grandes depósitos, por así decir, repletos de referencias a los clásicos, a los autores bíblicos y a los padres de la Iglesia (Moss, 2002: 53-95). Sabemos, además, que la difusión y la influencia de la obra de Vicente de Beauvais en la península ibérica fue temprana y amplia gracias, sobre todo, al Camino de Santiago (Vergara Ciordia, 2014). Todo ello nos lleva pensar que nuestro Lorenzo de Zamora pudo conocer de primera mano la

² Sobre este asunto seguimos la información que se puede consultar en la siguiente dirección: <<http://www.vincentiusbelvacensis.eu/mss/mssSH.html>>.

magna enciclopedia del belvacense, pues hasta ocho son los manuscritos que en España conservamos hoy del *Speculum historiale* en diversos lugares y no resulta descabellado suponer que estuviera presente en las bibliotecas de los grandes centros monacales cistercienses desde finales del siglo xv. En apoyo de esta suposición nuestra que hilvana a Vicente de Beauvais con Lorenzo de Zamora viene el hecho de que en la *Patrologia latina* de Migne (PL 212), donde se recoge la obra de Helinando, aparece en primer lugar un epitome realizado por Vicente de Beauvais con el título de *Flores* en el que figura primeramente un capítulo dedicado al conocimiento de uno mismo bajo el título *De cognitione sui*. Y he aquí que encontramos que Helinando se ha servido del mismo versículo de Job y lo ha glosado con las mismas palabras que acabamos de leer en Lorenzo de Zamora. Y por si esto fuera poco, comprobamos que seguidamente trata el conócete a ti mismo vinculado al versículo bíblico. Todo parece, pues, evidente: Lorenzo de Zamora llegó a Helinando por medio de Vicente de Beauvais, cuya obra enciclopédica pudo seguramente consultar en alguno de los monasterios de su orden.

Pero dada la demostrada honestidad de nuestro humanista cisterciense, no cuadraba nada bien el que ocultase la fuente intermedia de su cita de Helinando. No mencionar expresamente a Vicente de Beauvais no era propio de su habitual trabajo de citación y restaba, además, por aclarar quién se escondía bajo la mención de san Antonino. Así que, aunque probable, la solución no satisface plenamente. Debíamos seguir otra pista, la de san Antonino, hasta dar con Helinando.

De este modo llegamos a Antonio Pierozzi, san Antonino, arzobispo dominico de Florencia desde 1446 hasta su muerte en 1459 y autor de una amplia obra compilatoria sobre moral y teología cristiana, y también de un extenso *Chronicon* en cuya parte tercera descubrimos a Helinando, bautizado como «historiographo» (Howard, 2009: 337). Queda así, por fin, deshecho el embrollo de la madeja, uno de cuyos hilos partía de Helinando y se remontaba hacia atrás al libro bíblico de Job y más allá hacia la máxima apolínea, y otro que se proyectaba hacia delante hasta san Antonino de Florencia. Este arzobispo escribió en cuatro partes una *Summa moralis* que completó posteriormente hacia 1440 con una quinta parte titulada *Chronicon sive summa historialis* en tres libros, cada uno de ellos divididos en títulos, capítulos y párrafos de diferente extensión. El último de los libros, el tercero, del que procede la referencia a Helinando, está dedicado a las aportaciones de teólogos medievales en materia de virtud cristiana. La *editio princeps* data de 1484 en Nuremberg, salida de los talleres de Anton Koburger; la Biblioteca Nacional de España contiene más de 90 registros bibliográficos de su obra, lo que da prueba de su amplia difusión en España. El uso que hace Lorenzo de Zamora, pues, de esta fuente intermedia es un clarísimo ejemplo de aprovechamiento de materiales en el río de la tradición y además sin pretender en ningún caso ocultarla.

Una vez esclarecida esta filiación, nos encontramos a continuación en el texto con una nueva alusión a una fuente intermedia de la que se toman los datos siguientes referidos a los siete sabios. En esta ocasión se trata del *Emblema 186* de Claudio Minoe, tal como es precisado en el margen. Claudio Minoe no es otro que el jurista, polígrafo y erudito francés Claude Minois o Mignault, que vivió entre 1536 y 1606 y llevó a cabo una importante tarea de comentarista al *Emblematum liber* de Alciato en 1571, editado en París por la imprenta de Denys du Pré. El *Libro de emblemas* de Alciato alcanzó rápidamente una enorme difusión que le llevó a alcanzar más de 150 ediciones a finales del siglo xvii (López Poza, 2021). Los 104 emblemas iniciales se fueron ampliando hasta llegar a 212 en la edición de Tozzi (Padua, 1621), todos ellos ilustrados y extendidos con exégesis eruditas. Estos comentarios en latín aportaron una enorme diversidad de datos al contenido básico de cada emblema, de manera que constituyeron un venero inagotable para eruditos, predicadores y profesores de universidades y escuelas de Gramática o Humanidades. El comentario de Mignault se asociaba primero a 197 emblemas numerados y aunque no era extenso, poco a poco, en sucesivas ediciones, aumentó y se nutrió también con los del maestro salmantino Francisco Sánchez de las Brozas, publicados en la edición de 1573. De estas ediciones comentadas por Mignault se conservan nada menos que 17 ejemplares en la Biblioteca Nacional de España, aparte de los existentes en otras bibliotecas de universidades como Salamanca, Granada o Madrid.

El emblema en cuestión presenta el *motto* o lema *Dicta septem sapientium* y bajo la *pictura* se sitúa, como es habitual, un texto explicativo en verso que relaciona ambos elementos superiores: detalla los nombres de los siete sabios y sus citas más famosas y explica con precisión los símbolos de la imagen con los que se vincula cada uno. Aunque la lista no es uniforme, los nombres son los más frecuentes en la tradición escrita, ya transmitidos en la primera compilación realizada por Demetrio de Falero a finales del siglo iv a. Xto.: Cleóbulo, Quilón, Periandro, Pítaco, Solón, Bías y Tales. De procedencia geográfica diversa y ocupaciones diferentes, las aportaciones de estos personajes deben entenderse en el contexto de la formación de las diversas *πόλεις*, hacia el siglo vi a. Xto., y encaminadas a la consecución de una finalidad práctica y convivencial. Aparecían dotados de esa virtud tan alabada por los antiguos llamada *σωφροσύνη* (buen sentido, cordura) y que a sus ojos constituía la base de la verdadera y simplísima *σοφία* y que provocó que sus reflexiones llegaran a ser incluidas entre las máximas oraculares del mismísimo Apolo como testimonios, por tanto, de verdad revelada (García Gual, 2018: 16-22).

De los siete, Lorenzo de Zamora solo selecciona cinco: Quilón, Periandro, Solón, Bías y Cleóbulo, y ello únicamente para destacar que la máxima atribuida al espartano Quilón, *nosce te ipsum*, en su traducción latina, resume y contiene las

de todos los demás. Estas cinco sabias sentencias vienen refrendadas cada una, lógicamente, por la coincidencia con los textos bíblicos de Job y Eclesiástico, por los comentarios de los padres como san Ambrosio a los versículos de estos libros bíblicos y, por último, por la referencia a los autores grecolatinos como Diógenes Laercio, Plutarco o Aulo Gelio, compiladores también de las sentencias de los siete sabios y de pasajes de Platón que se sirven de alguna de ellas. Toda esta acumulación de referencias no bíblicas se contiene en el riquísimo comentario de Claude Mignault al emblema de Alciato, que a su vez bebe, en parte, de los testimonios recogidos por Erasmo en su comentario al *nosce te ipsum* en su edición de los *Adagia* de 1526; y hemos comprobado que de aquí las extrae nuestro humanista. Pero lo que en el comentario del erudito francés adopta la forma de un listado acumulativo, en la argumentación de Lorenzo de Zamora se somete a un riguroso trabajo de selección primero y de organización jerárquica después, y lo que eran teselas sueltas acaban por componerse hábilmente para conformar un rico mosaico coherente y dotado de sentido.

La extrema importancia de esta sentencia apolínea para Lorenzo de Zamora en su argumentación vuelve a subrayarse con dos citas de autores cristianos, uno que escribe en griego en la segunda mitad del siglo II y otro en latín en el siglo XII, san Clemente de Alejandría y san Bernardo, aunque, como es lo más frecuente en la *Monarquía mística*, ambas citas son expresadas por nuestro humanista en lengua latina. Ambas inciden en la extrema importancia y dificultad de cumplir el precepto délfico y proceden también del comentario de Mignault, por lo que aparecen ligeramente adaptadas como oraciones de infinitivo dependientes de los *verba dicendi* que las introducen en el *corpus* de nuestro humanista. La cita del alejandrino, absolutamente fuera de contexto al haber sido cortada y repetida en florilegios y antologías inmisericordemente, debe leerse y entenderse, en realidad, en el curso del debate entre γνῶσις pagana frente a γνῶσις cristiana, como ya hemos apuntado, y procede del comienzo del libro tercero de su obra titulada *El pedagogo*. La de san Bernardo, apenas precisada al margen con una simple abreviatura, hemos corroborado que procede de su tratado titulado *Meditatio de humana conditione*, concretamente del capítulo V, *De quotidiano sui ipsius examine*, y, como hemos visto ya en otras ocasiones, tampoco es una cita exacta (PL 184, col. 496).

Lo apropiado del símbolo del espejo para representar el autoexamen, utilizado como alegoría del conocimiento propio desde Platón, viene también de la misma fuente intermedia, así como las alusiones a Séneca (Mignault sí especifica la procedencia concreta) y al filósofo Demonacte, este último citado a través de otro enorme compilador de datos como fue Estobeo (ya utilizado por Erasmo), a Bión, a Platón y a Plutarco, estos cuatro últimos autores griegos también en latín y sin precisión ninguna en el margen del lugar exacto del que se extrae la cita. El argu-

mento sobre la dificultad de conocerse uno a sí mismo continúa sin solución con un encadenamiento de autoridades: primero san Basilio, cristiano, que es fuente de un pensamiento de Demonacte expresado en latín en el que se dice que no hay arte más difícil que encontrar este espejo ni ciencia más sutil y donde menos hombres lleguen que el propio desengaño: «nihil est difficilius quam nosse se ipsum»; a esto de san Basilio se añade Platón, en segundo lugar como corresponde a un autor pagano, con una cita exactamente igual a la de Demonacte, procedente del *Alcibiades* pero sin precisar el lugar exacto y se suma luego el testimonio de Eurípides sin especificar tampoco el lugar ni el título de la tragedia de la que se extrae.

Especial atención merece el famoso pasaje platónico de *Alcibiades* que trata de la dificultad de conocerse uno a sí mismo y de su utilidad. Este afortunado *locus* gozó de enorme popularidad y difusión entre los filósofos y moralistas posteriores y también entre los autores cristianos. El proceso inquisitorio al que Sócrates somete al joven e impetuoso Alcibiades durante todo el diálogo, que lleva desde la misma Antigüedad el revelador subtítulo de *Sobre la naturaleza del hombre*, concluye con una afirmación absolutamente acorde con la doctrina cristiana y ello explica su constante reutilización y reinterpretación a lo largo de la tradición tardoantigua y medieval: el hombre verdadero consiste en su alma y lo que la sentencia délfica ordena al hombre es que conozca su alma para ver y reconocer el reflejo de la divinidad. En esto consiste la verdadera sabiduría y todo lo demás son engaños y apariencias de verdad:

Sóc. — Te voy a explicar lo que sospecho que nos está diciendo y aconsejando esa inscripción, pues no hay ejemplos en muchos sitios de ella y únicamente tenemos la vista.

Alc. — ¿Qué quieres decir con eso?

Sóc. — Reflexionemos juntos. Imagínate que el precepto dirige su consejo a nuestros ojos como si fuesen hombres y les dijera: «mirate a ti mismo». ¿Cómo entenderíamos el consejo? ¿No pensaríamos que aconsejaba mirar a algo en lo que los ojos iban a verse a sí mismos?

Alc. — Es evidente.

Sóc. — Consideremos entonces cuál es el objeto que al mirarlo nos veríamos al mismo tiempo a nosotros mismos.

Alc. — Es evidente, Sócrates, que se trata de un espejo y cosas parecidas.

[...]

Sóc. — Entonces, mi querido Alcibiades, si el alma está dispuesta a conocerse a sí misma, tiene que mirar a un alma, y sobre todo a la parte del alma en la que reside su propia facultad, la sabiduría, o a cualquier otro objeto que se le parezca.

Alc. — Así pienso yo, Sócrates.

Sóc. — ¿Podríamos decir que hay algo más divino que esta parte del alma en la que residen el saber y la razón?

Alc. — No podríamos.

Sóc. — Es que esta parte del alma parece divina, y quienquiera que la mira y reconoce todo lo que hay de divino, un dios y una inteligencia, también se conoce mejor a sí mismo.

Alc. — Evidentemente.

Sóc. — Sin duda porque, así como los espejos son más claros, más puros y luminosos que el espejo de nuestros ojos, así también la divinidad es más pura y más luminosa que la parte mejor de nuestra alma.

Alc. — Parece que sí, Sócrates.

Sóc. — Por consiguiente, mirando a la divinidad empleamos un espejo mucho mejor de las cosas humanas para ver la facultad del alma, y de este modo nos vemos y nos conocemos a nosotros mismos (Platón, *Alc.* 130e-133c)³.

Este extracto nos parece suficientemente revelador del éxito que alcanzó en la tradición cristiana tanto la explicación como la simbología empleada por el personaje de Sócrates en este diálogo platónico. La conexión que el maestro ateniense traza entre el precepto apolíneo, el espejo, el alma y la divinidad cuadra perfectamente con el mensaje cristiano, por cuanto plantea el conocimiento propio como un acto cognitivo que revela al hombre la verdad esencial de su naturaleza.

Pero prosigamos con nuestras conclusiones parciales: que la expresión presentada por Lorenzo de Zamora sobre la enorme dificultad de llegar al conocimiento de uno mismo esté siempre en latín, aunque venga de autores griegos; que aparezca siempre igual y en estilo indirecto y la vaguedad de las ubicaciones proporcionadas por Lorenzo de Zamora nos lleva a pensar otra vez en antologías intermedias, pero no se trata en este caso del comentario de Mignault al emblema de Alciato.

La solución la tenemos un poco más abajo y no es otra que el tratado de Plutarco que lleva por título *Escrito de consolación a Apolonio*, donde se recogen numerosas citas de filósofos, como esta de Platón, y poetas dramáticos como Eurípides sobre la dificultad extrema de llevar a cumplimiento este consejo délfico de conocerse a uno mismo para conocer uno su propia y verdadera naturaleza. Sabemos que la primera edición en griego de los *Moralia* de Plutarco fue la aldina, publicada en Venecia en 1509, pero la que pudo conocer y cita nuestro humanista fue la de Henri Étienne en 13 volúmenes publicada en París en 1572; seis de los cuales contenían el texto griego y los siete restantes la traducción latina de Xylander (W. Holtzman), o bien cualquiera de las dos publicadas poco antes, la de Crusserio en 1564 y la de Xylander en 1570. El propio Erasmo participó también en la difusión de la obra de Plutarco y en España dispusimos pronto de la traducción de los *Moralia* ya en 1548 por Diego Gracián de Alderete, el sabio discípulo de Juan Luis Vives. Con ello queremos subrayar que Lorenzo de Zamora tenía a mano

³ La traducción es de Juan Zaragoza (Platón, 1992: 76-81).

tanto en latín o griego como en vernáculo la obra plutarquea, tal como atestiguan los numerosos ejemplares que se guardan en la Biblioteca Nacional de España, aunque el amplio uso que hace nuestro humanista de anécdotas, aforismos y sentencias procedentes tanto de las *Vidas* como de los *Moralia* hace pensar más en obras intermediarias (Nieto, 2007b: 669).

Nuestro humanista concreta esta dificultad de conocerse en un espejo apropiado en tres aspectos: unos hombres se miran en el espejo de su alcurnia y su prosapia, otros en el de la sabiduría mundana, y otros en el de las riquezas. Cada uno de ellos es denostado con la mención de autoridades o ejemplos que, contra lo que pudiera parecer en términos de extensión o digresión, funcionan económicamente, pues son como pinceladas que dicen más que lo que simplemente expresan en la condena. Así, contra la soberbia y el afán de riquezas del hombre se cita la Carta a los Corintios de san Pablo, se alude al Evangelio de san Lucas, se menciona al rey Crespo en palabras de Diógenes Laercio cuando trata de Solón, se trae a propósito una *homilía* de san Gregorio y se cierra otra vez con Plutarco y su tratado *Sobre la fortuna o la virtud de Alejandro Magno* para criticar la vana ilusión del monarca macedonio de creerse un dios. Y el argumento de Lorenzo de Zamora es contundente: como todos estos espejos donde conocerse a sí mismo resultan falaces y engañosos, al comienzo de la Cuaresma lo primero que hace la Santa Madre Iglesia es ponerle a uno delante de los ojos este espejo verdadero: «Memento homo, quia cinis es», cita extraída del Génesis. De este modo la doctrina cristiana, encarnada en la Iglesia, queda como colofón y perfeccionamiento de la sabiduría pagana, cuyos principales representantes son hábilmente engarzados en el tejido de la demostración de nuestro humanista.

Lorenzo de Zamora se propone a continuación un nuevo asunto y lo hace mediante una pregunta dirigida al lector: ¿qué tiene que ver la tierra con el espejo? Este es un modo frecuente de hacer avanzar la argumentación, un esquema simple y horizontal de cuestiones y respuestas en uso ya desde la escolástica según la conocida tríada *lectio-quaestio-disputatio* (Lértola Mendoza, 2012: 16). El primer paso es resaltar la incoherencia de la comparación de la tierra, traducción de *cinis*, con un espejo por su incapacidad aparente de reflejar nada. Mejor habría sido un espejo de agua, dice, y trae como ejemplo a Narciso. El humanista trata de subrayar el desconcierto y lo difícil que resulta, si no se escudriña a fondo, descubrir el significado de semejante jeroglífico: que sea la tierra espejo. Dice que la memoria del hombre es como un cristal resplandeciente y claro donde ve las cosas pasadas, pero que, así como el cristal se usa para la fabricación de lentes y gafas («antojos», escribe), también sirve como espejo donde verse uno a sí mismo si debajo del cristal se pone una lámina de estaño o de otro metal que no permita que la luz traspase:

desta suerte es la consideración de la memoria humana, unas veces es espejo y otras, antojos. Espejo cuando a sí solo se contempla un hombre a solas, antojos cuando pasa de sí mismo, cuando el alma echa los ojos de la consideración a su nobleza de sangre, a sus riquezas y posesiones (1601: [5]).

Por eso, replica el humanista, da un baño de tierra a la consideración propia de nuestra madre la Iglesia diciendo que se acuerde que es tierra, «Memento homo quia cinis es». La habilidad del autor es patente cuando alegoriza y se sirve de paralelismos y símbolos que en formulación silogística llevan al lector a la conclusión lógica: la memoria se estaña o se ciega con tierra, es decir, se convierte en espejo, para que el hombre contemple su figura propia y visite su propia especie y así remedie el pecado; el argumento concluye como debe: «*visitans speciem tuam non peccabis*». A estas alturas de la precisa argumentación de Lorenzo de Zamora, la vinculación fónica entre *speciem* y espejo es más que buscada, evidente. Llegado a la conclusión necesaria, llama en su apoyo nuevamente a citas de autoridades jerárquicamente dispuestas, primero cristianas como san Gregorio y después paganas. Estas son introducidas con casi la misma expresión que utilizó al principio del símbolo que estamos analizando: «no iban lejos deste pensamiento los antiguos».

Y aquí viene, a mi modo de ver, la aportación más original en la reutilización de los testimonios de sabiduría griega que podemos encontrar en este símbolo primero, pues no se trata únicamente, como hemos visto hasta ahora, de la reproducción de palabras o sentencias de maestros de verdad como los siete sabios o Platón, sino de la reinterpretación de un motivo mitológico como es el de Edipo y la Esfinge. Y de la misma manera que los testimonios textuales de los autores de la antigüedad pagana son extraídos de depósitos intermedios, bien sean las obras de compiladores *sensu lato* de la propia Antigüedad como Plutarco, Diógenes Laercio o Estobeo, bien de antologías o comentarios eruditos renacentistas como el de Claude Mignault, el uso y la *interpretatio christiana* de un motivo mitológico procede también de estas enciclopedias que servían a intelectuales y predicadores de verdaderos almacenes de material erudito de extraordinaria calidad.

En este caso es de nuevo Alciato, junto al comentario de Mignault al emblema que trata de Esfinge de Tebas como símbolo de la ignorancia del hombre, y se suman también la famosa *Tabula* de Cebes y la obra de Antonio Ricardo, humanista e impresor que, a finales del siglo XVI, en 1591, compuso unos *Commentaria symbolica... in quibus explicantur arcana pene infinita ad mysticam naturalem et occultam rerum significationem*. En esta obra, pronto conocida en España (López Poza, 2006: 181) se explica *in extenso* la simbología de este ser híbrido del relato mitológico y aparecen numerosas referencias a autores que también podemos considerar enciclopedistas o recopiladores antiguos de datos, anécdotas y opi-

niones varias como Solino y Diodoro de Sicilia, o incluso a su manera, el poeta tardorromano Ausonio. De manera sucinta nuestro humanista expone el mito de Edipo y la resolución del famoso enigma planteado por la Esfinge, enigma que no se precisa, ya que lo importante no es el cómo sino el resultado que obtuvo Edipo con su sabiduría: «Llegó Edipo, declaró el enigma y despeñó la ignorancia». La Esfinge como símbolo de la ignorancia del hombre recibirá una explicación detallada a partir de su desastre final y su apariencia. Veamos: la altura de la que es derribada la Esfinge una vez resuelta su adivinanza es equiparada a lo ocurrido a Lucifer por su soberbia y falta de conocimiento propio y, según Lorenzo de Zamora, supone un certero aviso al hombre.

La etimología de Adán, asociada desde antiguo a la palabra hebrea que significa tierra, proporciona al cisterciense el nexa que vincula espejo, *cinis* (tierra) y ser humano y lo escribe maravillosamente:

para que no se desvanezca ponle un despertador al oído que le esté siempre avisando de lo que es: con el nombre de Tierra quiere que estañe la memoria para que le sirva de espejo y no de anteojos, para que a sí mismo se vea y se conozca (1601: [6]).

Y tras esto, una cascada de citas en gradación ascendente de personajes de la Antigüedad que subrayan la conclusión del silogismo. Las alusiones al vanidoso rey Pausanias y al sensato poeta griego Simónides, cuya respuesta es proporcionada en latín: «ne se hominem esse oblivisceretur», y a los filósofos pitagóricos proceden del comienzo del tratado de Plutarco *Escrito de consolación a Apolonio*. Estas referencias se encuentran también en el comentario de Mignault al mencionado *Emblema 187* y, como hemos repetido anteriormente, carecen de una localización precisa, lo que es una pista clara de que no se trata de citas de primera mano. A ellas viene a sumarse, pero con mayor jerarquía lógicamente, una cita procedente del *Cantar de los Cantares*, también en latín, que insiste en la idea de que es de necios ir tras los deseos y las miserias de uno y, en cambio, no escudriñarse a fondo para conocerse y salvarse.

Seguidamente encadena Lorenzo de Zamora una serie muy bien trazada de equivalencias entre el aspecto de la Esfinge como símbolo global de la ignorancia, los vicios del hombre, las enfermedades del alma y el remedio que a todo esto pone el autoexamen, es decir la imagen pagana al servicio del ejemplo admonitorio de la predicación cristiana (Ledda, 1996: 118). Mujer, ave y garras de león, componentes del monstruoso cuerpo de este ser mitológico, simbolizan los pecados de la lujuria, la codicia y la soberbia respectivamente. Cada equivalencia es subrayada por una cita procedente de alguno de los padres de la Iglesia, como san Juan Crisóstomo (también en latín, como siempre), de la Biblia o de alguno de sus comentaristas, como Nicolás de Lira; y lo mismo ocurre con la conclusión

que aporta el remedio, otra vez el versículo de Job que vimos al principio: «visitans speciem suam non peccabis». Porque, si uno visita su *speciem*, su hermosura en traducción del humanista, se dará cuenta de que ella reside en su razón y no en su cuerpo, aquello que más divino tiene el hombre, y no caerá en la vileza de la concupiscencia que abaja y ensucia. Este pensamiento es refrendado por una nueva cascada de citas, todas en latín, procedentes de san Gregorio y santo Tomás y apoyadas en una mención de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles y un ejemplo extenso extraído de Diógenes Laercio con la excéntrica figura del cínico Diógenes como protagonista. Todas proceden igualmente del comentario de Mignault al emblema que trata de la Esfinge y se coronan, como corresponde, con una nueva cita bíblica, en esta ocasión del profeta Joel en el sentido de que el hombre concupiscente es como un jumento en un estercolero. Y añade otro símbolo de esta bajeza del hombre que va detrás de sus deseos y pecados del cuerpo: el escarabajo. Para ello recurre de nuevo a otra fuente intermedia, otra curiosa enciclopedia llena de maravillas, en este caso los *Hieroglyphica* de Piero Valeriano Bolzani, libro editado en Basilea en 1556 con entradas repletas de comentarios y sentencias de autoridades de la antigüedad (Bouzy, 2006: 18). De aquí proceden las referencias que a continuación cita Lorenzo de Zamora sobre la naturaleza asquerosa de este animal extraídas vagamente, esto es, sin palabras literales, de la *Historia de los animales* de Eliano y de alguno de los tratados de zoología de Aristóteles.

De aquí al final de este símbolo primero insiste el autor en demostrar la búsqueda vana de las prosperidades de este mundo por parte de los hombres y el aplauso que reciben los que las alcanzan de todos los demás. En apoyo de estas consideraciones sobre la fatuidad humana se presenta y se comenta en primer lugar una cita extraída de la Biblia, en este caso, del Libro de los salmos y después vienen ya las de otros autores de la Antigüedad, Plutarco, Séneca, Teognis y Diógenes Laercio. La primera es la conocida anécdota sobre el luchador Hipómaco que Plutarco refiere al comienzo de su tratado *De cupiditate divitiarum*. No se citan palabras textuales ni se precisa el lugar, lo que vuelve a ser un indicio de su procedencia a partir de una fuente intermedia, que es el rico comentario a los símbolos de Valeriano Bolzani. De aquí proceden también las demás, la de Séneca, de sus *Epístolas morales a Lucilio*, expresada correctamente y fijada con precisión en el *corpus* del cordobés; la de Teognis, el elegíaco griego, en latín y por medio de una referencia imprecisa en el *Discurso XV* de san Basilio; y, por último, la anécdota sobre Creso extraída del capítulo que Diógenes Laercio dedica a la vida y obra del legislador ateniense Solón.

Vemos, pues, que el hilo de la tradición está lleno de nudos y es extremadamente largo y resistente. El capítulo se cierra con una nueva cita textual de Ovidio, pero sin precisar el lugar de procedencia, y otra vez con el colofón del versículo bíblico de Job «visitans speciem tuam, non peccabis», que encierra en sí, como

ha quedado claro desde el principio de este símbolo, todas las demás muestras de sabiduría pagana. Todas estas últimas referencias a los autores griegos y latinos proceden también de la enciclopedia de Valeriano.

Tras este análisis pormenorizado del uso de fuentes y autoridades en la argumentación central de este primer símbolo de la Segunda parte de la *Monarquía mística* acerca de la necesidad de conocerse uno a sí mismo para alejar la muerte que el pecado trae consigo, podemos confirmar las siguientes conclusiones.

Las citas de sabios, filósofos y eruditos de la Antigüedad aparecen tan perfectamente engarzadas en el tema que son inseparables de él, es decir, no son únicamente un ornato ni una extensión, sino que, por decirlo, retóricamente, *res* y *verba* componen las dos caras de una misma moneda, que no es otra que el impulso de esclarecer un precepto cristiano de raigambre clásica, el autoexamen como vehículo de perfección.

Los sabios y maestros de verdad de la cultura griega antigua siempre están subordinados a la verdad revelada de los textos bíblicos y sus comentaristas, que los preceden, los perfeccionan y los culminan. Los principales sabios y filósofos citados son los siete sabios, resumidos en la máxima atribuida a Quilón el espartano, Platón y Plutarco. Además, sus palabras son siempre citadas en latín y mal precisadas porque proceden de fuentes intermedias, bien referidas por compiladores de la misma Antigüedad como Diógenes Laercio o Estobeo, bien porque también estos son citados en las antologías y depósitos de datos que hemos comprobado que maneja nuestro Lorenzo de Zamora para zurcir su argumentación. Siempre son obras honestamente declaradas por el cisterciense y son principalmente los *Emblemas* de Alciato con el comentario de Claude Mignault, el *Chronicon sive summa historialis* de Antonio Pierozzi y los *Hieroglyphica* de Piero Valeriano Bolzani.

El uso de los referentes de la Antigüedad no se agota en las citas, más o menos precisas y más o menos literales, sino que se extiende a la apropiación y a la *interpretatio christiana* de otros datos históricos o mitológicos, como la fábula de Narciso o la interesante interpretación detallada y alegórica de la Esfinge. Así, se sirve en la estructuración de sus argumentos de la gramática, que explica las palabras (por ejemplo, la etimología de Adán o la explicación del sentido de *cinis*); de la lógica, por medio de la cual la argumentación se presenta en forma de silogismos; y de la retórica, que le proporciona el armazón básico de la formación humanística a la hora de elaborar discursos: *dispositio*, *inventio* y *elocutio*. Todo ello subraya la equivalencia que plantea Marc Fumaroli en su conocido estudio sobre la elocuencia en el Renacimiento: «L' *homo rhetoricus* est tout simplement l' *homo symbolicus* en action» (Fumaroli, 2009: 10).

Por lo tanto, la originalidad de Lorenzo de Zamora reside en su habilidad para engarzar todos estos materiales y componer un discurso nuevo sobre materiales viejos y estructuras bien conocidas.

BIBLIOGRAFÍA

- BOUZI, Christian (2006). «Emblemas, empresas y jeroglíficos en el Tesoro de la lengua de Sebastián de Covarrubias». En Sagrario López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica: actas del II Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*. A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 13-42. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pumi.2039>.
- COURCELLE, Pierre (1974). *Connais-toi toi même. De Socrate à Saint Bernard*. Paris: Études Augustiniennes.
- FUMAROLI, Marc (2009). *L'Age de l'Eloquence*. Genève: Librairie Droz.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2018). *Los siete sabios (y tres más)*. Madrid: Alianza Editorial.
- HADOT, Pierre (2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Madrid: Ediciones Sirena.
- HOWARD, Peter (2009). «Antonino e la predicazione nella Firenze rinascimentale». En Luciano Cinelli y Maria Pia Paoli (eds.), *Antonino Pierozzi OP (1389-1459). La figura e l'opera di un santo arcivescovo nell'Europa del Quattrocento: atti del Convegno internazionale di studi storici*. Firenze: Nerbini Editore, pp. 333-347.
- LEDDA, Giuseppina (1996). «Los jeroglíficos en los sermones barrocos». En Sagrario López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica: actas del II Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*. A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 111-128.
- LÉRTOLA MENDOZA, Celina A. (2012). «Los géneros de la producción escolástica: algunas cuestiones histórico-críticas». *Revista Española de Filosofía Medieval*, 19, pp. 11-22. DOI: <https://doi.org/10.21071/refime.v19i.6057>.
- LÓPEZ LÓPEZ, Raúl (2022). «Biografía de Lorenzo de Zamora». En Lorenzo de Zamora, *Monarquía mística I*. Jesús M. Nieto Ibáñez y Raúl López López (eds.), Berlin: Peter Lang, pp. 23-38.
- LÓPEZ MUÑOZ, Manuel (2000). *Fray Luis de Granada y la retórica*. Almería: Universidad de Almería.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2006). «Los libros de emblemas y la imprenta». *Lectura y Signo*, 1, pp. 177-199. DOI: <https://doi.org/10.18002/lys.v0i1.940>.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2021). «El libro de Emblemas de Andrea Alciato en la Biblioteca Nacional de España». *Edad de Oro*, 40, pp. 137-158. DOI: <https://doi.org/10.15366/edadoro2021.40.006>.
- MOSS, Anne (2002). *Les recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*. Genève: Librairie Droz.
- NIETO IBÁÑEZ, Jesús (2007a). «Prometeo y la naturaleza humana en el Humanismo Hispánico: la *Monarquía mística* de Lorenzo de Zamora». *Euphrosyne*, 35, pp. 385-396. DOI: <https://doi.org/10.1484/J.EUPHR.5.125622>.

- NIETO IBÁÑEZ, Jesús (2007b). «Plutarco en la *Monarquía Mística* de Lorenzo de Zamora: el amor a las humanas y divinas letras». En Jesús M. Nieto Ibáñez y Raúl López López (eds.), *El amor en Plutarco*. León: Universidad de León, pp. 639-671.
- NIETO IBÁÑEZ, Jesús M. y Raúl LÓPEZ LÓPEZ (eds.) (2022). Lorenzo de Zamora, *Monarquía mística I*. Berlin: Peter Lang. DOI: <https://doi.org/10.3726/b18497>.
- PLATÓN (1992). *Diálogos VII. Dudosos, apócrifos, cartas*. Juan Zaragoza y Pilar Gómez Cardó (trads. y eds.). Madrid: Editorial Gredos.
- SEOANE RODRÍGUEZ, Manuel Andrés (2018). «El método argumentativo en la *Monarchia mystica* de Lorenzo de Zamora». *Euphrosyne*, 46, pp. 393-406. DOI: <https://doi.org/10.1484/J.EUPHR.5.125279>.
- VERGARA CIORDIA, Francisco Javier (2014). «La recepción de la obra de Vicente de Beauvais en España». *Cauriensia*, 9, pp. 375-405.

Recibido: 12/12/2022

Aceptado: 14/01/2023



LA SABIDURÍA DE LOS GRIEGOS EN LA SEGUNDA PARTE DE
LA *MONARQUÍA MÍSTICA* DE LORENZO DE ZAMORA

RESUMEN: La segunda parte de la *Monarquía mística* de Lorenzo de Zamora se inicia con una argumentación sobre la conocida sentencia apolínea del conócete a ti mismo en consonancia con un versículo bíblico extraído del libro de Job. El esfuerzo del humanista se concentra en la elaboración de un mosaico de citas y referencias de los siete sabios y filósofos y eruditos griegos, procedentes sin duda de fuentes intermedias que, por un lado, apuntalan esta coincidencia y, por otro, demuestran la antigüedad y prevalencia del precepto bíblico en tanto que verdad revelada.

PALABRAS CLAVE: siete sabios, Platón, Humanismo, antologías, citación.

THE WISDOM OF THE GREEKS IN THE SECOND PART OF
THE *MONARCHIA MYSTICA* BY LORENZO DE ZAMORA

ABSTRACT: The second part of the *Monarchia mystica* by Lorenzo de Zamora begins with an argument about the well-known Apollonian sentence of know yourself in line with a biblical verse taken from the book of *Job*. The effort of the humanist is concentrated in the elaboration of a mosaic of quotations and references from the Seven Wise Men and philosophers undoubtedly extracted from intermediate sources that, on the one hand, underpin this coincidence and, on the other, demonstrate the antiquity and prevalence of the biblical precept as revealed truth.

KEYWORDS: seven wise men, Plato, Humanism, anthologies, citation.

APUNTES PARA UNA BIOBIBLIOGRAFÍA SOBRE FRAY SIMÓN DE CASTELBLANCO (C. 1610-C. 1691)

DIEGO MEDINA POVEDA

Université de Rennes 1
diego.medina-poveda@univ-rennes.fr

A pesar del auge que han experimentado los estudios centrados en las postrimerías del siglo xvii, sigue siendo este un periodo colmado de incógnitas en el que no pocos autores permanecen en el olvido historiográfico, eclipsados por autores canónicos o por otros que, aun siendo menores, han gozado de mayor fortuna histórico-literaria. El de Simón de Castelblanco (c. 1610-c. 1691) es el caso de autor menor que ha pasado desapercibido para los estudiosos de la literatura aurisecular; sin embargo, su figura no carece de importancia pues se trata de un representante, en vida y en obra, del espíritu del último Barroco. Fraile portugués, instruido en la prédica en el convento agustino de Salamanca, Castelblanco es autor de una hagiografía y una novela escritas en castellano. Para componer su semblanza, se hace necesario acudir a los breves datos que se conservan, extraídos de catálogos biobibliográficos, de compendios sobre frailes agustinos, de noticias sueltas en algunas obras de carácter religioso o de documentos de archivo ligados al convento de San Felipe el Real de Madrid donde, según el bibliógrafo portugués Barbosa Machado, ejerció el ministerio de orador «con aplauso» (1741-1759: III, 712)¹.

¹ Los compendios bibliográficos que recogen información sobre Simón de Castelblanco son los de Moetjens (1728: II, 276), Barbosa Machado (1741-1759: III, 712), Ossinger (1768: 218), Vidal (1751-1758: II, 93-94), Bartolomé José Gallardo (1883-1889: II, 589), Salvá y Mallén (1872: II, 131), García Peres (1890: 103), Cejador y Frauca (1915-1922: V, 258), Palau y Dulcet (1948-1977: III, 268; IV, 121) y de Simón Díaz (1983-1986: VII, 624). El compendio más extenso sobre «varones ilustres» pertenecientes a las provincias agustinas de España y Portugal corresponde a la obra magna de Santiago Vela, el *Ensayo de una biblioteca ibero-americana de la Orden de San Agustín* (1913-1932). La obra del padre Vela es la más completa para examinar la biobibliografía de Castelblanco, pues recoge, corrige y amplía lo escrito por sus antecesores.

Las referencias documentales apuntan siempre a dos hitos en la vida del fraile que denotan que fue reconocido en su época, *avant la lettre*, por su carrera eclesiástica como predicador y por la autoría de *Virtudes y milagros en vida y en muerte de fray Juan de Sahagún* (1669)², una hagiografía sobre el santo patrón de la ciudad charra, que profesó en el mismo convento salmantino que el padre agustino. Su obra se completa con *Trabajos del vicio* (1680), una novela de larga extensión, rubricada con el nombre falso de Rodrigo Correa de Castelblanco, representativa del estado del género novelesco en las postrimerías del Barroco y que ha permanecido soterrada, al igual que su autor, en los anaqueles de la historiografía literaria.

A la vista de los escasos datos que existen sobre el fraile agustino, me propongo en el presente trabajo abordar su semblanza adoptando una visión panorámica que observa otras biografías paralelas, insertas en su época y, por tanto, en un contexto político, social y religioso afín. De esta manera, con conjeturas fundadas en un tejido histórico, trataré de despejar aspectos particulares que ayudarán a encuadrar ciertas cuestiones que conciernen a la obra y a la vida de Castelblanco.

En la *Bibliotheca lusitana, historica, critica e chronologica*, Diôgo Barbosa Machado (1682-1772) da noticia de la información biográfica y bibliográfica de fray Simón de Castelblanco. El presbítero portugués menciona la crónica *Virtudes y milagros en vida y en muerte de fray Juan de Sahagún* (1669) y, a continuación, *Trabajos del vicio* (1680), de la que señala como autor a Castelblanco:

Fr. Simaõ de Castello-Branco, natural de Lisboa, donde sendo levado por seu tio a Castella recebeo o habito de Erimita Augustiniano assistindo muitos annos no Real Convento de S. Felipe de Madrid, onde exercitou com aplauso o ministerio de Orador Evangelico (Barbosa Machado, 1741-1759: III, 712).

Barbosa Machado, cuyo catálogo —publicado en 1741— es el más próximo a la época de Castelblanco, es el primer bibliógrafo en ligar la novela al nombre del fraile agustino³. En cuanto al nacimiento, el presbítero afirma que Castelblanco es

² En cuanto a la pericia como escritor, la crítica que se conserva de la obra sacra de Castelblanco no siempre es favorable. De su libro *Virtudes y milagros en vida y en muerte fray Juan de Sahagún* (1669), Cámara y Castro, obispo de Salamanca entre 1885 y 1904 y autor de otra vida del mismo santo publicada en 1891, apostilla que el fraile agustino «no deja de fantasear bastante, lo que, añadido al estilo ampuloso de la época, contribuye a dar escaso mérito a esta obra, estampada también de manera y en edición muy pobre y despreciable. Parece escribir sin conocimiento de los procesos de canonización» (1891: 334).

³ Véase King (1963: 186), quien tampoco pone en duda la autoría del padre agustino. Catálogos como los de Gallardo (1883: II, 589) y Salvá y Mallén (1872: II, 131) mantienen la autoría con el nombre que aparece en la portada: Rodrigo Correa de Castelblanco, sin aludir a Simón de Castelblanco. Peres (1890: 103) recoge el dato de Barbosa Machado y anuncia que se trata de un pseudónimo del verdadero autor. Santiago Vela (1913-1932: I, 650; 1915: II, 137) y Ripoll (1991: 48)

«natural de Lisboa», y es el único en aludir a que fue un tío suyo el que lo llevó a Castilla; dato anecdótico si no fuera porque este «seu tío» tiene una correspondencia literaria con el tío de Carlos, el personaje protagonista de *Trabajos del vicio*. En la novela su tío es el venerable prebendado que lo acoge en Toledo y se encarga de la educación de su sobrino⁴.

Barbosa Machado (1741-1759: III, 712) no habla de la educación de Castelblanco en el convento salmantino, sino que directamente notifica su labor de orador evangélico en el Real Convento de San Felipe de Madrid donde asistió «muitos annos», profesión que «exercitou com aplauso». Que este autor obvie —muy posiblemente por desconocimiento— la información de los años del fraile agustino en la ciudad charra podría deberse a que Castelblanco se trasladó desde muy temprano —una vez terminados sus estudios teológicos para instituirse como predicador— al otro convento de mayor importancia de la provincia agustiniana de Castilla, el de San Felipe el Real de la corte madrileña, ciudad donde pasaría predicando la mayor parte de su vida hasta su muerte.

Las informaciones biográficas sobre la formación religiosa de Castelblanco se hallan en la obra del padre Manuel Vidal *Augustinos de Salamanca, historia del observantísimo convento de San Agustín NP de dicha ciudad* (1751-1758), donde se recoge, además de la historia de la fundación del convento, la nómina de frailes que profesaron en dicha institución religiosa. El fraile agustino Vidal aporta valiosos datos, como el año de profesión de Castelblanco en Salamanca durante el segundo priorato de Basilio Ponce, así como el privilegio de exención que le fue otorgado en 1672 como exprovincial de Castilla. De entre los siete novicios destacados que profesaron ese año, la nota biográfica de Castelblanco ocupa más del doble de líneas que el resto:

A 24 de abril se celebró nuestro capítulo, que presidió el P.M. Fr. Pedro de Ribadeneira. Salió electo en Provincial el M. Fr. Bernardino Rodríguez y en prior de nuestro convento segunda vez el M. Fr. Basilio Ponce de León, uno i otro insignes cathedráticos de la Universidad, lustre i decoro de esta casa. En este trienio professaron (entre otros) los siguientes dignos de alguna conmemoración en esta

también mencionarán a Correa como un «pseudónimo»; un concepto que resulta inexacto pues Rodrigo Correa de Castelblanco fue un militar que ostentaba poderes políticos al final de su carrera y que permitió estampar su nombre en la portada, aunque no le perteneciera la obra, como bien declara en el prólogo y en la dedicatoria que él mismo firma en la edición *princeps*. La *Relación de méritos y servicios de Rodrigo Correa de Castelblanco, Sargento Mayor* (Archivo Histórico Nacional) revela que el pseudónimo va más allá de una mera rúbrica para esconder un nombre, y brinda información histórica valiosa que confirma la conexión de Rodrigo Correa con el dedicatario, el marqués de Cerralbo.

⁴ «Enviáronle a Toledo a casa de un *tío suyo*, prebendado de aquella santa iglesia, el cual le recibió con amor, porque siempre el estado eclesiástico es el refugio de necesitados» (Barbosa Machado, 1741: 3).

Historia: [...] Fr. Simón de Castelblanco, hijo legítimo de Luis Fernández i María Manuel, vecinos de Lisboa en Portugal, [profesó] a 24 de abril de 1629. Fue en adelante sugeto ilustre i zeloso del honor de la religión. Escribió la *Vida de San Juan de Sahagún*, impressa en Madrid, año de 1669. El Rmo. General Valvasorio en atención a sus méritos le honró con el título i essenciones de ex Provincial de Castilla, i se admitieron las letras en el Capítulo intermedio, celebrado en Madrid a 3 de noviembre de 1672 (Vidal, 1751-1758: II, 93-94).

El profesor Alonso Romo (2008: 3-4) investiga con profundidad el tema de los agustinos portugueses que escriben en castellano; en sus trabajos deja constancia de «la fluida y constante relación entre las provincias agustinianas de Castilla y Portugal», que daría comienzo en el siglo XVI, con Salamanca como destino más frecuente para los estudiantes portugueses. Efectivamente, la Universidad de Salamanca se convirtió en un foco de atracción para toda la península ibérica⁵. Vida estudiantil y religiosa establecieron una simbiosis radicada en las dos instituciones más destacadas de la ciudad: la universidad y el convento de San Agustín. La provincia agustiniana de Castilla llegaría a ser

la más arraigada en España y la que mejor logra armonizar ciencia y observancia [...]. El centro personificador de ese fervor cultural y cultural [*sic*] es sin duda el Convento o Monasterio salmantino de San Pedro —vulgo San Agustín— del que va a ser conventual Fray Luis [de León]. No en vano es catalogado como el primero de los Estudios Generales (Rodríguez Díez, 1992: 139).

Es este clima de armonía entre ciencia y religión el que convierte a Salamanca a partir del siglo XVI en epicentro de la enseñanza y la práctica de la vida religiosa. Del convento agustino dirá san Vicente Ferrer que es «taller de santos y seminario de sapientísimos maestros» (Rodríguez Díez, 1992: 147), de donde salieron figuras tan relevantes para el Siglo de Oro como fray Luis de León, Juan de Sahagún, Ponce de León, Enrique Flórez, Malón de Chiade, entre otros.

En este contexto de vida religioso-cultural llegaría Simón de Castelblanco a Salamanca para entrar directamente como novicio del venerable padre Francisco Gómez, maestro de novicios, en el convento de San Agustín, donde profesó en abril de 1629 en manos del reverendo padre maestro fray Basilio Ponce de León, prior del convento y editor de la obra de su tío Luis de León, meses antes de su fallecimiento⁶. Los datos que se conservan descartan, por la imposibilidad de los márgenes de tiempo, que Castelblanco realizara estudios en la universidad

⁵ En cuanto a la internacionalidad y a la especial relevancia del alumnado portugués en la Universidad de Salamanca en los siglos XVI y XVII, véase Rodríguez San Pedro (1991: 9-21).

⁶ Es esta manera directa de entrada al convento, sin estudios previos universitarios, la que nos plantea Barbosa Machado: «Sendo levado por seu tío a Castella recebeo o habito de Erimita

salmantina antes de vestir el hábito agustino. Sin embargo, no eran infrecuentes los casos de estudiantes portugueses que llegaban a la universidad para realizar sus estudios y, una vez terminados —o antes de finalizarlos— vestían el hábito en alguno de los numerosos conventos que existían en Salamanca (Alonso Romo, 2008: 4). Es este el caso de Juan Estacio que «habiendo pasado a Salamanca, con motivo de sus estudios, conoció a los agustinos y pidió su hábito» profesando el 19 de julio de 1520 en el convento agustino (2008: 5).

Si se atiende a la fecha de profesión —brindada por el padre Vidal— es seguro que Castelblanco entró al convento agustino en 1628, un año antes de su profesión. Los novicios debían cumplir ciertos requisitos para la entrada en la orden; si superaban el examen de admisión que realizaba el maestro a todos los aspirantes al hábito, estos debían pasar un año en el convento en el que recibían instrucción del maestro y se probaba su verdadera vocación religiosa⁷. A partir del Concilio de Trento quedaba estipulado que la edad mínima para la profesión fuera los 16 años⁸, y era muy frecuente, si se tienen en cuenta otras biografías de frailes agustinos, profesar en un rango de edad entre los 18 y los 20 años⁹. Castelblanco, por tanto, debió de nacer en torno a 1610 y morir cerca del año 1691 en el convento de San Felipe el Real, «pues su firma se recoge por última vez en noviembre de 1691, en los libros de consulta de aquel convento» (Santiago Vela, 1913-1932: I, 648)¹⁰.

En el momento de la profesión, el novicio juraba guardar la regla de la orden y la obediencia y recibía la indulgencia plenaria, retornando al estado de pureza del bautismo¹¹; de esta manera, se le daba la oportunidad de cambiar su nombre en la religión: es bien sabida la costumbre que tenían los frailes de apellidarse con el primer apellido materno o por su lugar de procedencia geográfica, por lo que es posible que Castelblanco naciera en la ciudad homónima de Portugal, a pesar de que sus biógrafos apunten a Lisboa¹².

Augustiniano» (1741-1759: III, 712). Barbosa, como se ha dicho, es parco en datos precisos y tan solo documenta las fechas de los libros publicados por el agustino.

⁷ En el capítulo XXII de *Virtudes y milagros de fray Juan de Sahagún*, Castelblanco relata cómo el beato fue elegido maestro de novicios y definidor de la orden. «A todo esto atendió aquella observante Congregación, para que dentro de ocho meses después de profeso, le entregasen el jardín de la virtud de la religión para que le cultivase. Maestro de novicios le hicieron» (1669: 107-109).

⁸ «Cap. 15: No se haga la profesión sino cumplido el año de noviciado, y pasados los diez y seis de edad» (*El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, 1845: 346).

⁹ Véanse los datos biobibliográficos aportados por el profesor Alonso Romo (2008 y 2009) sobre portugueses agustinos que profesaron en la provincia de Castilla.

¹⁰ Con este término *post quem* y la fecha de la profesión como *ante quem*, se fija la muerte del padre agustino en torno a los 80 años, una edad muy avanzada para la época.

¹¹ Se puede leer en la *Regla*: «Cuando el novicio profesa después del año, confesando y comulgando debidamente, gana indulgencia plenaria por concesión de Paulo V» (Avilés, 1719: 66).

¹² Como indica Vela (1913-1932: I, 648-651), Simón es «hijo de Luis Fernández y María Manuel, vecinos de Lisboa». Castelblanco es el nombre elegido por el padre agustino después de su

Constituida como la casa de estudio de más relevancia en la provincia castellana de la orden, Castelblanco realizó en el convento de San Agustín de Salamanca los estudios necesarios para instituirse predicador. Como atestiguan las constituciones, un septenio de estudios mayores tenía que realizar el fraile que quería ejercer el ministerio de la predicación: en primer lugar, debía completar los tres años del curso de Artes liberales; después debía realizar cuatro años de Teología y pasar por un «examen riguroso» que le acreditara como predicador¹³. Una vez concluidos los estudios mayores, Castelblanco comenzaría a ejercer su ministerio, decantándose por el apostolado en su carrera eclesiástica. Sobre el predicador, encargado de adoctrinar al pueblo para conseguir la salvación de sus almas, recaía una gran responsabilidad pues eran intermediarios culturales que ejercían una influencia notable en la sociedad. Prueba de la gran responsabilidad del orador es la larga formación, el «examen riguroso» que debía pasar el candidato y la normativa estipulada en las constituciones sobre el ministerio¹⁴. Una vez instituido el predicador por el definitorio con una licencia por escrito¹⁵, podía dictarse el traslado del fraile al convento que mejor se adecuara a las necesidades de la congregación.

Se desconoce exactamente cuándo se trasladó Castelblanco al convento de agustinos calzados de San Felipe de Madrid —el tercero de una orden mendicante instalada en la Villa y Corte—, pero, si se tiene en cuenta que cumplió su ciclo de estudios mayores en Salamanca, es seguro que no viviría en Madrid antes de 1637. Entre ese año y 1674 se halla un vacío en su biografía que solo permite conjeturar la fecha de establecimiento del fraile en la sede madrileña frente al palacio de Oñate: «Debió de residir bastantes años en San Felipe el Real, pues su firma aparece en julio de 1674 y por última vez en noviembre de 1691, en los libros de consulta de aquel convento» (Santiago Vela, 1913-1932: I, 648).

profesión, un hecho que, según mi hipótesis, descartaría la filiación familiar entre Rodrigo Correa de Castelblanco y Simón de Castelblanco, a la que apunta la siguiente anotación que se encuentra manuscrita en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España (R/25340), perteneciente a los agustinos de Alcalá: «Este libro lo escribió el hermano Castelblanco, agustiniano, hermano del que dice en el prólogo que esta obra no es de quien la publica».

¹³ Sobre este asunto véase Quirino Fernández (1982: 99-101). También el capítulo XXII «Del oficio de los predicadores» de la *Regla* (Avilés, 1719: 199). En las actas capitulares de Castilla (1721) se insiste en que «no se dé título de predicador sin cuatro años de estudio de teólogo y examen riguroso» (1719: 336); y más adelante: «El curso de arte dure tres años, como está dicho, y el de teología cuatro años; y en el cuarto prediquen en refectorio algunos sermones para pasar de artes a teología, y de teología a predicador, preceda examen riguroso» (1719: 336).

¹⁴ De esta importancia en la elección del candidato da fe la *Regla*: «Se ha de cuidar mucho que no suban a los púlpitos los ignorantes porque su presunción o temeridad cede en detrimento de los pueblos y descrédito del hábito, por cuya razón deben ser primero muy examinados y aprobados» (Avilés, 1719: 199-200).

¹⁵ Se dice en la *Regla*: «A ninguno se le ha de dar licencia para predicar sino por escrito» (Avilés, 1719: 199).

Ante un arco temporal tan impreciso resulta difícil aventurar una fecha de llegada a Madrid, pero mis pesquisas apuntan a que Castelblanco fue orador de San Felipe mucho antes de 1674. En efecto, predicar en la corte significaba un prestigio que cualificaba el oficio del púlpito de cualquier predicador¹⁶; que Castelblanco estuviera unido a los dos conventos agustinos más importantes de la provincia castellana constata un dato significativo que corrobora su calidad en el ministerio de la oratoria. Una carrera eclesiástica que se vería recompensada en el otoño de su vida con los privilegios que ostentó como predicador jubilado y exprovincial de Castilla¹⁷.

A pesar de la igualdad que se podría esperar entre los miembros de las órdenes mendicantes, se comprueba en sus constituciones la existencia de una verdadera jerarquía de preferencias¹⁸ y privilegios a los que se llegaba mediante la adquisición de honores y méritos a lo largo de la carrera religiosa; una forma de organizar la vida en común que no disonaría en una época cuya sociedad secular era estrictamente estamental¹⁹. En la esfera eclesial, a causa de los privilegios y exenciones que se otorgaban el ideal de humildad con el que debían cumplir los miembros de las órdenes eclesiásticas chocaba con

las hirientes diferencias y singularidades de los agraciados [...]. Cuando algún religioso había desempeñado las funciones de algún cargo importante como predicador general, lector jubilado, definidor..., recibía los honores de padre de provincia, al que iban anejos títulos, honores, preeminencias, emolumentos, exenciones de coro y de otros cargos comunes (Revuelta González, 2010: 72).

El honor de ex «padre de provincia» le fue concedido a Castelblanco por el reverendísimo fray Gerónimo Valvasorio, provincial general de la orden, en el capítulo intermedio celebrado en Madrid el 3 de noviembre de 1672 (Santiago

¹⁶ El fraile carmelita Cristóbal de Avendaño, que predicó en Madrid seis años seguidos, «guardó siempre el recuerdo de haber predicado “en la Corte de Madrid” como un singular honor que cualificaba su oficio en el púlpito» (Fernández Cordero, 2012: 401).

¹⁷ Los años de púlpito podían transformarse, dependiendo del lugar donde se ejerciera la predicación, en años de jubilación o en exenciones. En las Actas del capítulo de la provincia del Castilla celebrado en 1718 se lee que «25. Los predicadores de San Pablo, Mansilla, Risco, Estella, Cayón [...], no ganan año para jubilación, sino exempciones mientras predicán» (Avilés, 1719: 328).

¹⁸ Puede consultarse en la *Regla* el capítulo XXX correspondiente al «orden en las precedencias», donde se expone claramente la jerarquía conventual (Avilés, 1719: 226-228).

¹⁹ Maravall matiza el reforzamiento de los privilegios de la sociedad estamental a finales de siglo: «Ciertamente, la pirámide de la estratificación social se mantuvo, aunque se ordenara en parte según otros criterios, lo que no dejaba de significar, en sí, una fuerte erosión a largo plazo» (1975: 174). Puede consultarse al respecto el capítulo dedicado al conservadurismo de la cultura barroca (1975: 266-304).

Vela, 1913-1932: I, 648). A la mencionada exención de exprovincial, el fraile agustino sumaba el título de predicador jubilado que habría conseguido antes de 1669²⁰, como se puede comprobar en la portada de la *Vida de fray Juan de Sahagún* (1669), rubricada como sigue: «Por el Padre Fray Simón de Castelblanco, predicador jubilado en la Provincia de Castilla de la orden de San Agustín». Por regla general, para poder jubilarse se exigían doce años de enseñanza o púlpito²¹, por lo que el padre Castelblanco ostentaría el título de predicador jubilado mucho antes de la publicación de la hagiografía, y si —como afirma Barbosa Machado (1741-1759: III, 712)— «exercitou com aplauso o ministerio de orador evangélico» en San Felipe el Real, habría llegado al convento agustino de la corte previamente a su jubilación. Las pesquisas parecen indicar que antes de la publicación de la obra del padre Santiago Vela, donde se recoge la nómina biográfica de los religiosos profesos del convento agustino de Salamanca, la fama de Castelblanco como orador sagrado estaba ligada al convento de San Felipe, y es cuanto menos llamativo que el bibliógrafo portugués no mencione en la breve nota biográfica del fraile agustino el convento charro, que pudo quedar relegado a una primera etapa formativa²².

Aunque Castelblanco no destacara como un excelente escritor de su tiempo, parece que tuvo cierta fama y prestigio social en la época como predicador agustino de San Felipe, así lo atestiguan Santiago Vela («sujeto ilustre y celoso del honor de la religión» [1913-1932: I, 648]), Barbosa Machado («exercitou com aplauso...» [1741-1759: III, 712]), y la nueva dedicatoria de *Trayciones de la hermosura* firmada por el librero Juan Fernández («amado por todos»²³), además de los privilegios y honores que consiguió a lo largo de su carrera eclesiástica (predicador jubilado y exprovincial de Castilla), que contribuyen a ratificar sus méritos. Dichos honores aparejaban las exenciones correspondientes que permitían al clérigo una mayor conciliación entre la observancia de sus obligaciones eclesiales y el estudio. En el siglo XVI, producto de las medidas de la reforma católica, la orden agustina

²⁰ El título de predicador jubilado se otorgaba en los capítulos provinciales o intermedios por el definitorio, como premio al desempeño religioso, y concedía exenciones, honores y privilegios a quien lo recibía.

²¹ Véase el *Proyecto de plan de estudios monásticos o sea reglamento para la enseñanza de los monges de la congregación de San Benito de Valladolid* (1828: 105-106).

²² García Peres comete un error al afirmar: «en el Convento de S. Felipe el Real, de Frailes Agustinos en Madrid, profesó» (1890: 103). El bibliógrafo pudo interpretar de la información aportada por Barbosa —quien omite la etapa formativa de Castelblanco en Salamanca— que el fraile agustino profesó en el mismo convento en el que fue orador.

²³ Simón de Castelblanco, *Trayciones de la hermosura*. Madrid: Lorenzo García de la Iglesia, 1684, «A Juan Beltrán, criado de su majestad». Es emisión de *Trabajos del vicio* (1680).

armoniza estudio y observancia con legítimas dispensas y exenciones prudenciales a Maestros, bachilleres, lectores, predicadores, confesores y estudiantes en días lectivos o de especial apostolado (Rodríguez Díez, 1992: 140).

Cuando Castelblanco se aventura a escribir la *Vida de fray Juan de Sahagún* lo hace teniendo en su haber una exención de predicador jubilado que le reportaría el tiempo necesario para la escritura de la obra hagiográfica. El fraile agustino empuña la pluma para relatar las santas acciones del beato fray Juan de Sahagún, patrón de Salamanca, y favorecer así su canonización, acaecida finalmente en 1691, durante el papado de Alejandro VIII.

A partir de 1674, con una nueva exención, esta vez la de exprovincial, y con una mayor armonización de su tiempo en forma de «legítimas dispensas» (Rodríguez Díez, 1992: 140), el agustino podría atreverse con la creación de una novela. Aunque a un predicador de la talla de Castelblanco le interesase evadir las polémicas inherentes a la escritura de textos profanos por miembros de órdenes religiosas, es plausible sostener que el fraile tuviera intereses ligados a los cenáculos reales. En efecto, no hay que pasar por alto que los *Trabajos del vicio* (1680) están dedicados al marqués de Cerralbo, gentilhombre de cámara de Carlos II, de quien el padre agustino, más allá del tradicional mecenazgo de la obra podría pretender alguna otra regalía que pusiera el broche a su carrera eclesiástica.

Para completar este catálogo de obras, cabe aún aludir a una atribución reciente a Castelblanco. En 1981 apareció en el Archivo Histórico Nacional (sección Clero, Libros, n.º 10 597, legajo 95 de N.ª S.ª de la Peña de Francia) un manuscrito en pergamino en cuarto que incluye la obra titulada *Vida del Vble. Orozco*. El padre Santiago Vela (1913-1932: II, 120) conoció este manuscrito

por haberse encontrado en el Archivo Nacional, pues eran contemporáneos, le menciona de corrida [...] al tratar del Bto. Orozco, y dice: «O mucho nos equivocamos, o el aludido no es otro que el P. Simón de Castelblanco, el cual profesó a 24 de abril de 1629» (Burón, 1986: 328-329).

El padre Burón, sin embargo, a partir de las diferencias apreciadas por él en el estilo y la posibilidad de que algún otro novicio profesara en la misma promoción de Castelblanco, coincidiendo en los datos biográficos que la misma obra aporta, prefiere no atribuirle la *Vida* del místico y mantenerla en el anonimato. En todo caso y a la espera de que un estudio estilométrico aporte nuevos datos, es de reseñar, en primer lugar, la redacción de varias obras de promoción (algunas de las cuales han podido permanecer o circular manuscritas) que tenían como objeto favorecer la canonización de algunos miembros castellanos de la orden y la difusión de sus obras, puesto que habían sido «más bien largos en facellas que en cantallas» (Cuenca, 1985: 167-244); y, en segundo lugar, que en su obra sobre

Juan de Sahagún, Castelblanco (1669: 20 y 495) alude al proceso de información y beatificación de Alonso de Orozco —en la que, entre otros, declararon Quevedo y Lope— sin mencionar esta hagiografía del gran predicador oropesano, de lo que cabe deducir que no estaría aún escrita a finales de los años sesenta.

Varios años antes de la aparición de su novela, el padre agustino dejó testimonio impreso de una carta apologética dirigida al cronista mayor del rey, José Pellicer de Ossau y Tovar, a raíz de unos argumentos defendidos en su obra *El sincelo de la Iglesia patriarcal de Constantinopla desagaviado* (1675), sobre la fundación histórica de la Ordo Eremitarum Sancti Augustini (OSA). La carta de Castelblanco, que salvaguarda la teoría continuista de la orden en oposición al cronista real, no posee la fecha de publicación, pero debió de estamparse en los meses posteriores a la publicación de *El Sincelo* ya que una segunda carta apologética, esta manuscrita y rubricada con fecha de 2 de febrero de 1676, salió de la pluma de Castelblanco para clausurar la polémica con Pellicer²⁴.

El último rastro de fray Simón de Castelblanco se encuentra en la firma que dejó escrita en 1691 —como apunta Santiago Vela (1913-1932: I, 648)— en el libro de consulta del convento de San Felipe el Real de Madrid. Si se toma esta fecha como término *post quem*, y la fecha de su profesión en 1629 como *ante quem*, el fraile gozó de una vida octogenaria que vería reinar a los tres Austrias menores. A pesar de encontrarse entre los escritores de tercera fila del Barroco, desde el punto de vista de la historiografía literaria, Castelblanco goza de una considerable importancia para desentrañar los aspectos de la prosa del último tramo del siglo xvii, ya que en su escritura se cristalizan los rasgos que dan la pauta del rumbo ascético que tomó la literatura en los estertores del seiscientos. La aproximación a la trayectoria vital y profesional del agustino que he planteado en este artículo pretende servir como punto de partida para futuros estudios literarios sobre la obra de Castelblanco y sobre el ocaso del género novelesco en el Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO ROMO, Eduardo Javier (2008). «Agustinos portugueses que escribieron en castellano (1550-1700)». En Ángel Marcos de Dios (ed.), *Aula bilingüe, I. Investigación y archivo del castellano como lengua literaria en Portugal*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones, pp. 101-136.
- ALONSO ROMO, Eduardo Javier (2009). «Proyección en Portugal de los agustinos de Salamanca (siglos xvi y xvii)». *Salamanca. Revista de Estudios*, 57, pp. 13-28.
- ANÓNIMO (1828). *Proyecto de plan de estudios monásticos o sea reglamento para la enseñanza de los monges de la congregación de San Benito de Valladolid, sus cátedras*

²⁴ En la Biblioteca Nacional de España [R/17604(1)] se conserva la carta manuscrita encuadernada con la primera carta apologética impresa.

- y púlpitos que ha de proponerse al capítulo general de la misma congregación. Madrid: Imprenta de Don Eusebio Aguado.
- ANÓNIMO (1845). *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Ignacio López de Ayala (trad.). Barcelona: Benito Espona.
- AVILÉS, Francisco de (1719). *Regla de San Agustín y Constituciones de su Religión*. Madrid: Juan Sanz.
- BARBOSA MACHADO, Diôgo (1741-1759). *Bibliotheca lusitana histórica, crítica, e cronológica. Na qual se comprehende a noticia dos authores portuguezes, e das obras, que compuseraõ desde o tempo da promulgaçaõ da Ley da Graça até o tempo presente*. Lisboa: Antonio Isidora da Fonseca.
- BURÓN ÁLVAREZ, Claudio (1986). «Vida del bto. Alonso de Orozco, por un agustino anónimo del siglo XVII». *Archivo Agustiniiano*, LXX, 188, pp. 325-402.
- CÁMARA Y CASTRO, Tomás (1891). *Vida de San Juan de Sahagún, del Orden de San Agustín, patrono de Salamanca*. Salamanca: Imprenta de Calatrava.
- CARO BAROJA, Julio (1985). *Las formas complejas de la vida religiosa: religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Sarpe Ediciones.
- CASTELBLANCO, Simón de (1669). *Virtudes y milagros en vida y muerte del R. P. Fr. Juan de Sahagún*. Madrid: Imprenta Real <<http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=13424>> [Consulta: 23/04/2022]
- CASTELBLANCO, Simón de (1676). *Segunda carta apologética del padre fray Simón de Castelblanco... remitida a D. Joseph Pellicer* [BNE: R/17604(1)].
- CASTELBLANCO, Simón de (c. 1676). *Carta apologética del padre fray Simón de Castelblanco... remitida a D. Joseph Pellicer*. S.l.: s.e.
- CASTELBLANCO, Simón de [bajo el nombre del autor falso Rodrigo Correa Castelblanco] (1684). *Trayciones de la hermosura y fortunas de don Carlos*. Madrid: Lorenzo García de la Iglesia [es emisión de *Trabajos del vicio* (1680)].
- CASTELBLANCO, Simón de [bajo el nombre del autor falso Rodrigo Correa Castelblanco] (1680). *Trabajos del vicio, afanes del amor vicioso*. Madrid: Imprenta de Lorenzo García de la Iglesia.
- CASTRO, Juan de (1688). *El Glorioso Thaumaturgo español, Redemptor de cautivos Sto. Domingo de Sylos, hijo del Patriarca San Benito, Abad y Confesor: Su vida, virtudes y milagros. Noticia del Real Monasterio de Sylos y sus Prioratos*. Madrid: Melchor Álvarez.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1915-1922). *Historia de la lengua y literatura castellana*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- CUENCA, Juan Manuel (1985). «La hacienda para la canonización de San Juan de Sahagún». *Archivo Agustiniiano*, LXIX, 187, pp. 167-244.
- FERNÁNDEZ CORDERO, María Jesús (2012). «Predicadores de la Orden del Carmen en la corte de Madrid (siglo XVII)». En José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez y Gijs Versteegen (coords.), *La corte en Europa: Política y Religión (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Ediciones Polifemo, I, pp. 383-418.
- FERNÁNDEZ, Quirino (1982). «Capítulos de la Corona de Aragón». *Archivos Agustiniiano*, LXVI, 154, pp. 41-182.

- GARCÍA PERES, Domingo (1890). *Catálogo razonado biográfico e bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos.
- KING, Willard F. (1963). «Prosa novelística y academias literarias en el siglo xviii». *Anejo X de la Real Academia Española*. Madrid: Imprenta Silverio Aguirre Torre.
- MARAVALL, José Antonio (1975). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel.
- MOETJENS, Adrianum (1728). *Bibliotheca Anonymiana*. Hagae-Comitum: apud Adrianum Moetjens, vols. I-III.
- OSSINGER, Johann Felix (1768). *Bibliotheca Augustiniana, historica, critica, et chronologica: in qua mille quadringenti Augustiniani Ordinis scriptores, eorumque opera tam scripta, quam typis edita inveniuntur...* Ingolstadii et Augustae Vindelicorum: Impensis Joannis Francisci Xaverii Craetz.
- PALAU Y DULCET, Antonio (1948-1987). *Manual del librero hispano-americano; inventario bibliográfico de la producción científica y literaria de España y de la América latina desde la invención de la imprenta hasta nuestros días, con el valor comercial de todos los artículos descritos*. Barcelona: A. Palau.
- PELLICER, José de (1675). *El syncello de la iglesia Patriarchal de Constantinopla desagradado*. Valencia: Benito Macé.
- PORTAL DE ARCHIVOS ESPAÑOLES. *Relación de los servicios del sargento mayor Rodrigo Correa de Castelblanco*, 126, n.º 74.
- REVUELTA GONZÁLEZ, Manuel (2010). *La Exclaustración*. Madrid: Fundación Universidad San Pablo.
- RIPOLL, Begoña (1991). *La novela barroca: catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- RODRÍGUEZ DÍEZ, José (1992). «Historia de la Orden de San Agustín en la época de fray Luis de León». *Edad de Oro*, 11, pp. 133-148.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO, Luis E. (1991). «La Universidad de Salamanca, evolución y declive de un modelo clásico». *Studia Histórica. Historia Moderna*, 9, pp. 9-21.
- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro (1872). *Catálogo de la Biblioteca de Salvá / escrito por Pedro Salva y Mallen; y enriquecido con la descripción de otras muchas obras, de sus ediciones, etc.* Valencia: Ferrer de Orga.
- SANTIAGO VELA, Gregorio (1913-1932). *Ensayo de una biblioteca ibero-americana de la Orden de San Agustín*. Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús.
- SIMÓN DÍAZ, José (1960-1973). *Bibliografía de la literatura hispánica*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica.
- VIDAL, Manuel (1751-1758). *Augustinos de Salamanca. Historia del observantísimo convento de San Agustín N. P. de dicha ciudad*. Madrid: Eugenio García de Honorato, Impresor desta Ciudad y Universidad.

Recibido: 21/11/2022

Aceptado: 15/12/2022



APUNTES PARA UNA BIBLIOGRAFÍA SOBRE FRAY SIMÓN DE CASTELBLANCO (c. 1610-c. 1691)

RESUMEN: Fraile portugués, instruido en la prédica en el antiguo convento agustino de Salamanca —desaparecido en los fragores de la guerra de la Independencia—, Simón de Castelblanco constituye un ejemplo de escritor barroco olvidado por la historiografía literaria. Autor de literatura sacra y profana, a él pertenecen una hagiografía sobre el santo patrón de la ciudad charra, Juan de Sahagún (1669), y *Trabajos del vicio* (1680), una novela larga que responde a los patrones moralistas del género a finales del seiscientos. Aunque autor menor, la figura de Castelblanco no carece de importancia pues se trata de un representante, en vida y en obra, del espíritu del último Barroco. En el presente trabajo me propongo, a partir de los escasos datos que se conservan del fraile, elaborar una semblanza de carácter biobibliográfico en la que dilucidaré aspectos particulares, que arrojarán luz sobre la obra y la vida del agustino.

PALABRAS CLAVE: Simón de Castelblanco, agustino, biobibliografía, historiografía, literatura, Barroco, Siglo de Oro.

APPOINTS FOR A BIBLIOGRAPHY ON FRAY SIMÓN DE CASTELBALNCO (c. 1610-c. 1691)

ABSTRACT: A Portuguese friar, educated in preaching in the former Augustinian convent of Salamanca (disappeared in the War of Independence), Simón de Castelblanco is an example of a Baroque writer forgotten by literary historiography. Author of sacred and profane literature, he wrote a hagiography on the patron saint of Salamanca, Juan de Sahagún (1669), and *Trabajos del vicio* (1680), a long novel that follows the moralistic patterns of the genre at the end of the 16th century. Although a minor author, the figure of Castelblanco is not unimportant because he is a representative, in life and work, of the spirit of the late Baroque. In the present work I propose, on the basis of the scarce data that have been preserved on the friar, to elaborate a bio-bibliographical sketch in which I will elucidate particular aspects, which will shed light on the work and life of the Augustinian.

KEY WORDS: Simón de Castelblanco, Augustinian, biobibliography, historiography, literature, Baroque, Golden Age.

PALIMPSESTOS DEL *TIEMPO DE REGOCIJO Y CARNESTOLENDAS DE MADRID* DE ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO EN EL MARCO DEL *HONESTO Y ENTRETENIDO SARAJO* DE MARÍA DE ZAYAS*

RAFAEL BONILLA CEREZO

Universidad de Córdoba

lh1bocer@uco.es

1. LA NOVELA DE LISIS

Sobre el marco del *Honesto y entretenido sarao* de María de Zayas (Oliveras, 2017), impreso en Zaragoza por el Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia como *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto* (1647)¹, han corrido ríos de tinta a los que aún cabe sumar quebradas. Dentro de la primera colección se nos cuenta cómo en Madrid, a lo largo de cinco noches del mes de diciembre y convaleciente de unas cuartanas, Lisis le cede a Laura, su madre, la jefatura de una «academia ideal» (Bosse, 1999: 249; Özmen, 2018: 219) con trazas de «corral de comedias» (Costa Pascal, 2007: 199). Allí fabularán diez «maravillas» otros tantos invitados, a razón de dos por jornada, alternándose en el uso de la palabra cinco pares de damas y caballeros²; menos en la última, donde una voz masculina precede a la femenina: Lisarda y Matilde (noche I), Álvaro y Alonso (noche II), Nise y Filis (noche III), Miguel y Lope (noche IV) y Juan y Laura (noche V)³.

* El presente artículo se inscribe en el proyecto de generación de talento del MICINN «Estudio y edición crítica de las *Obras completas* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Alonso de Castillo Solórzano» (PID2021-123533NB-I00).

¹ Suele editarse con el título de *Desengaños amorosos* (González de Amezúa, 1950; Yllera, 1983 y 2021; Redondo Goicoechea, 1989).

² Yllera opinaba que «las damas cuentan historias que muestran la constancia en el amor de las mujeres y la necesidad de vengarse si han sido engañadas. En cambio, las maravillas [de] los caballeros son de tema y tono más vario e incluso en una de ellas la mujer engaña al hombre» (1983: 34).

³ Sobre su preferencia por el término «maravilla» en lugar de «novela», véase Oliveras (2020: 51-53).

Özmen hizo hincapié en que «no sería erróneo afirmar que Zayas imaginó un *sarao de maravillas* [en las *Novelas ejemplares y amorosas*] y luego otro de *desengaños* [en su secuela]» (2018: 218), soldando así la bisagra entre la novela inicial (*Aventurarse perdiendo*) y lo narrado en el marco: el triángulo entre don Juan, su prometida Lisarda, que terminará casándose con un rico forastero, y la enferma Lisis, desdeñada por aquel y dispuesta —como mal menor— a subir al altar con don Diego⁴.

Dicho esquema resucitaría en la penúltima maravilla del primer libro (*El juez de su causa*): precisamente don Juan, todo un tenorio (Costa Pascal, 2007: 86-90), refiere aquí la peripecia de Estela y Claudia, rivales por el corazón de don Carlos; y de nuevo en el décimo desengaño (*Estragos que causa el vicio*), que gira alrededor de Magdalena y Florentina, la segunda de las cuales bebía los vientos por don Dionís.

Para no echar la soga tras el caldero, resumiré que tanto Montesa Peydró (1981) como Redondo Goicoechea (1989), El Saffar (1995), Suárez Briones (1997) y Olivares (2020: 58-59) vieron en la citada Lisis a una *altera ego* de Zayas, la «Sibila de Madrid» (Castillo Solórzano, 1942 [1642]: 66), explicando cómo en el interior de las *Novelas amorosas* se da un juego recíproco entre los niveles del lector, del marco y de las maravillas, fruto de una caja china con cuatro narradores. Más refinada se antoja la tesis de Treviño Salazar (2018: CXCV), quien ha distinguido a la Zayas-autora del marco (primer nivel) —que escribe para un Fabio/lector— de la Zayas-desengañadora (segundo nivel), que tiene por narratorio a un lector textual; a esta última, de las «desengañadoras» de turno (las narradoras del *sarao* del marco) (tercer nivel); y, por fin, a cada una de esa decena de «desengañadoras» de las damas que cuentan historias dentro de los sucesivos relatos (cuarto nivel).

¿Valdría igualar a doña María no solo con Lisis, sino también con la narradora de las introducciones y el marco, e incluso con las relatoras y mujercitas de sus diez cuentos? Por senderos algo bifurcados, procuraré demostrar que sí. Y otra cuestión: aquello que Özmen (2021a: 203) bautizara como «novela de Lisis», que

⁴ En *Aventurarse perdiendo*, «la protagonista Jacinta se presenta como una mujer que se enamora desesperadamente, [sacrificando] su salud y toda la razón, sin poder satisfacer su deseo amoroso. [...] A raíz de sus aventuras sentimentales, primero pierde el apoyo de su familia y luego gran parte de su hacienda. Jacinta se enamora dos veces: primero de don Félix y [después] de don Celio. En el primer caso, el deseo [...] la lleva casi hasta la muerte, como le ocurre a Lisis [en el marco] por su mal de amores. [...] En el segundo, don Celio, [un] clérigo, la engaña con otras mujeres. [...] *Aventurarse perdiendo* [...] avanza en síntesis el desarrollo [...] de la historia marco: [...] antes de comprobar en la segunda entrega (*Desengaños amorosos*) que esta es la misma trayectoria de Lisis, no es difícil intuir que Lisarda cuenta su maravilla para escarmentar a [aquella] de los peligros de ser la amante no deseada» (Özmen, 2021a: 80-81). Véase asimismo Özmen (2021b: s.p.).

es la auténtica novela larga de las dos partes del *Sarao*, o sea, el caso verdadero del marco, en tanto que «desarrolla una acción interior, que progresa por medio de las *maravillas y desengaños*», ¿guarda siquiera parentesco con la única (*Estragos que causa el vicio*) referida por este sujeto intradiegético y protagonista de la *cornice* de 1647? En esta oportunidad, la respuesta, por afirmativa, debiera sonar categórica.

1.1. RETRATOS DE UNA MUJER EN LLAMAS

La introducción de las *Novelas amorosas y ejemplares* comienza con el retrato de Lisis y la dolencia que propició el sarao:

Juntáronse a entretener a Lisis, hermoso milagro de la naturaleza y prodigioso asombro de esta corte, a quien unas atrevidas cuartanas tenían rendidas sus hermosas prendas, la hermosa Lisarda, la discreta Matilde, la graciosa Nise y la sabia Filis, todas nobles, ricas, hermosas y amigas (Zayas, 2020 [1637]: 167).

Aunque la fiebre y el espacio femenino —solo en un primer momento— perpetúen los del *Decamerón* de Boccaccio:

en la venerable iglesia de Santa María Novella, un martes por la mañana, [...] se encontraron siete jóvenes señoras, todas unidas entre sí o por amistad, o por vecindad o por parentesco, de las que ninguna pasaba de veintiocho años ni era menor de dieciocho, todas discretas y de sangre noble, y bellas de aspecto, y adornadas de buenas costumbres y de gentil honestidad. [...] Pretendo llamarlas con nombres en todo o en parte apropiados a la índole de cada una; a la primera de las cuales y a la que era de más edad la llamaremos Pampinea, y a la segunda Fiammeta, Filomena a la tercera y a la cuarta Emilia; y a continuación llamaremos Lauretta a la quinta, y a la sexta Neifile, y a la última no sin razón la denominaremos Elissa (2010 [1353]: 122-124),

las diferencias son igual de evidentes. Detengámonos primero en los reflejos:

1) Ambas veladas se derivan de sendas enfermedades: la peste florentina de 1348 y las cuartanas de Lisis. Y poseen un aire acusadamente mujeril. La antítesis estriba en que María de Zayas, todo menos una estilista, repite hasta en cuatro ocasiones el epíteto «hermosas» para retratar a sus cinco dueñas. No es cosa baladí: a diferencia de Matilde, de Nise y de Filis, las primas Lisis y Lisarda —un detalle de cierta envidia—, además de rivalizar por don Juan en el marco-novela, son, en esencia, hermosas. Y Lisis, «asombro de la corte», acabará señalándose por aunar las virtudes del resto. A saber: la discreción de Matilde, la gracia de Nise y la sabiduría de Filis. Y me atrevería a decir, con los ojos puestos en el marco

de las *Piacevoli notti* de Giovan Francesco Straparola (Venezia: Comin da Trino, 1550-1553), traducidas por Francisco Truchado como *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (Zaragoza: Juan Soler, 1578) y *Segunda parte del honesto y agradable entretenimiento* (Baeza: Juan Baptista de Montoya, 1581), que también la extremada elocuencia de Ariana, el raro ingenio de Isabela y la prudencia de Flordiana (Straparola, 2016 [1578]: 98-101)⁵. Así lo confirman su protagonismo dentro del *Sarao*, su papel como narradora del último «desengaño» (*Estragos que causa el vicio*) y la postrera decisión de no casarse con don Diego e ingresar en un convento. ¿Es Lisis un desdoblamiento de Zayas? Probablemente;

2) Laura, que enseguida reemplazará a su hija en la «presidencia de este gustoso entretenimiento» (Zayas, 2020 [1637]: 168), tiene la misma función organizativa que Pampinea en el *Decamerón* y que la Lucrecia de las *Piacevoli notti*. Veámoslo:

Repartió en esta forma la entretenida fiesta: a Lisis, su hija, que como enferma se excusaba y era razón, dio cargo de prevenir de músicos la fiesta; [...] a Lisarda, su sobrina, y a la hermosa Matilde, mandó que, después de inventar una airosa máscara, en que ellas y las otras damas, con los caballeros, mostrasen su gala, donaire, destreza y bizarría, la primera noche, después de haber danzado, contasen dos maravillas (Zayas, 2020 [1637]: 168).

Boccaccio había escrito tres siglos antes:

Y levantadas las mesas, por la razón de que todas las señoras sabían ejecutar las danzas de carola, y también los jóvenes, y algunos de ellos tocar y cantar espléndidamente, la reina [Pampinea] ordenó que llevasen los instrumentos; y por orden de ella, tomando Dioneo un laúd y Fiammetta una viola, comenzaron a interpretar suavemente una danza; por lo que la reina, junto con las demás señoras y con los dos jóvenes, tras mandar a los sirvientes a comer, formando un círculo con lento paso iniciaron una carola. [...] No hacía mucho que habían dado las tres, cuando la reina, levantándose, hizo levantar a todas las demás, y lo mismo a los jóvenes; [...] y así se fueron a un pradecillo. [...]

—Quiero que para esta primera jornada cada cual sea libre de relatar sobre la materia que más le agrade (2010 [1353]: 136-138).

3) Tampoco juzgo descabellado que Lisis, la última en narrar dentro del *Sarao*, le deba alguna pincelada a la Elissa del *Decamerón*. Nótese la paronimia de sus nombres, el detalle compartido de las fiebres —más las de los *Desengaños* que las

⁵ Treviño Salazar (2018: CLVIII-CLXI) privilegió antes que yo los ecos de la paráfrasis hispana de las *Piacevoli notti*.

de las *Novelas*— y, por fin, que Elissa era otro de los nombres de la Dido virgilia-
na, antonomasia de las enamoradas⁶;

4) Casey ha sondeado con tino el asunto de las calenturas:

Due to its abundance and synonymy with lovesickness, literary criticism has often considered the *cuartanas* merely and ornament necessary to win the favor of an author's audience, but not necessarily essential to that author's narrative purpose. [...] The cure for the *cuartanas* requires creative action by the lovesick patient. [...] This imaginative treatment involves performance and a reconfiguration of the beloved as the sum of his or her faults, convincing the fevered imagination to transform that desire into *desengaño* (2016: 570 y 573);

y Matos-Nin aventuró que

«Lisis» es una palabra de origen griego que llega a nosotros con varios significados. El *DRAE* [...] [la] define como *diluirse*, *disolverse* y *relajarse*. La remisión de una enfermedad o, aún más, de una calentura, es lo que en medicina se conoce como *lisis*. Podremos ver que la protagonista del marco de las narraciones que muestra María de Zayas representa el deseo de *relajar* las ideas de su sociedad (2006: 102).

Añadiré tres claves de mi cosecha, resuelto a probar que, más allá de los palimpsestos de los marcos del *Decamerón* y las *Piacevoli notti*, la «relación trans-textual» (Genette, 1982: 7) también se nutre de la *cornice* del *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* de Alonso de Castillo Solórzano (Madrid: Luis Sánchez, 1627)⁷:

a) el nombre de Lisis no prolifera —aunque tampoco sea rarísimo— en las letras del Barroco. La consulta del CORDE arroja un total de 146 registros, de los cuales 73 corresponden al *Sarao*. Sin embargo, conviene reparar en la otra mitad, todos anteriores a los textos de Zayas: Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo había inventado a una Lisis en *El caballero puntual* (Madrid: Miguel Serrano, 1614); igual que Cristóbal Suárez de Figueroa en *El pasajero* (Madrid: Luis Sánchez, 1617) y Lope de Vega en *Las fortunas de Diana* (1621), que inspiraría *El juez de*

⁶ Gutiérrez observó que «Lisis epitomiza la dama cortesana de Castiglione [...] por su habilidad poético-musical» (2014: 187-188).

⁷ En un reciente trabajo he examinado cómo la amistad textual entre Castillo y Zayas duró al menos desde 1626 hasta 1637. El primer cuaderno de la *princeps* de las *Novelas amorosas y ejemplares* (Zayas, 2020 [1637]: 153-156) contiene unas décimas («María, aunque vuestra fama») y un soneto («Ya os ofrecen, María, en la Helicon») del tordesillano, además de otro de Juan Pérez de Montalbán («Dulce Sirena, que la voz sonora») y del «Prólogo de un desapasionado» (Zayas, 2020 [1637]: 163-165), que también he atribuido al autor del *Bachiller Trapaza* (Bonilla, 2022: 109-114 y 122).

su causa de la madrileña (Senabre Sempere, 1963); más si cabe al observar que el Fénix escribió allí que «Diana se llamaba [durante su aventura] con disfrazado nombre de Lisis» (Vega, 2002 [1624]: 143). ¿Hizo lo propio Zayas dentro de sus colecciones? Yo diría que sí;

b) las tercianas (o cuartanas) y la enfermedad de amor son moneda común en el corpus solorzaniiano. Las hallamos en *La cruel aragonesa (Jornadas alegres)*. Madrid: Juan González, 1626):

En este tiempo, quiso doña Clara saber de Estefanía, la criada de doña Marcela, si su galán [don García] acudía como antes a servir a su ama; y así, un día, con achaque de visitarla, halló que Estefanía había más de quince días que estaba enferma de unas tercianas (Castillo Solórzano, 2019 [1626]: 139);

El ayo de su hijo (Tiempo de regocijo, 1627):

Hízose la dama mala, y de ahí a dos días fingió haberse sangrado. Envíole un cabezalero de cambrai ensangrentado y un listón leonado con este papel: «El susto con que estuve aguardándoos anoche me ocasionó una calentura de la cual ha sido fuerza sangrarme porque el mal no pase adelante» (Castillo Solórzano, 2023 [1627]: 323);

La ingratitud y el castigo (Noches de placer, Barcelona: Sebastián Cormellas, 1631):

Con el segundo mes se pasó el tercero, conque vino a presumir Casandra que aquella ausencia había sido trazada de propósito por Octavio para no verla más; y no apartándosele este pensamiento de la memoria, hizo tal efecto en ella que la quitó la salud, cayendo enferma en la cama. [...] Pues como viese Julio enferma a su querida sobrina, dióle notable pena su mal, y llamando los más acreditados y doctos médicos de Génova, hizo junta de ellos sobre su enfermedad. Los más de ellos convinieron en que procedía de una profunda melancolía derivada de algún pesar; pero con esto no se le quitaba una ardiente calentura que la iba consumiendo (Castillo Solórzano, 2013 [1631]: 148-149);

y de nuevo en un libro pariente de las cinco noches del primer *Sarao*: las *Auroras de Diana* de Pedro Castro y Añaya (Madrid: Imprenta del Reino, 1631), otro ingenio del círculo de Lope, que firmó la aprobación: Diana, exhausta por su obligación de elegir marido, se traslada a una quinta donde la divertirán con poemas, músicas y cuentos a lo largo de cinco auroras⁸. Sin despreciar que el *leitmotiv* del proemio del *Decamerón* era, justamente, la enfermedad de amor:

⁸ Véase sobre todo Pacheco (1999). Iván de Quiroga y Fajardo apunta en los paratextos que «a los diez y ocho años [...] escribió la mayor parte de estas prosas y versos, demorándose en sacar el libro medrosos tres años» (Castro y Añaya, 1948 [1631]: 32). ¿Otro volumen de entre

Ellas, en sus delicados pechos, por temor o por vergüenza, tienen las amorosas llamas ocultas, que quienes las han probado saben cuán mayor fuerza poseen que las visibles; y además, obligadas por los deseos, los gustos, los mandatos de sus padres, de sus hermanos y de sus maridos, pasan la mayor parte del tiempo encerradas en el pequeño recinto de sus alcobas, sentadas y ociosas, queriendo y a la vez no queriendo; [...] lo cual no les sucede a los hombres enamorados, como podemos ver abiertamente (Boccaccio, 2010 [1353]: 105-107);

c) tanto si las cuartanas fueron de cuño zayista como si las tomó de los textos de Boccaccio, Castillo o Castro, el doble *Sarao* repite hasta tres veces dicho motivo, cual matrioska o *mise en abyme* que transformará espiritualmente a Lisis. Según Guillén, el recurso de la fiebre para producir anticipación y suspense «crea a la vez un vínculo de complicidad con el lector, quien en este punto sabe más que los otros personajes [...] y tiene que entrar en el juego de la narradora omnisciente» (1998: 530-531). Si en el marco de las *Novelas amorosas y ejemplares* «unas atrevidas cuartanas tenían rendidas [sus] hermosas prendas» (Zayas, 2020 [1637]: 167), en la de los *Desengaños*, sabedora de que Lisarda ya le había robado a don Juan Lisis,

se dejó rendir a tan crueles desesperaciones [...] que amaneció otro día [...] con una mortal calentura, y tan desalentada y rendida a ella que los médicos, desconfiando de su vida, antes de hacerle otros remedios, le ordenaron los importantes al alma, mandándola confesar y recibir el divino Sacramento (Zayas, 1983 [1647]: 115-116).

Está claro que la *malattia d'amore* (Ciavolella, 1976) crece de la primera colección a la segunda (Guillén, 1998: 530); pero más nos importa que, dentro de *Estragos que causa el vicio* —narrada por la propia Lisis—, Florentina, feliz por el empleo de su hermanastra Magdalena con don Dionís («hecho el matrimonio

1626 y 1628 que pudo correr manuscrito hasta llegar a las manos de Castillo y Zayas? Losada Goya (1999) y después Bresadola (2020: 36-39) subrayaron la deuda del marco solorzaniano de *Los alivios de Casandra* (Barcelona: Jaime Romeu, 1640) con estas *Auroras*: «Fatigada, pues, [Casandra], [...] vino a darle una melancolía tan grande que se le pudo dar nombre de grave enfermedad. Su descanso era la soledad, su gusto el retiro, su divertimento la comunicación con sus damas, que las tenía de grandes partes, muy conformes a las suyas. [...] Volvamos a la quinta, donde había descansado aquella bizarra dama [...]: allí se trató, por orden de un médico que el marqués se llevó consigo, que lo primero en que Casandra se había de ocupar era solo en divertimientos alegres, [...] en oír músicos, [...] escogidos entre los mejores de Italia y España; a estos acompañaban tal vez las damas de Casandra [...], y entre las que más lucían [...] eran dos españolas privadas de Casandra, nobles en sangre y hermosas por extremo. Llamábase la una Gerarda y la otra Estefanía; de estas eran compañeras otras que su número llegaba a cumplir el de doce, pero las más principales de estas eran cuatro, cuyos nombres eran Lucrecia, Diana, Emilia y Ludovica» (Castillo Solórzano, 2020 [1640]: 112 y 115-116).

de mi padre y su madre, nos criamos juntas desde la infancia, tan amantes la una de la otra, y tan amadas de nuestros padres, que todos entendían que éramos hermanas» [Zayas, 1983 (1647): 485]), termine lamentando que aquel galán no fuera suyo: «vine a perder la salud, donde conozco que acierta quien dice que el amor es enfermedad, pues se pierde el gusto, se huye el sueño y se apartan las ganas de comer» (Zayas, 1983 [1647]: 487)⁹. Y apostilla:

Las músicas, las finezas y los extremos con que don Dionís servía a Magdalena ya los podréis juzgar de la opinión de enamorados que nuestra nación tiene; ni tampoco las rabiosas bascas, los dolorosos suspiros y tiernas lágrimas de mi corazón y ojos (Zayas, 1983 [1647]: 487).

No hay que ser ningún lince para ver que el triángulo en mantillas del marco, formado por Lisis, Lisarda y don Juan, encuentra su despliegue novelesco —o intranovelesco: si rotulamos los dos marcos del *Sarao* (1637-1647) como «novela de Lisis»— en *Estragos que causa el vicio*¹⁰.

1.2. LOS PREVENIDOS BRASEROS

Después de presentar a las damas, la *cornice* de las *Novelas amorosas* se recrea en el primer sarao y en un objeto de cierto alcance dentro de las colecciones de los años veinte: el brasero, cuya presencia dentro del género de la ficción breve se remonta a *El pasajero* (1617) de Suárez de Figueroa: «por novelas al uso entiendo ciertas patrañas o consejas propias del brasero en tiempos de frío, que, en suma, vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras» (1988 [1617]: 178)¹¹.

Escribe Zayas:

Juntáronse [...] una tarde de las cortas de diciembre, cuando los hielos y terribles nieves dan causa a guardar las casas y gozar de los prevenidos braseros, que en competencia del mes de julio quieren hacer tiro a las cantimploras y lisonjear

⁹ Bien poco difiere el parentesco entre las dos primas del marco (Lisis y Lisarda) y de proyección sobre las hermanastras de *Estragos que causa el vicio*: Florentina y Magdalena.

¹⁰ Y tampoco se orille que la primera maravilla (*Aventurarse perdiendo*) corrió a cargo de Lisarda.

¹¹ Uno de los amables informadores de mi artículo me señala que «uno de los precedentes de la novela corta donde el brasero (o el fuego) funciona como centro de reunión es *Noches de invierno*, donde frecuentemente (cuando los contertulios pasan de una a otra casa) se encuentran alusiones como esta que sigue: “el fuego es bueno, aunque la leña es verde” (noche segunda)». Esta es una de las citas concretas: «FABRICO: Miren vuestras mercedes que mañana a la noche se han de servir de ir a mi casa. LEONARDO: Vuesa merced provea buen fuego, que no haremos falta» (Eslava 2013 [1609]: 136).

las damas para que no echen menos el prado, el río y las demás holguras que en Madrid se usan. Pues como fuese tan cerca de navidad, tiempo alegre y digno de solemnizarse con fiestas, juegos y burlas, habiendo gastado la tarde en honestos y regocijados coloquios, porque Lisis con la agradable conversación de sus amigas no sintiese el enfadoso mal, concertaron entre sí [...] un sarao, entretenimiento para la Nochebuena y los demás días de Pascua, convidando para este efecto a don Juan, caballero mozo, galán, rico y bien entendido, primo de Nise y querido dueño de la voluntad de Lisis (2020 [1637]: 167).

El fragmento es liberal en préstamos que no se han cobrado. Además del vislumbre del título previsto para ambas colecciones («honestos y regocijados coloquios», «un sarao, entretenimiento para la Nochebuena»), hay otros modelos que conviene poner ya sobre la mesa: los braseros eran el recipiente principal en los marcos solorzanianos entre 1625 y 1627. Por ahora, solo me interesa el de las *Jornadas alegres* (1626): los protagonistas emprenden su viaje en lo más crudo del invierno y, «por hallarse doña Lorenza de cinco meses preñada, dispusieron que las jornadas fuesen muy pequeñas, distribuyéndolas en cinco días por ser los del invierno tan pequeños» (Castillo Solórzano, 2019 [1626]: 58).

Es curioso que tanto la primera entrega del *Sarao* como el segundo volumen del tordesillano se dividieran en cinco días —aun cuando las *Jornadas alegres* sean finalmente seis— y vengan caracterizadas por la misma nota temporal: «una tarde de las cortas de diciembre» (Zayas) y «los [días] del invierno tan pequeños» (Castillo).

Por otro lado, la madrileña aludía en su marco a los «hielos y terribles nieves»; a imagen del autor de *Tiempo de regocijo* (1627), donde «el fin del inconstante hebrero molestaba aún a los mortales con furiosos vientos, rigurosas nieves, plattedas escarchas y copiosas pluvias» (Castillo Solórzano, 2023 [1627]: 52).

Todo parecidísimo. Pero bastante menos que este párrafo de *Sala de recreación* (Zaragoza: Herederos de Pedro Lanaja, 1649), uno de los libros póstumos del pucelano, cuya fecha de redacción se desconoce (González Ramírez, 2012: 58-59); si bien la aprobación del predicador Guillermo Salinas y la censura de fray Andrés Hortigas se firmaron, respectivamente, el 18 y el 21 de septiembre de 1639:

Fue un invierno algo más riguroso que los pasados por las *muchas nieves* que hubo. [...] Para tolerar tan *helados rigores y fríos tan rigurosos*, un día que en la iglesia se halló don Teobaldo con otros amigos suyos casados, [...] les dio que, pues en su casa había una sala aventajada en grandeza a cuantas había en Pamplona, en quien se habían celebrado *festivos saraos*, [...] la determinaba a ofrecer [...] para festiva

palestra de cuantos *entretenimientos honestos* se pudiesen maquinar para celebración de las *futuras carnestolendas* (Castillo Solórzano, 1977 [1649]: 44).

Sintetizo el juego de espejos entre esta última *cornice* y la del primer *Sarao*: 1) «hielos y terribles nieves» (Zayas) / «muchas nieves», «helados rigores» (Castillo); 2) «honestos y regocijados coloquios», «un sarao, entretenimiento para la Nochebuena» (Zayas) / «festivos saraos», «entretenimientos honestos» (Castillo). Aunque ambos acusen la huella de la traducción de las *Piacevoli notti* y el ciclo narrativo entre 1620 y 1635 fuera tan cervantino como *straparoliano* (Bonilla, 2022: 85-86), según se desprende de cuatro de los títulos de Castillo (*Tardes entretenidas*, *Jornadas alegres*, *Tiempo de regocijo* y *Noches de placer*) y de aquel planeado por Zayas para sus relatos (*Honesto y entretenido sarao*), es seguro que el de Tordesillas se debió basar en el marco de las *Novelas amorosas*, que había prologado en 1635, para escribir el de la *Sala de recreación* (1649), devolviéndole así a la Sibila sus varios guiños a la moldura de *Tiempo de regocijo* en las dos partes de su *Sarao*.

Para no andarme con rodeos, estoy persuadido de que todos los miembros del «club de los cinco» (Bonilla, 2022: 90), a saber: Juan de Piña, su tocayo Pérez de Montalbán, Alonso de Castillo Solórzano, Francisco de Quintana y la propia María de Zayas, orbitaron alrededor del campo literario regido en la década de 1620 por Lope de Vega y el librero Alonso Pérez (Cayuela, 2005: 55). Una circunstancia que sin duda favoreció que pudieran leer sus respectivas colecciones de forma manuscrita. Me refiero ahora a las *Tardes entretenidas* (Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1625), las *Jornadas alegres* (1626) y el *Tiempo de regocijo* (1627) de Castillo; a los *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares* de Montalbán (Madrid: Juan González, 1626), hijo a la sazón de Alonso Pérez; a la *Historia de Hipólito y Aminta* de Francisco de Quintana (Madrid: Viuda de Luis Sánchez, 1627); a las *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* (Madrid: Juan González, 1624) y las *Varias fortunas* (Madrid: Juan González, 1627) de Piña; y, cómo no, también a las *Novelas amorosas y ejemplares* de la Sibila, toda vez que en su *Índice de los ingenios de Madrid*, redactado hacia 1626 (Profeti, 1981: 535), pero solo publicado en el *Para todos* (Madrid: Imprenta del Reino, 1632), Pérez de Montalbán (1999: 877-878) noticiaba que la «décima musa de nuestro siglo ha escrito a los certámenes con grande acierto, tiene acabada una comedia de excelentes coplas y un libro para dar a la estampa en prosa y verso de ocho *Novelas ejemplares*»; *lapsus* o testimonio —tanto me da— que sugiere una circulación no impresa, en busca de apoyos mutuos y a la espera del refrendo del Fénix¹².

¹² Olivares aventura que, «entre 1632 y 1635, Zayas escribió dos novelas más, tal vez las dos últimas [de su primera colección]: *El juez de su causa*, que tiene lugar en Valencia; y *El jardín*

Si se aprobara que ese proyecto de «marco-introducciones-novela de Lisis» — no así de los veinte relatos que contiene— se concibió ya a mediados de 1626, por más que el primer volumen fuera víctima tanto de aquella orden de la Junta de Reformatión que prohibió entre 1625 y 1634 la impresión de novelas y comedias en los reinos de Castilla (Moll, 1974; Cayuela, 1993) como de la fatal desidia de Ana de Carasa, viuda de Luis Sánchez, comprenderemos mejor los ecos solorzanianos de las *cornici* y «secuencias cero» de sus maravillas y desengaños. En plata: la impronta del marco de *Tiempo de regocijo* (1627), terminado en 1625, casi a la vez que los de *Tardes entretenidas* (1625) y *Jornadas alegres* (1626). Téngase en cuenta que la pareja de aprobaciones de Francisco Boil y Juan de Jáuregui para la tercera colección de Castillo datan respectivamente del 14 de octubre y el 20 de diciembre de 1625. Luego de dos, una:

a) Zayas accedió al libro de su amigo todavía manuscrito y le robó un puñado de ideas para la moldura de la frustrada primera parte del *Sarao* (c. 1626);

b) después de la salida de *Tiempo de regocijo*, la Sibila, huérfana ya de su tío —en sentido literal— y falta del apoyo de Ana de Carasa, más lo que estorbara la Junta de Reformatión, dispuso de unos años, hasta 1629-1630, para retocar el marco de sus *Novelas amorosas* (1637) y, quizá, también el boceto de la tardía *cornice* de los *Desengaños* (1647). ¿Cómo razonar si no que una y dos décadas después de la *princeps* de *Tiempo de regocijo*, que nunca se reeditó, Zayas le hurtara a Castillo un puñado de estilemas que el pucelano había depurado ya en cuatro de sus obras de los años treinta: *Noches de placer* (1631), *Los amantes andaluces* (1633), *Fiestas del jardín* (1634) y *Los alivios de Casandra* (1640)?

Considero que los «prevenidos braseros» de las *Novelas amorosas* recuerdan lo suyo a las «calientes estufas» del introito de Castillo Solórzano a *Tiempo de regocijo*: «No se había despedido del todo el erizado invierno [...], ocasionándoles sus rigores a buscar templanza ya en abrigados aposentos o ya en calientes estufas» (2023 [1627]: 165). Pero no solo de brasas vive la novelista. Dentro de su primer marco, Zayas explica que la víspera de la Navidad se distingue por ser un «*tiempo alegre* y digno de solemnizarse con fiestas, juegos y burlas, habiendo gastado la tarde en honestos y *regocijados coloquios*» (2020 [1637]: 167). Con esa frase no solo rendía tributo a *Tiempo de regocijo* y *carnestolendas de Madrid*, sino a los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo (¿1603?; Barcelona: Sebastián Cormellas, 1605), subtitulados *Carnestolendas de Castilla*¹³.

engañoso, sita en Zaragoza» (2020: 117). También en el «Prólogo» de Lope a las *Experiencias de amor y fortuna* de Francisco de Quintana (Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1626) se lee: «cuando vi este poema de vuesa merced manuscrito, tuve ánimo de alabarle» (Quintana, 2012 [1663]: 108).

¹³ Se reeditaron en Logroño (Matías Mares, 1606), Barcelona (Gerónimo Margarit, 1609), Bruselas (Roger Velpius, 1610) y Madrid (Viuda de Alonso Martín, 1618).

Reproduzco a continuación otra cláusula del marco de *Tiempo de regocijo*, de veras similar a la última que he tomado de Zayas, aunque cambien las fechas del recreo:

Era en el tiempo que las carnestolendas dan amplias licencias a mayores divertimientos en los juegos, en los banquetes, saraos y regocijos, no perdiendo la gente en estos entretenimientos el poco tiempo que hay hasta el futuro miércoles de ceniza (Castillo Solórzano, 2023 [1627]: 165-166)¹⁴.

Según cabía esperar, la *cornice* de los *Desengaños amorosos*, preludio de la frustrada boda de Lisis y don Diego, repite tanto las fechas del carnaval —herencia de la paráfrasis de las *Piacevoli notti*¹⁵ y también de la tercera colección de Castillo— como el brasero y la estructura en tres noches, a razón de cuatro relatos en las primeras y dos en la última:

Pues se allegaban los alegres días de las carnestolendas, y en ellos habían de celebrar sus bodas, [Lisis] [...] tenía gusto de que se mantuviese otro entretenido recreo como el pasado, empezando el domingo, para que el último día se desposase. [...] Habíale pedido a Lisis Zelima por merced le fuese concedido que los versos que se cantasen los diese ella. [...] Y Lisis [...] lo tuvo por bien, y así nombró para la primera noche a Zelima, y tras ella a su prima Lisarda, luego Nise, y tras ella, Filis. Para la segunda noche puso la primera a su madre; segunda, Matilde, y tercera y cuarta a doña Luisa y doña Francisca. [...] Y la tercera noche puso primero a doña Estefanía; esta era una prima suya religiosa, que había con licencia salido del convento a curarse de unas peligrosas cuartanas, y ya sana de ellas, no aguardaba para volverse a él más de que se celebrasen las bodas de Lisis: y ella tomó para sí el postrero desengaño, para que hubiese lugar para su desposorio. Ordenado esto, convidó a todos los caballeros y damas citados en la Primera parte y muchos más que vinieron avisados unos de otros. [...] Se previnieron músicos, y entoldaron las salas de ricas tapicerías, suntuosos estrados, curiosos escritorios, vistosas sillas y taburetes, aliñados braseos, tanto de buenas lumbres como de diversas y olorosas

¹⁴ Al final del marco de los *Desengaños*, se lee por boca de Lisis: «desde el día que se dio principio a este sarao, que fue martes de carnestolendas de este presente año de mil seiscientos y cuarenta y seis, han sucedido muchos casos escandalosos» (Zayas, 1983 [1647]: 509). Yllera puntualizó que «en la “Introducción” se decía que las reuniones comenzaban el *domingo*, lo que corresponde mucho mejor con la organización del texto. El martes deberían no iniciarse sino terminarse los relatos» (1983: 509).

¹⁵ «Había también entre ellos delicados cuentos, agudos propósitos y algunos problemas de los cuales la señora Lucrecia era juez y declaraba. Y porque ya se llegaban los últimos días de carnestolendas, que solo están dedicados a juegos, bailes, invenciones, bailes, danzas y otros entretenimientos del alegría, como es costumbre, la señora Lucrecia mandó a todos los caballeros que, so pena de la desgracia suya, al honesto colegio la noche siguiente se redujesen para dar el orden que en holgarse había de tener» (Straparola, 2016: 100-101).

perfumaderas, claros y resplandecientes faroles, muchas bujías y, sobre todo, sabrosas y costosas colaciones, sin que faltase el amigo chocolate (que en todo se halla, como la mala ventura) (Zayas, 1983 [1647]: 119-120)¹⁶.

Si bien se mira, las analogías con el marco del tercer libro de relatos de Castillo no son pocas:

1) por deseo del anciano don Enrique, la *dispositio* de *Tiempo de regocijo*, que comienza un jueves de comadres, el penúltimo antes del carnaval, se articula como sigue:

—Ya que mi casa se ha visto hoy sumamente honrada con tan nobles huéspedes, tanta hermosura de damas y tan agudos entendimientos en el tiempo que las carnestolendas nos permiten menos compostura y más licencia para divertirnos, me parece que los tres días últimos de ellas los ocupemos en entretenimientos gustosos y honestos. [...] Y así, subordinado a los pareceres de todos, propondré el mío: que desde el domingo que viene nos juntemos en siendo de noche en esta sala, donde quiero que sea la primera holgura, y esta conste de todos estos divertimientos. Mientras se hace hora de cenar, quiero que don Claudio, mi hijo, os refiera una novela maquinada de su ingenio. [...] Después de ella dirá cada uno los mejores versos que supiere de memoria, graves o jocosos; que, si lo fueren, no desdiciendo de la compostura que debe guardarse, serán más a propósito del tiempo. Y después de la cena, se rematará la fiesta con algunos graciosos bailes, o máscaras, o alguna representación. [...]

Parecioletos a todos bien lo propuesto por don Enrique, y así quedaron de concierto que el primero día fuese la fiesta en su casa, [...] el segundo en la de don Sancho, su primo, y el tercero y último, que era el martes de carnestolendas, en casa de don Rodrigo, amigo de los dos; y que de una noche para otra dispusiesen los entretenimientos para divertirse y holgarse (Castillo Solórzano, 2023 [1627]: 168).

¹⁶ Yllera se enfrentó al problema textual de reordenar el volumen en tres noches: «Además del desplazamiento [en la *princeps*] del quinto desengaño, se sustituye la estructura en tres noches por una estructura en diez. Diversas alusiones indican que era intención de la autora conservar la estructura inicial en tres noches: al final del sexto desengaño se dice que “faltaban otros dos desengaños para dar fin a la noche”. Tras el octavo relato pasan a cenar y se anuncia que al día siguiente se referirán los dos desengaños que faltan y se celebrará el desposorio de Lisis. Antes de comenzar el noveno relato se habla de una nueva reunión. En cambio, en otros casos se actúa como si se partiese de una división en diez noches, con un relato en cada [una]. Al comenzar el octavo relato se dice de doña Francisca “que era a quien le tocaba el último desengaño de la octava noche” (pero “último” supone una división en tres noches y no en diez. [...] Se observa que la división en diez noches aparece únicamente en los títulos y que solo se introduce en el texto a partir del desengaño octavo. Por otra parte, a lo largo de toda la obra persisten indicaciones de una división en tres noches como se indicaba en la *Introducción*» (1983: 62-63).

2) las tres noches de ambas colecciones —la del tordesillano y el segundo *Sarao*— permiten hablar de un subgénero novelístico:

Las «noches» como título y concepto genérico se encuentran explícita e implícitamente en obras como *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1663) de Mariana de Carvajal, [...] y *Sala de recreación* (1649) de Castillo Solórzano, así como en las *Noches de invierno* (1609) de Antonio de Eslava. [...] Si del marco y de la función que la noche desempeña en él pasamos a las novelas propiamente dichas, veremos cómo la noche sirve de escenario a diferentes tipos de acción que ponen de manifiesto la compleja carga semántica de lo nocturno. La noche, oscura y tenebrosa, es el tiempo de la aventura y del peligro, pero también del fingimiento y del engaño. Evidencia el lado oscuro del hombre [y de la mujer], lo reprimido, el crimen y la sexualidad, así como lo arcano y la magia (Albert, 2014: 367 y 373)¹⁷;

3) las de *Tiempo de regocijo* y los *Desengaños amorosos* poseen otro atributo en común: el exilio narrativo de uno de los sexos. Si en el libro de Castillo solo cuentan y versifican los hombres (don Claudio, don Lorenzo y don Félix), a menudo para burlarse de las mujeres —salvo el romance en honor de doña Ana («Duplicado sale el sol»)—, en la *cornice* de la segunda parte del *Sarao*, que interpreto como irónico homenaje al marco de la tercera colección del tordesillano,

se dispuso [...] que habian de ser las damas las que novelasen; [...] y [...] que los que refiriesen fuesen casos verdaderos, y que tuviesen por nombre «desengaños». [...] Fue la pretensión de Lisis en esto volver por la fama de las mujeres (tan postrada y abatida por su mal juicio, que apenas hay quien hable bien de ellas)¹⁸ (Zayas, 1983 [1647]: 118);

4) el marco de los *Desengaños amorosos* asienta, invierte y expande aquello que en *Tiempo de regocijo* no pasó de promesa: la nómina de asistentes al sarao en casa de don Enrique y doña Eufemia asciende a diecisiete; cifra tan hiperbólica como superflua, si se considera que el volumen solo contiene tres novelas y un entremés¹⁹. Por no hablar de la tosca omisión de una comedia después del tercer relato (*El ayo de su hijo*):

¹⁷ Los corchetes son míos.

¹⁸ Teruel anotó que «frente al estereotipo de la frase latina *Mulierem ornat silentium* y frente al sexo locuaz, aquí se da la palabra a la mujer (convertida en relatora), lo que permite a Zayas hacer gala de su ironía, introduciendo su propia voz entre paréntesis en el enunciado narrativo (la voz de la autora del proceso sémico) para constatar una opinión ajena en torno a la concepción de las mujeres tachadas de *noveleras*, vocablo cuyo frecuente uso en femenino y clara significación despectiva alude a una supuesta tendencia de las mujeres en general a desorbitar la realidad» (2014: 323).

¹⁹ Según Dunn, «the persons taking part are mere names, with the exception of Octavio and Fernando whose high spirits alone draw the reader's attention» (1952: 12).

Acabáronse los versos y luego entraron los músicos a cantar, conque se dio principio a la comedia, que fue representada con tanto concierto, gracia y bizarría de galas que los oyentes quedaron muy gustosos de oírla, dando gracias a don Rodrigo por lo bien que les había entretenido y agasajado (Castillo Solórzano, 2023 [1627]: 344).

Dicho recurso, igual de burdo, se repite al final de las *Novelas amorosas y ejemplares*, cuando Laura acaba de narrar *El jardín engañoso*:

En esto estuvieron gran parte de la noche, tanto que por no ser hora de representar la comedia, de común voto quedó para el día de la Circuncisión, que era el primero día del año, que se habían de desposar don Diego y la hermosa Lisis (Zayas, 2020 [1637]: 534);

5) ambas reuniones se desarrollan durante las fiestas de carnaval. El jueves de comadres las familias de don Enrique, don Sancho y don Rodrigo acuden a la quinta del primero porque «las carnestolendas permiten menos compostura y más licencia» (Castillo Solórzano, 2023 [1627]: 167). A lo largo de tres días disfrutará de otras tantas cenas y «entretenimientos gustosos y honestos»: de nuevo un sintagma *straparoliano* y más que vecino de los ya espigados en los marcos de Zayas. Dejando a un lado las tres novelas (*El duque de Milán*, *La quinta de Laura* y *El ayo de su hijo*) y el único entremés (*El casamentero*), la *cornice* de *Tiempo de regocijo* se diseñó como una «fiesta teatral» (Arellano, 1995: 62): tres noches o jornadas; un relato en cada una de ellas; una pieza breve a modo de interludio jocoso. La amenizarán una veintena de letras, canciones y romances; y según aclara el narrador tras la primera historia de Claudio, cada reunión se remata «con algunos graciosos bailes o máscaras» (Castillo Solórzano, 2023 [1627]: 168);

6) los braseros de las dos partes del *Sarao* («prevenidos braseros», «estaba ya la sala cercada de muchas sillas de terciopelo verde y de infinitos taburetes pequeños para que [...] los caballeros pudiesen gozar de un brasero de plata, que, alientado de fuego y diversos olores, cogía el estrado de parte a parte» [Zayas, 2020 (1637): 167 y 170]; «entoldaron las salas de ricas tapicerías, [...] vistosas sillas y taburetes, aliñados braseros, tanto de buenas lumbres como de diversas y olorosas perfumaderas, [...] y sobre todo sabrosas y costosas colaciones» [Zayas, 1983 (1647): 120]) se asemejan a los de las dos primeras cenas de *Tiempo de regocijo* («en el [estrado] había dos grandes braseros de plata para reparo del frío, que le hacía grande»; «Ocuparon sus asientos las damas en un largo estrado y los caballeros en las sillas más cercanas a él, procurando que les alcanzase parte del calor del fuego que tenían dos grandes braseros de plata y de la fragancia que daban dos bien aderezados pomos que en ellos había» [Castillo Solórzano, 2023 [1627]: 235]), tapices incluidos:

en una espaciosa sala colgada con costosos paños flamencos y alfombras turcas (Castillo Solórzano, 2023 [1627]: 169);

quedaron avisados que al recogerse el día, descoger la noche el negro manto, luto bien merecido por la ausencia del rubicundo señor de Delfos, que, por dar a los indios los alegres días, daba a nuestro hemisferio con su ausencia oscuras sombras, se juntasen todos para solemnizar la Nochebuena, con el concertado entretenimiento, en el cuarto de la hermosa Lisis, en una sala aderezada de unos costosos paños flamencos, cuyos boscajes, flores y arboledas parecían las selvas de Arcadia o los pensiles huertos de Babilonia (Zayas, 2020 [1637]: 169)²⁰.

La simetría entre ambos textos resulta apreciable. Y adviértase cómo Zayas también se hizo eco de un motivo, la cronografía mitológica, que Castillo gustaba de utilizar en los marcos de sus colecciones y cuentos. Así, «el rubicundo señor de Delfos», o sea, Apolo, del *Sarao* apenas difiere de la hipotiposis que anunciaba la primera fiesta de *Tiempo de regocijo*:

Yacía el délfico planeta en el monumento del ocaso, sepultado con sus hermosas luces, por dar lugar a que la oscura noche mostrase en su ausencia su negro dosel, bordado de lucientes astros, cuando las prevenidas familias de don Sancho y don Rodrigo se hallaron el domingo de carnestolendas en casa del anciano don Enrique (Castillo Solórzano, 2023 [1627]: 169);

y, sobre todo, de esta otra de *Los alivios de Casandra*:

Seis veces dio giros el rubicundo Febo en el hemisferio primero que viese el hermoso prodigio enfermo, de quien supo que se restituyó en su primero ser, confuso de verse donde no pensó (Castillo Solórzano, 2020 [1640]: 289).

Mi pregunta continúa en el aire: si Zayas se inspiró en la tercera colección de Castillo para redactar la *cornice* de sus *Desengaños amorosos*, ¿es porque *Tiempo de regocijo* le interesó tanto allá por 1626, y todavía en 1637, como para no quitarlo de su atril hacia 1646-1647? ¿Hubo un borrador del marco y las introducciones de varios relatos del segundo *Sarao* —como vengo sugiriendo— en

²⁰ Aunque —en principio— dos décadas posterior, también se documentan en *Sala de recreación* (1649): «Era la sala de más de trescientos pasos en largo [...]; en esta se pusieron cuatro estufas [de modo] que sin verse fuego, le hubiese para abrigo de los que habian de asistir allí [...]. En el tope de la sala levantó un estrado de hasta seis pies en algo, cubierto de ricas alfombras turcas, iguales en colores a muchísima cantidad de almohadas bordadas [...]. El estrado cercaba una barandilla de palastros de plata de dos palmos de alto, y a trechos había de este precioso metal muchos braseros para abrigo de las damas» (Castillo Solórzano, 1977 [1649]: 37). Agradezco esta noticia a uno de mis amables informadores.

la segunda década del Barroco? Nunca se olvide que, precisamente junto a los *Desengaños*, el *Tiempo de regocijo* es la única colección dividida en tres noches.

Ciñéndome a las *Novelas amorosas*, apuro otra clave que suelda la moldura del primer *Sarao* con un paréntesis de Lisis dentro de *Estragos que causa el vicio*: antes de dar entrada a los caballeros, el narrador, que ahora sí estoy en disposición de afirmar que era narradora y la sombra de Zayas, nos revela que se celebró en invierno «para que [las damas] no echen menos el prado, el río y las demás holgueras que en Madrid se usan» (Zayas, 2020 [1637]: 167).

Pues bien, en un intercalio del último desengaño, Lisis se permite tachar a los hombres de amujerados:

¿De qué pensáis que procede el poco ánimo que hoy todos tenéis, que sufrís que estén los enemigos dentro de España, y nuestro rey en campaña, y vosotros en el Prado y en el río, llenos de galas y trajes femeniles, y los pocos que le acompañan, suspirando por las ollas de Egipto? (Zayas, 1983 [1647]: 505).

Los dos últimos párrafos son la cara y la cruz de una misma moneda: si en el primero Zayas ponía en solfa a las damas, en el segundo les toca el turno a los caballeros, ahora lastrados por los atributos de aquellas. Entonces, no es ya que en el marco de los *Desengaños* los galanes hubiera perdido la voz y la palabra, sino que son objeto de risa e incluso quedan privados de su hombría²¹.

2. GUSTOS Y COLORES

La entrada de los galanes en las *Novelas amorosas y ejemplares* («Convidado don Juan a la fiesta, y agradecido por principal de ella, a petición de las damas se acompañó de don Álvaro, don Miguel, don Alonso y don Lope» [Zayas, 2020 (1637): 168]) remite tanto a la del *Decamerón* («Mientras de este modo razonaban las señoras, he aquí que entraron en la iglesia tres jóvenes, [...] de los que uno se llamaba Pánfilo, Filóstrato el segundo y el último Dioneo, todos muy agradables y corteses» [Boccaccio, 2010 (1353): 129]) como, más aún, a la de las *Piacevoli notti*:

un obispo de Casal de Rodas; y Evangelista Citadino, caballero natural de Bolo-
nia, embajador del rey de Inglaterra; y el sabio Pedro Bembo, caballero milanés,

²¹ Véase Guillén (1998: 531). Acerca de los paréntesis de Zayas, Teruel propuso que «esta intromisión podría interpretarse como un *autobiografema*, que no desentona con la continua necesidad de autonarración que exhiben sus personajes, especialmente los femeninos» (2014: 324). Finalmente, O'Brien amplió cómo «the men are displaced from their traditional position at the center of the diegetic scene and its discourse; in Derrida's terms, phallogocentrism is sidelined» (2008: 39).

hombre de gran manera y delicado juicio. [...] Después se sentaban Bernardo Cape-lo, grandísimo poeta, el amoroso Antonio Bembo y el modesto Benito Trivigiano, y el donoso Antonio Tuburchela, y el ceremonioso Beltrán Grimaldo Ferrer (Straparola, 2016 [1578]: 99-100).

En buena medida, el segundo modelo aquilata una teoría de Navarro Durán (2020: 143): ninguno de los nombres de los cortesanos del marco de *Sarao* parece azaroso; siempre y cuando —añado— se lo considere una hispanización del *studiolo* renacentista descrito en las noches de Straparola: don Juan (¿Pérez de Montalbán?), don Miguel (¿Cervantes?), don Lope (¿Lope de Vega?), don Alonso (¿Castillo Solórzano?) y don Álvaro (¿Cubillo de Aragón?).

A su vez, la *brigata* masculina favorece que doña Laura determine que, antes de las diez maravillas, se inventara «una airosa máscara, en que ellas y las otras damas, con los caballeros, mostrasen su gala, donaire, destreza y bizarría» (Zayas, 2020 [1637]: 168). Lo mismo se leía en la despedida de la segunda fiesta de *Tiempo de regocijo*:

Aplaudió el alegre auditorio el satírico romance que se había cantado, y dando licencia para que la máscara entrase, salieron doce diestros bailarines, con otras tantas mujeres, vestidos —de cuatro en cuatro— de españoles, indios y franceses, con hachetas blancas. Hicieron con ellas algunos enredosos lazos y, dejándolas, remataron con castañetas en un gracioso baile la fiesta, dejando muy satisfechos a aquellos galanes y damas (Castillo Solórzano, 2023 [1627]: 289).

La sala de Lisis es toda una sinfonía en verde mayor («rico estrado, con almohadas de terciopelo verde», «estaba cercada de muchas sillas de terciopelo verde» [Zayas, 2020 (1637): 169]), el color de la esperanza; si bien hasta el siglo xvii, salvo en Alemania, también insinuaba lo transgresivo de la pasión —los enamorados vestían de verde— y lo turbulento del juego; o sea, los vaivenes de la diosa Fortuna (Pastoureau y Simonnet, 2005: 49-59). Además, en ciertas liturgias esotéricas, «el principio vital aparece contenido en un vaso verde; se simboliza así la resurrección pero también el secreto del conocimiento, el [...] destino a descubrir por la iniciación» (Cancelliere, 2008: 38). Dicha *bildungsroman* es la que experimenta Lisis a lo largo de las maravillas del primer *Sarao*; justo las mismas que acabarán por conducirla al desengaño en el segundo —cuya sede no se describe—, a escapar de las nupcias con don Diego, a cederle todo el protagonismo físico a su esclava Zelima/Isabel Fajardo²² y a recluirse en un convento al final del «marco-novela».

²² «Salió Zelima de la cuadra, en tan diferente traje de lo que entró que a todos puso en admiración. Traía sobre una camisa de transparente cambray, con grandes puntas y encajes, las mangas

El estrado que acoge los *Desengaños*, igual de opulento que el previo, re-vestido de tapicerías, sillas y taburetes, se singulariza por la ausencia no ya del color verde, sino de cualquiera²³. Es como si el segundo sarao se rodase en blanco y negro: después de la soberbia pintura de Zelima/Isabel Fajardo, incluso Lisis tiende a oscurecerse, eclipsada por la irrupción de su nueva criada. Si multitud de velas y hachas —como las «hachetas blancas» de *Tiempo de regocijo*— iluminaban la estancia del primer sarao, en un cuadro digno de las «parties nocturnas» del caravaggista holandés Gerard van Honthorst (*Le diner*, 1619, Galleria de los Uffizi; *Grupo musical en un balcón*, 1622, Museo Getty; *Concierto en el balcón*, 1624, Museo del Louvre), la falta de cromatismo en el segundo preludia el retiro de Lisis al convento; casi en igual medida que la novela contada por Zelima (*La esclava de su amante*), cuya radiante hermosura («transparente cambray», «flores azul y plata», «tres o cuatro relumbrones», «una cinta de diamantes») no deja de ser un trampantojo del destino que le aguardaba junto a su señora²⁴.

En el «místico desenlace» de *La esclava de su amante*, autobiografía de Isabel Fajardo, esta reniega del siglo y de los hombres:

Porque no quiero haberlos menester, ni me importan que sean fingidos o verdaderos, porque tengo elegido Amante que no me olvidará, y Esposo que no me despreciará, pues le contemplo ya los brazos abiertos para recibirme. Y así, divina Lisis, [...] te suplico como esclava tuya me concedas la licencia para entregarme a mi

muy anchas de la parte de la mano; unas enaguas de lama a flores azul y plata, con tres o cuatro relumbrones que quitaban la vista, tan corta que apenas llegaba a las gargantas de los pies, y en ellos unas andalias de muchos lazos y listones de seda muy vistosos; sobre esto un vaquerillo o albuja de otra telilla azul y plata muy vistosa, y asida al hombro una almalafa de la misma tela. Tenía la aljgaba o vaquerillo las mangas tan anchas que igualaban con las de la camisa, mostrando sus blancos y torneados brazos con costosos carcajes o brazaletes; los largos, ondeados y hermosos cabellos, que ni eran oro ni ébano, sino un castaño tirante a rubio, tendidos por las espaldas, que le pasaban de la cintura una vara, y cogidos por la frente con una cinta o apretadorcillo de diamantes, y luego prendido en la mitad de la cabeza un velo azul y plata, que toda la cubría; la hermosura, el donaire, la majestad de sus airosos y concertados pasos no mostraba sino una princesa de Argel, una reina de Fez o Marruecos, o una sultana de Constantinopla. Admirados quedaron damas y caballeros, y más la hermosa Lisis, de verla; [...] y así no hizo más de callar y admirarse [...] de tal deidad, porque la contemplaba una ninfa o diosa de las antiguas fábulas» (Zayas, 1983 [1647]: 123-124). Acerca de este personaje, véase Zerari (2013).

²³ Sobre los estrados en la narrativa áurea, remito a Romero Díaz (2013).

²⁴ Acerca del retiro al convento, véase Alcalde (2005: 117). Wollendorf apostilló que, igual que Christine de Pisan, Hélisenne de Crenne, Moderata Fonte y Margaret Cavendish, «Zayas describe la amistad de las mujeres y las comunidades exclusivamente femeninas como antidotos en una sociedad dominada por los hombres. Lisis [...] urge a otras mujeres a que la sigan a un lugar seguro para que no encuentren el mismo destino de las [...] violadas, torturadas o asesinadas [...] a lo largo de la colección» (2005: 121).

divino Esposo, entrándome en religión en compañía de mi señora doña Estefanía (Zayas, 1983 [1647]: 166-167).

Pero no pequemos de ingenuos. Lisis, máscara y narradora con la que Zayas se disfrazó en el marco de su segunda colección, jamás profesará; a diferencia de Isabel y de Laura. De hecho, mientras apela a Fabio en la despedida, le confiesa su deseo de porfiar en la clausura; medrosa solo «de que algún engaño la desengañe, no escarmentada de desdichas propias» (Zayas, 1983 [1647]: 510). Cabe sospechar, entonces, que Lisis no le ha cerrado todas las puertas al amor. ¡Seguro que antes o después volverá a las andadas! Incluida la de seducir y cebarse con nuevos festejantes si este no diera la talla²⁵.

Asimismo, los vestidos de los dos marcos están muy connotados. En las *Novelas amorosas y ejemplares*, Lisis lucía un traje azul («el color de sus celos» [Zayas, 2020 (1637): 170]) y don Juan uno pardo, si bien «con botones y cadenas de diamantes que parecían estrellas» (Zayas, 2020 [1637]: 170). De acuerdo con el famoso soneto de Gutierre de Cetina («Es lo blanco castísima pureza»), el color pardo simbolizaba el «trabajo», y entonces el «trabajo» no era sino la ‘molestia, tormento o suceso infeliz’ (*Diccionario de Autoridades*). Diríase, pues, que el jubón de don Juan en el primer *Sarao* y las telas de Lisis, tanto en el primero como en el segundo (azul y negro), anuncian el final del marco, o sea, de la «novela de Lisis»: don Diego se quedará compuesto, sin novia y guerreando para Felipe IV en Cataluña, donde morirá. A los pocos meses también Lisarda sube al altar «con un caballero forastero, muy rico, dejando mal contento a don Juan» (Zayas, 1983 [1647]: 510). Quizá por ello el *Sarao* hubiese merecido un título algo más cervantino del que acabó tocándole en suerte: *Los trabajos de don Juan y doña Lisis*; o, para decirlo con Shakespeare, *Trabajos de amor perdidos*.

El cromatismo con valor proléptico retorna al final del sexto desengaño (*Amar solo por vencer*), de nuevo en los labios de Lisis:

²⁵ Según Treviño Salazar, «si partimos de que [...] la *Parte segunda* [del *Sarao*] retoma el entramado argumental planteado en el marco de las *maravillas*, veríamos que el colofón —[...] [a la postre] un elemento paratextual, un postfacio— no es gratuito, sino que va de la mano del prólogo y responde, en cierta medida, de este. Los dos breves textos están situados en un mismo nivel: uno abre y otro cierra el *Sarao*. En uno la autora se presenta y saluda al lector; en el otro se despide de él, encarnándolo en [...] Fabio. Es con la aparición de este que el libro adquiere una forma casi epistolar. [...] El “que leyere”, al final, también es Fabio, quien le pidió que “no diese trágico fin a esta historia”» (2018: XCCVIII-CXCIX). El debate sobre la identidad de este sujeto receptor del *Sarao* y el homónimo de la primera maravilla (*Aventurarse perdiendo*), narrada por Lisarda, resulta tan apasionante como bizantino. Zayas inventó a ambos con las suficientes dosis de esoterismo como para convertir la cuestión en un lecho de Procusto. Treviño Salazar (2018: CCI-CCX) ha compendiado las posturas a favor (Greer, 2000: 342-347; O’Brien, 2010: 242; Özmen, 2020) y en contra (Colón Calderón, 2003: 92; y ella misma).

Oí preguntar una vez a un desembarazado de amor [...] de qué color es el amor. Y respondile que el que mis padres y abuelos y las historias que son más antiguas dicen se usaba en otros tiempos: no tenía color, ni el verdadero amor le ha de tener. Porque ni ha de tener el alegre carmesí, porque no ha de esperar el alegría de alcanzar; ni el negro, porque no se ha de entristecer de que no alcance; ni el verde, porque ha de vivir sin esperanzas; ni el amarillo, porque no ha de tener desesperaciones; ni el pardo, porque no ha de darle nada de esto pena. Solas dos le competen, que es el blanco, puro, cándido y casto, y el dorado, por la firmeza que en esto ha de tener. Este es el verdadero amor: el que no es delito tenerle ni merece castigo (Zayas, 1983 [1647]: 333-334).

De vuelta al marco de las *Novelas amorosas*, a los protagonistas les siguen Lisarda y don Álvaro: «ella de las colores de don Juan», signo de su fallido noviazgo; y él «de las de Matilde», objeto de sus requiebros. La dama venía de no-guerado y plata, es decir, de marrón oscuro, una divisa de pena y congoja (Lanot, 1994). La escoltaba don Alonso, todo de negro, símbolo de tristeza, cuando es claro, y de luto, si oscuro (Lanot, 1994). Y después Nise, cuya saya de terciopelo, sembrada de botones de oro, nada tiene que envidiarle a la de Lisis en los *Desengaños*²⁶. Tal vez porque Nise es la narradora de *La fuerza del amor*, que, según Olivares, expresa mejor que ninguna otra novela «la tesis que Zayas expone en su primer prólogo y la que nítidamente ofrece una expresión contestataria tanto a la obra misógina como a la idealista del siglo xviii» (2020: 81).

Luego de emparentar a Nise con la Lisis relatora de *Estragos que causa el vicio*, afirmo que, dentro de las *Novelas amorosas y ejemplares*, *La fuerza del amor* avanzaba ya el mensaje de los *Desengaños*: Zayas vilipendió en ella a los hombres y desmitificó a las mujeres²⁷. No puede ser casualidad que Laura asista en Nápoles a un festín, esto es, a un regocijo, donde la corteja don Diego Pinatelo, colomboño del caballero que aspiraba a la mano de Lisis (y también de Lisarda) en el marco del *Sarao*. Además, las bodas de Laura representan el comienzo de los malos tratos de su marido (Zayas, 2020 [1637]: 354-355); de ahí que Lisis decida no casarse en la *cornice*.

En la quinta maravilla, don Diego vuelve a los brazos de su amante Nise —tocaya de la narradora— y Laura,

²⁶ A Nise «traíala de la mano don Miguel, también de negro, porque, aunque miraba bien a Filis, no se atrevió a sacar sus colores, temiendo a don Lope por haber salido como ella de verde, creyendo que sería dueño de sus deseos» (Zayas, 2020 [1637]: 170).

²⁷ Paun de García consideró que «Lisis, para evitar el matrimonio con don Diego, a quien se ha comprometido por venganza, tiene que demostrar la maldad masculina en la segunda parte del sarao» (1992: 43). Yo opino que Nise la desnuda ya en la primera.

viéndose del todo libre, tomó el hábito de religiosa, y a su tiempo profesó, donde hoy vive santísimamente, tan arrepentida de su atrevida determinación que, cuando se acuerda, tiembla, acordándose donde estuvo. [...]

Notable gusto dieron a los oyentes las bien cantadas lirás [de Lisis: «Entremos, pulga hermana»], [...] y dieron por ello muchas gracias a la divina Lisis; y más don Diego, que con cada verso que la hermosa dama cantaba, añadía muchas prisiones a su libertad, dando a don Juan mil celosos pesares, porque, aunque dio nombre a su desafío diferente, dando a entender que por haberle dicho que le temía como a poeta y no como alentado, que cierto era que quería a Lisarda y no aborrecía a Lisis, no quería que se quedase sin la una y la otra, pues a hombre tan mudable una celda sola le conviene (Zayas, 2020 [1637]: 369-371).

Ya he discurrido acerca de la clausura en los conventos, pero no me resisto a aventar que Zayas supo teñirla de ironía. Basta leer el segundo cuadro de *El prevenido engañado* (*Novelas amorosas y ejemplares*) para advertir que doña Beatriz, la viudita sevillana, vestía de forma similar a Lisis en el marco de los *Desengaños*:

[Don Fadrique] vio [...] bajar de un coche una dama en hábito de viuda, la más bella que le pareció haber visto en su vida. Era sobre hermosa, muy moza y de gallardo talle, y tan rica y principal [...] que era de lo mejor y más ilustre de Sevilla (Zayas, 2020 [1637]: 301).

Más extraño resulta que nadie haya apreciado los reflejos entre el estrado de Lisis en el *Sarao* y el de doña Beatriz dentro de la tercera maravilla:

Y así una noche [...] [don Fadrique] llegó al cuarto de doña Beatriz, y desde la puerta de un corredor la vio sentada en su estrado con sus criadas, que la estaban velando. Y dando muestras de querer desnudarse para irse a la cama, le pidieron ellas [...] que cantase un poco. A lo que doña Beatriz se excusó con decir que no estaba de humor, que estaba melancólica (Zayas, 2020 [1637]: 305).

De acuerdo con estas pistas, el cuarto de doña Beatriz no difiere apenas de la «academia ideal» presidida por Lisis. Don Fadrique observa a la primera «desde la puerta de un corredor», o sea, enmarcada; y parece que las musas también fueron generosas con esta joven viuda. Entonces, ¿de dónde viene su melancolía, destello a menor escala de las cuartanas de la protagonista del *Sarao*? La respuesta no admite duda: doña Beatriz, un nombre irónico *per se*, en tanto que significa «mujer alegre», o bien «que hace feliz», y antonomasia de la enamorada de Dante, que murió con apenas veintitrés años, sufre aquí por su condición de... ¡ninfómana! Vestida con un «faldellín de vuelta de tabí encarnado, [...] sin traer sobre

sí otra cosa más que un rebociño del mismo tabí, aforrado el felpa azul» (Zayas, 2020 [1637]: 308), derrengará al negro Antonio, incapaz ya de satisfacerla:

¿Qué me quieres, señora? ¡Déjame ya, por Dios! ¿Qué es esto, que aun estando yo acabando la vida me persigues? ¿No basta [que] tu viciosa condición me tiene como estoy, sino que quieres que, cuando ya estoy en el fin de mi vida, acuda a cumplir tus viciosos apetitos? (Zayas, 2020 [1637]: 310).

Pensemos mal y acertaremos. Si Lisis —como doña Beatriz— era poeta, hermosa, padecía de calenturas de amor en el marco y acaba retirándose a una celda donde gozará de la compañía de doña Isabel y doña Estefanía —con el matiz de que la primera «tomó el hábito y Lisis se quedó seglar» (Zayas, 1983 [1647]: 510)—, ¿no se le abrirían las carnes al misterioso Fabio después de leer este billete?:

Ya, ilustrísimo Fabio, por cumplir lo que pedistes de que no diese trágico fin a esta historia, la hermosa Lisis queda en clausura, temerosa de que algún engaño la desengañe, no escarmentada de desdichas propias. [...] Si os duran lo deseos de verla, buscadla con intento casto, que con ello la hallaréis tan vuestra y con la voluntad tan firme y honesta como tiene prometido, y tan servidora vuestra como siempre, y como vos merecéis (Zayas, 1983 [1647]: 510-511).

3. TODOS ESTOS INTERCUNIOS HAN SIDO

La pseudo-epístola del *Sarao*, o sea, el prólogo «Al que leyere» y el billete final de Lisis a Fabio, invita a compararla como estrambote con el guadianesco marco de las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega (*La Filomena*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1621; y *La Circe*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1624). Aunque la Sibila madrileña no tuviera un narratario —o quizá sí— con los ojos verdes de Marta de Nevares, salta a la vista que ni la adúltera esposa de Roque Hernández de Ayala ni el propio Fabio dicen esta boca es mía.

Más nos interesa que en los *Desengaños*, justo al contrario de lo que hiciera el Fénix, las voces de las diez mujeres parezcan omnipresentes —se deslizan incluso por las digresiones internas—, mientras que aquellos cinco caballeros del primer *Sarao*, igual que la dueña y amante del comediógrafo, se transforman ahora en «cartujos».

Aunque en las *Novelas a Marcia Leonarda* solo se escuche al narrador, Lope se las arregló para urdir un diálogo, o mejor, una mezcla de soliloquio y cháchara, gracias a esa dueña esclava de sus dulces silencios: el trasunto ficcional y un punto onanista tanto de doña Marta como de sí mismo. Al redactar su colección impura como una carta sincopada por cuatro relatos, descubrimos por qué Zayas resolvió aquí que su gineceo también le refiriera a Fabio las diez novelas del segundo *Sarao*.

Pero también hay ejemplos en el primero: dentro de la introducción a la quinta noche de las *Novelas amorosas*, en concreto a *El juez de su causa*, «tomando Lisis su instrumento y los músicos los suyos» (Zayas, 2020 [1637]: 484), cantan el romance «Ya por el balcón de oriente», a cuya música —no así a los versos— renunciarán para que don Juan cuente su relato. Lo divertido es que los octosílabos continúan al término del mismo:

En dando fin don Juan a si ingeniosa maravilla, [...] ocupó su puesto la discreta madre de la bellísima Lisis, concediendo primero lugar a su divina hoja para que, acompañada de los músicos, prosiguiese el romance que en la pasada maravilla quedó empezado (Zayas, 2020 [1637]: 511).

Luego la maravilla rompe tanto el marco del *Sarao* como, incluso, el romance de Lisis, soldados de nuevo al final: una técnica lintera, si bien *a contrario*, de aquella otra de las *Novelas a Marcia Leonarda*: en el interior del *Sarao*, una novela «fractura» el romance de la protagonista, mientras que Lope, dentro de *Las fortunas de Diana* (1621), animaba a su narrataria a saltarse otro («¡Ay verdades, que en amor!»), entonado por el rústico Fabio, para acelerar la resolución de la intriga: «vuestra merced, [...] si tiene más deseo de saber las fortunas de Diana que de oír cantar a Fabio, podrá pasar los versos de este romance sin leerlos» (Vega, 2002 [1624]: 132). Pues bien, lo mismo ocurre en *Estragos que causa el vicio* cuando Dionís se decanta por Magdalena y la celosa Florentina compone un romance («Ya llego, Cupido, al ara») que «si gustáis, [don Gaspar], le diré; y si no, le pasaré en silencio» (Zayas, 1983 [1647]: 488).

Estos tres textos consienten una lección metafictiva: respecto al Fénix, dueño de todo un campo literario en la década de los veinte y fecundo (e impreso) poeta merced a las *Rimas* (Madrid: Alonso Martín, 1609), las *Rimas sacras* (Lérida: Luis Menescal, 1615), los *Triunfos divinos con otras rimas* (Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1625) y las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (Madrid: Imprenta del Reino, 1634); a Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, que publicó en 1618 sus *Rimas castellanas* (Madrid: Viuda de Alonso Martín); y a los *Donaires del Parnaso* de Castillo Solórzano (Madrid: Diego Flamenca, 1624-1625), Zayas nunca llegaría a triunfar como versificadora de academia. Es cierto que gozó de las alabanzas de Lope, Pérez de Montalbán, Quintana y el propio Castillo, pero no pudo reunir sus metros, y menos aún estamparlos²⁸. De ahí la ironía de Lisis al congelar el romance «Ya por el balcón de Oriente»

²⁸ En la introducción de Lisis a *Estragos que causa el vicio* reza: «Si es cierto que todos los poetas tienen parte de divinidad, quisiera que la mía fuera tan del empero que os obligara sin enojaros, porque hay pesares tan bien dichos que ellos mismos se diligencian el perdón» (Zayas, 1983 [1647]: 471).

—interrumpido por *El juez de su causa*, la novela que narra (un) don Juan—, y también al retomarlo dentro de su marco: tal vez para que los hombres del club de los cinco se dieran por desafiados.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERT, Mechthild (2014). «*Las noches*: un subgénero novelístico en perspectiva comparada». *Edad de Oro*, 33, pp. 365-382.
- ALCALDE, Pilar (2012). *Estrategias temáticas y narrativas en la novela feminizada de María de Zayas*. Delaware: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs.
- ARELLANO, Ignacio (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- BOCCACCIO, Giovanni (2010 [1353]). *Decamerón*. María Hernández Esteban (ed. y trad.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2022). «Prólogos de ida y vuelta: Juan de Piña, Alonso de Castillo Solórzano, Francisco de Quintana, Juan Pérez de Montalbán y María de Zayas en el campo literario de Lope de Vega». *Rilce*, 38: 1, pp. 81-132.
- BOSSE, Monika (1999). «El ‘sarao’ de María de Zayas y Sotomayor. Una “razón” (femenina) de contar el amor». En Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll (eds.), *La creatividad femenina en el mundo hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, sor Juana Inés de la Cruz*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 239-299.
- BRESADOLA, Andrea (2020). «Introducción» a Alonso de Castillo Solórzano, *Los alivios de Casandra*. Andrea Bresadola (ed.). Madrid: Grupo Editorial Sial Pigmalión, pp. 11-106.
- CANCELLIERE, Enrica (2008). *Góngora. Itinerarios de la visión*. Rafael Bonilla Cerezo y Linda Garosi (trads.). Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.
- CASEY, Elena (2016). «The Cuartanas of Lisis: The Remissive Etiology of the *Novelas amorosas y ejemplares* by María de Zayas y Sotomayor». *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 32, pp. 570-585 <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume32/8%20ehum32.casey.pdf> [Consulta: 10/02/2024].
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1942 [1642]). *La garduña de Sevilla y anzueto de las bolsas*. Federico Ruiz Morcuende (ed.). Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1977 [1649]). *Sala de recreación*. Richard F. Glenn y Francis G. Very (eds.). Chapel Hill: Estudios de Hispanófila.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (2013 [1631]). *Noches de placer*. Giulia Giorgi (ed.). Madrid: Grupo Editorial Sial Pigmalión.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (2019 [1626]). *Jornadas alegres*. Julia Barella y Mita Valvassori (eds.). Madrid: Grupo Editorial Sial Pigmalión.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (2020 [1640]). *Los alivios de Casandra*. Andrea Bresadola (ed.). Madrid: Grupo Editorial Sial Pigmalión.

- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (2023 [1627]). *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*. Rafael Bonilla Cerezo y Matteo Mancinelli (eds.). Madrid: Grupo Editorial Sial Pigmalión.
- CASTRO Y AÑAYA, Pedro (1948 [1631]). *Auroras de Diana*. Luis González Simón (ed.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Nicolás Antoni.
- CAYUELA, Anne (1993). «La prosa de ficción entre 1625 y 1634: balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29: 2, pp. 51-76.
- CAYUELA, Anne (2005). *Alonso Pérez de Montalbán: un librero en el Madrid de los Austrias*. Madrid: Calambur Editorial.
- CIAVOLELLA, Massimo (1976). *La malattia d'amore dall'antichità al Medioevo*. Roma: Bulzoni Editore.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2003). «El linaje de Fabio». *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 3, pp. 91-104 <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume3/092203Colon.pdf> [Consulta: 10/02/2022].
- COSTA PASCAL, Anne Gaëlle (2007). *María de Zayas, une écriture féminine dans l'Espagne du Siècle d'Or. Une poétique de la séduction*. Paris: L'Harmattan.
- DUNN, Peter N. (1952). *Castillo Solórzano and the Decline of the Spanish Novel*. Oxford: Basil Blackwell Publisher.
- EL SAFFAR, Ruth (1995). «Ana/Lisis/Zayas: Reflections on Courtship and Literary Women in María de Zayas' *Novelas amorosas y ejemplares*». En Amy R. Williamsen y Judith A. Whitenack (eds.), *María de Zayas: The Dynamics of Discourse*. Cranbury: Associated University Press, pp. 192-216.
- ESLAVA, Antonio de (2013 [1609]). *Noches de invierno*. Julia Barella y Mita Valvassori (eds.). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (ed.) (1950). *Desengaños amorosos. «Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto» de doña María de Zayas*. Madrid: Aldus Editorial.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2012). «Sobre la *princeps* de dos textos póstumos de Castillo Solórzano: *Sala de recreación* y *La quinta de Laura*». En Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez (eds.), *Novela corta y teatro en el Barroco español*. Madrid: Grupo Editorial Sial Pigmalión, pp. 55-75.
- GREER, Margaret Rich (2000). *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and Cruelty of Men*. Pennsylvania: Penn State University Press.
- GUILLEN, Felisa (1998). «El marco narrativo como espacio utópico en los *Desengaños amorosos* de María de Zayas». *Revista de Literatura*, 60, pp. 527-535.
- GUTIÉRREZ, Elena (2014). *The Poetry of María de Zayas: Poetic, Feminine, and Musical Contexts*. Washington: The Catholic University of America Press.
- LANOT, Jean Raymond (1994). «Más notas sobre el simbolismo de los colores en el Siglo de Oro». En Francis Cerdan (ed.), *Hommage à Robert Jammes*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, II, pp. 619-631.

- LOSADA GOYA, José Manuel (1999). *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle: présence et influence*. Genève: Librairie Droz.
- MATOS-NIN, Ingrid E. (2006). «Lisis o la remisión de la enfermedad del amor en las novelas de María de Zayas y Sotomayor». *Letras Femeninas*, 32: 2, pp. 101-116.
- MOLL, Jaime (1974). «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla (1625-1634)». *Boletín de la Real Academia Española*, 54, pp. 97-103.
- MONTESA PEYDRÓ, Salvador (1981). *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*. Madrid: Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2020). «Temas y personajes femeninos en María de Zayas». En Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus Novelas amorosas y ejemplares*. Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 133-151.
- O'BRIEN, Eavan Mary (2008). «*No es trágico fin, sino el mas felice que se pudo dar*»: *Women's Interrelationships in the Prose of María de Zayas y Sotomayor*. Dublin: University of Dublin Press.
- OLIVARES, Julián (2017). «Introducción». En María de Zayas y Sotomayor, *Honesto y entretenido sarao (primera y segunda parte)*. Julián Olivares (ed.). Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. XI-CVI.
- OLIVARES, Julián (2020). «Introducción». En María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*. Julián Olivares (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 9-148.
- ÖZMEN, Emre (2018). «El Sarao de María de Zayas: estrategias y sociabilidad». *Studi Ispanici*, 43, pp. 201-21.
- ÖZMEN, Emre (2021a). *Sarao y campo literario en María de Zayas*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- ÖZMEN, Emre (2021b). «Maravillas y desengaños en la obra de María de Zayas». *E-Spania*, 40, s.p.
- PACHECO, Myriam (1999). *Pedro de Castro y Añaya y sus «Auroras de Diana»*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- PAUN DE GARCÍA, Susan (1992). «Magia y poder en María de Zayas». *Cuadernos del AL-DEEU*, 8: 1, pp. 43-54.
- PASTOUREAU, Michel y Dominique SIMONNET (2005). *Le petit livre des couleurs*. Paris: Éditions du Panama.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (1999). *Obra no dramática*. José Enrique Laplana (ed.). Madrid: Editorial Turner Libros.
- PROFETI, Maria Grazia (1981). «J. Pérez de Montalbán. Índice de los ingenios de Madrid: edición crítica y estudio». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 18, pp. 535-589.
- QUINTANA, Francisco de (2012 [1663]). *Experiencias de amor y fortuna*. Andrea Bresadola (ed.). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia (1989). «Introducción». En María de Zayas, *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*. Alicia Redondo Goicoechea (ed.). Madrid: Castalia Ediciones, pp. 7-39.

- ROMERO DÍAZ, Nieves (2013). «Del sarao zayesco a la carta agrediana. La sociabilidad cortesana femenina en la España de Felipe IV». En Mechthild Albert (ed.), *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 255-273.
- SENABRE SEMPERE, Ricardo (1963). «La fuente de una novela de doña María de Zayas». *Revista de Filología Española*, 46: 1-2, pp. 163-172.
- STRAPAROLA, Giovan Francesco (2016 [1578]). *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*. Leonardo Coppola (ed.). Madrid: Grupo Editorial Sial Pigmalión.
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz (1997). «Voces e ideología en *Estragos que causa el vicio*, de María de Zayas». *Monographic Review*, 13, pp. 39-52.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal (1988 [1617]). *El pasajero*. María Isabel López Bascuñana (ed.). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- TERUEL, José (2014). «El triunfo del Desengaño. Marco y diseño postrero de la *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto*, de María de Zayas». *Edad de Oro*, 33, pp. 317-333.
- TREVIÑO SALAZAR, Martha Elizabeth (2018). *Estudio y edición de la «Parte segunda del Sarao y Entretenimiento honesto» (1647) de María de Zayas*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- VEGA, Lope de (2002 [1624]). *Novelas a Marcia Leonarda*. Antonio Carreño (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- WOLLENDORF, Lisa (2005). «“Te causará admiración”: el feminismo moderno de María de Zayas». En Lisa Wollendorf (ed.), *Literatura y feminismo en España (siglos XV-XVII)*. Barcelona: Icaria Editorial, pp. 107-126.
- YLLERA, Alicia (1983). «Introducción». En María de Zayas, *Desengaños amorosos*. Alicia Yllera (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 9-112.
- YLLERA, Alicia (2021). «Introducción». En María de Zayas, *Desengaños amorosos*. Alicia Yllera (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 9-178.
- ZAYAS, María de (2020 [1637]). *Novelas amorosas y ejemplares*. Julián Olivares (ed.). Madrid: Cátedra.
- ZAYAS, María de (2021 [1647]). *Desengaños amorosos*. Alicia Yllera (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- ZERARI, Maria (2013). «*Mi nombre es doña Isabel Fajardo, no Zelima*: traces de l’esclave volontaire dans une novela et trois comedias». En Florence Raynié y Teresa Rodríguez (dirs.), *Dire, taire, masquer les origines dans la péninsule ibérique du Moyen-Âge au Siècle d’Or*. Toulouse: Toulouse-le Mirail Méridiennes, pp. 235-246.

Recibido: 03/11/2022

Aceptado: 16/01/2023



PALIMPSESTOS DEL *TIEMPO DE REGOCIJO Y CARNESTOLENDAS DE MADRID*
DE ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO EN EL MARCO DEL
HONESTO Y ENTRETENIDO SARAO DE MARÍA DE ZAYAS

RESUMEN: Este artículo informa de los palimpsestos del *Decamerón* (1353) de Boccaccio, la traducción por Francisco Truchado (1578-1581) de las *Piacevoli notti* de Straparola (1550-1553), las cuatro *Novelas a Marcia Leonarda* (1621-1624) de Lope y, sobre todo, el *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* (1627) de Alonso de Castillo Solórzano en el marco del *Honesto y entretenido sarao* (1637-1647) de María de Zayas. Se sondean los motivos de las fiebres cuartanas, los braseros, los dos estrados de la protagonista y el cromatismo de los trajes y faldellines.

PALABRAS CLAVE: María de Zayas, *Honesto y entretenido sarao*, Novela corta, Barroco, Marco, Castillo Solórzano, *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, Palimpsestos.

PALIMPSESTS OF *TIEMPO DE REGOCIJO Y CARNESTOLENDAS DE MADRID*
BY ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO WITHIN THE FRAMEWORK OF
HONESTO Y ENTRETENIDO SARAO BY MARÍA DE ZAYAS

ABSTRACT: This paper reports on the palimpsests of Boccaccio's *Decamerón* (1353), the translation by Francisco Truchado (1578-1581) of Straparola's *Piacevoli notti* (1550-1553), the Lope's four *Novelas a Marcia Leonarda* (1621-1624) and, over all, of Alonso de Castillo Solórzano's *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* (1627) in the frame of Maria de Zayas's *Honesto y entretenido sarao* (1637-1647). The motifs of the *cuartanas*, the heaters, the protagonist's two platforms and the chromaticism of the costumes and skirts are explored.

KEYWORDS: María de Zayas, *Honesto y entretenido sarao*, short novel, Baroque, frame, Castillo Solórzano, *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, palimpsests.

ROJAS ZORRILLA EN LA FRAGUA COLABORADORA: EL AUTÓGRAFO DE *LA MÁS HIDALGA HERMOSURA**

SERGIO RODRÍGUEZ NICOLÁS

Universidad de León
srodn@unileon.es

1. INTRODUCCIÓN: EL MANUSCRITO AUTÓGRAFO DE *LA MÁS HIDALGA HERMOSURA*

Hace más de veinte años, Ana Elejabeitia (1991) hizo una pequeña incursión en la transmisión textual de *La más hidalga hermosura* de Juan de Zabaleta, Francisco de Rojas Zorrilla y Pedro Calderón de la Barca. En sus calas críticas aporta una serie de datos, pero no realiza un análisis exhaustivo, dado que no atiende a toda la transmisión textual, bastante apreciable, como se muestra en la *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla* (González Cañal, Cerezo Rubio y Vega García-Luengos, 2007: 230-237), donde se registran doce testimonios (del número 456 al 467, además de la edición de 1861 en la Biblioteca de Autores Españoles, numerada con el 468), entre ellos el que nos ocupa: el manuscrito autógrafo¹.

En cuanto a la descripción del autógrafo, María del Carmen Simón Palmer (1977: 7, 58 y 77) lo numera con los n.ºs 69, 655 y 864 en su catálogo de la biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, dependiendo del poeta a que se refiera. Como reitera, es «autógrafo y firmado» por los tres dramaturgos.

Roberta Alviti (2006: 72-83) corrige diversas imprecisiones en su excelente *Catálogo de autógrafos de comedias en colaboración y, entre sus aportaciones,*

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación «Las comedias en colaboración de Rojas Zorrilla con otros dramaturgos: análisis estilométrico, estudio y edición crítica» (PID2020-117749GB-C21), así como se sirve de una ayuda en el Programa Propio de Investigación de la Universidad de León.

¹ Elejabeitia solo toma en consideración el autógrafo (456, según la *Bibliografía* de Rojas), la copia manuscrita (457), la *Parte* (458) y una suelta (466), por lo que el panorama no puede ser completo, habiendo más de cien años y no pocos testimonios entre el autógrafo inicial y la suelta de Antonio Sanz (que Elejabeitia nombra «Antonio Sánchez»).

indica que el papel en las jornadas de Zabaleta y Calderón mide 220 x 150 mm, mientras que en la de Rojas mide 215 x 150 mm (2006: 72).

Simón Kroll (2017: 79-81) también le dedica un apartado en su valioso *Catálogo* de autógrafos calderonianos, donde comenta que «todavía está por hacer una edición crítica que analice el proceso de composición del autógrafo» (2017: 79). Desentrañar la composición de la segunda jornada de Francisco de Rojas Zorrilla, la sección más compleja del autógrafo, es el objetivo de este trabajo, mientras que la edición crítica la completaremos en un futuro cercano (Rodríguez Nicolás, en preparación).

Según el catálogo de las bibliotecas del Centre de Documentació i Museu de las Arts Escèniques, la signatura del autógrafo es actualmente VIT-173. La primera jornada de Zabaleta contiene 16 hojas (falta la primera), la segunda de Rojas, 23 hojas y la tercera de Calderón, 19 hojas; por tanto, suman un total de 58 hojas².

Pero son 58 hojas en las que no solo vemos las intervenciones de los autores, sino que hay otras manos que copian el texto en la parte de Rojas Zorrilla y que atajan versos en las tres jornadas, lo cual nos sirve para hacernos una idea del proceso por el que pasaban los autógrafos hasta su puesta en escena y posterior impresión, además del modo de trabajo de los dramaturgos en la revisión de sus comedias.

Simón Palmer (1977: 7 y 77) remite al primer verso de la comedia, que, como decimos, solo lo podemos conocer a partir del resto de testimonios. Transcribe «Este lavado metal»; sin embargo, lee mal el manuscrito numerado en la *Bibliografía* de Rojas con el 457, que en realidad contiene la lectura «Este cavado metal», que es la que se mantiene también en el resto de testimonios³. Aun así, el primer verso que podemos leer en el autógrafo es «desde el más limpio acero al plomo», como se recoge en la *Bibliografía* rojiana.

En cuanto a su descripción, solamente cabe añadir que Simón Palmer (1977: 58 y 77) informa de la presencia del *ex-libris* del marqués de Pidal; Elejabeitia (1991: 54) señala los *ex-libris* de Arturo Sedó, los cuales —añadimos— aparecen en el recto de la primera hoja conservada y en las páginas que contienen las correspondientes firmas de Zabaleta, Rojas y Calderón.

² Ha habido ciertos desajustes con la paginación en diferentes catálogos. Simón Palmer (1977: 58 y 77) indica 17 hojas en la primera jornada (contando la que falta) y 22 hojas en la segunda con lo que a pesar de los errores sí apunta el número exacto. En la *Bibliografía* de Rojas hallamos una simple errata, pues se indica «68 h.» a pesar de que el número de hojas de cada jornada sí es preciso (González Cañal, Cerezo Rubio y Vega García-Luengos, 2007: 230).

³ Ha llevado a error a la estudiosa el trazo de la «c», que se podría confundir con una «l» en un primer vistazo; esta duda se resuelve en la lectura del resto del manuscrito, pues el trazo de «c» es consistente y diferente a «l».

Por último, Rafael González Cañal (2015) recientemente ha realizado un magnífico estudio de conjunto de *La más hidalga hermosura* como comedia de asunto histórico.

2. LA SEGUNDA JORNADA DE ROJAS ZORRILLA⁴

En cuanto al tipo de copia, la jornada de Zabaleta es la que más recuerda a una copia estrictamente en limpio⁵ y la de Calderón presenta todas las peculiaridades de los autógrafos calderonianos (es decir, progresivamente van aumentando las correcciones y se dificulta la lectura), como señala con razón Alviti (2006: 78); en cambio, la segunda jornada rojiana es menos clara y fruto del trabajo de un dramaturgo mucho más caótico cuando copia y cuando corrige.

La copia del segundo acto fue realizada en varias fases; hecho que incluso hace dudar de si son tres o cuatro manos intervinientes en el manuscrito, lo que despierta las dudas de Alviti (2006: 80-82 y 2012) en torno a la autoría de Rojas⁶. Nuestra hipótesis de trabajo es la siguiente: las ocho primeras hojas sin numerar son de puño y letra de Rojas, con total seguridad⁷; las primeras doce numeradas no fueron copiadas por el poeta⁸; las dos últimas numeradas (con «13» y «14») son de otra mano diferente, también ajena al toledano, con total seguridad; y la última es de otra mano diferente a Rojas Zorrilla (la del copista de los ff. 1-12), aunque el toledano certifique su autoría con su firma.

⁴ Citamos las primeras ocho hojas sin numerar en números romanos y luego reiniciamos la numeración, conforme al manuscrito, en caracteres arábigos.

⁵ Con Erik Coenen, quien se ocupa del proceso de revisión en Calderón, cabe decir que estos autógrafos «por más tachaduras y enmiendas que contengan, hay que considerarlos manuscritos finales, listos para ser entregados a una compañía» (2015: 76). Los borradores no conservados hubieron de ser mucho más caóticos. Asimismo, véase Crivellari (2015: 94) para los procesos por los que pasaban estos documentos oficiales tras finalizar los poetas su escritura.

⁶ Por fortuna, hoy en día contamos con más recursos para el estudio autorial que en el momento de publicación del *Catálogo* de Alviti —quien también se ocupó del autógrafo en otro trabajo (2012)—; el más relevante tal vez sea el análisis estilométrico a través de *ETSO*, que refrenda la autoría de Rojas, como señala Germán Vega García-Luengos (2023: 293).

⁷ Compárese, por ejemplo, la grafía de Rojas Zorrilla en *Nuestra Señora de Atocha, El catalán Serrallonga o Peligrar en los remedios* y en los documentos dados a conocer por Abraham Madroñal (2007). Véase, asimismo, Gutiérrez Gil (en prensa).

⁸ Entre las diferencias más notables tenemos el trazo de «p», cuya jamba destrógira Rojas traza con una simple línea recta, mientras que el copista de los ff. 1-12 y 15 traza una «p» con jamba destrógira que termina en ángulo; no obstante, la diferencia más significativa la encontramos en el trazo de «z», aunque no debe dejar de señalarse la semejanza en la colocación de los puntos sobre las íes y las virgulillas sobre las abreviaturas y sobre la «ñ».

Respecto a las intervenciones tras la copia, que responden a la autocorrección de Rojas, a la censura de Juan Navarro de Espinosa⁹ y a la adaptación dramática, Alviti (2006: 76) comenta que la censura, a diferencia de la compañía teatral, no solo encuadra los versos suprimidos, sino que también los tacha con líneas horizontales o en espiral para tratar de hacerlos ilegibles. Veremos cómo es un buen indicio para asignar a su respectivo responsable los tachones y adiciones, pero no lo podemos tomar como norma sin excepción.

3. ANÁLISIS DEL MANUSCRITO ROJIANO¹⁰

En la segunda jornada, se ha perdido la que sería la portadilla de la parte de Rojas Zorrilla, como sucede en el acto de Zabaleta, por lo que comienza directamente con la acotación que indica la salida a las tablas de Ortuño, el rey, la infanta y Violante (v. 1012+, «Por una puerta, Ortuño y el rey de Navarra; por otra, Violante y la infanta»). No se encuentran correcciones hasta el f. IIr (como decíamos, autógrafo del poeta toledano), donde se observa que una mano posterior a Rojas atajó los siguientes cuatro versos, seguramente el censor Navarro de Espinosa por su connotación erótica:

DOÑA SANCHA.
DON GARCÍA.

Ardid de guerra sería.
Guerra de amor, en que siempre
que dos afectos batallan
es el vencido el que vence
(vv. 1087-1090).

Cuatro versos que no se registran en la transmisión textual que deriva del autógrafo.

Más interesante es la actuación de Rojas en el f. IIIr, donde observamos cómo trabajaba el dramaturgo toledano, pues copió una primera versión con la que no debía de estar muy satisfecho, dado que la tachó y la mejoró *in itinere* en el f. IIIv. Esta sería la primera versión, a falta de una palabra ilegible por el tachón de Rojas:

⁹ Sobre Navarro de Espinosa, fiscal de comedias bastante atendido por la crítica, véanse Ruano de la Haza (1989), González Martínez (2012), Cienfuegos y Urzáiz (2013) y Ferreira Berrocal (2023). Sobre la censura del teatro aurisecular en general, véase la reciente monografía de Urzáiz Tortajada (2023), donde atiende brevemente *La más hidalga hermosura* y la censura de Navarro de Espinosa, la cual, a su juicio, «sugiere también que había suprimido algunos pasajes» (Urzáiz, 2023: 182), lo que está en sintonía con nuestro análisis detallado del autógrafo rojiano.

¹⁰ La numeración de los versos de *La más hidalga hermosura* es nuestra.

DON GARCÍA. ————— Pues dentro en palacio...
 DOÑA SANCHA. ————— Habla:
 DON GARCÍA. ————— ...el conde...
 DOÑA SANCHA. ————— Otra vez me ofendes.
 DON GARCÍA. ————— ...aguarda...
 DOÑA SANCHA. ————— Será mi ira.
 DON GARCÍA. ————— ...mi castigo...
 DOÑA SANCHA. ————— En él se cebe
 ————— mi dolor.
 DON GARCÍA. ————— ...y aprisionado...
 DOÑA SANCHA. ————— Solo a Castilla escarmiente.
 DON GARCÍA. ————— ...que hoy en Pamplona...
 DOÑA SANCHA. ————— ¿Qué intentas?
 DON GARCÍA. ————— ...ver del mundo...
 DOÑA SANCHA. ————— Él te obedece.
 DON GARCÍA. ————— ...su muerte...
 DOÑA SANCHA. ————— En fin, le prendió.
 DON GARCÍA. ————— Mi
 DOÑA SANCHA. ————— ¿Dónde le tienes?

Lo cual reelaboró, teniendo como resultado:

DON GARCÍA. ————— Pues en palacio...
 DOÑA SANCHA. ————— ¿A qué aguardas?
 DON GARCÍA. ————— Que a besar tus plantas llegue.
 DOÑA SANCHA. ————— ¿Y ha de entrar [a] hablarte?
 DON GARCÍA. ————— Sí.
 DOÑA SANCHA. ————— ¿Cómo le traen?
 DON GARCÍA. ————— De esta suerte.
 DOÑA SANCHA. ————— Pero espera...

Tocan cajas.

DON GARCÍA. ————— ¿Qué decías?
 DOÑA SANCHA. ————— Ni hablarle quiero ni verle.
 A mi cuarto me retiro
 (vv. 1159-1165).

Justo a continuación de estas enmiendas en f. IIIv, parece que Rojas vuelve a intervenir en su propio texto, simplificándolo, pues suprime las réplicas entre el rey don García y Violante. El texto definitivo sería:

VIOLANTE. ————— [...] Rey de Navarra,
 para cuya heroica frente

En el f. IVr, las correcciones son de menor calado, los dos renglones con tachones nos pueden indicar que Rojas estaba copiando su texto de otro manuscrito, ya que se observa que el poeta toledano copia y tacha lo que luego será el v. 1211 porque le lleva a confusión la anáfora presente en el pasaje. De este modo, transcribimos el texto de lo que sería la edición crítica, añadiendo los tachones entre los vv. 1208-1209:

CONDE.	La invidia, y no la fama, te ha engañado. Con ejército tanto bajó a un prado que, al mirar el exceso de su gente, campo era de batalla propiamente su campo en las adargas tunecías orladas de claveles carmesíes; campo en ver las cuchillas otomanas temblar campo en ver almaíces de sabores parecerse del prado a las colores; campo en ver las cuchillas otomanas temblar como azucenas castellanas (vv. 1203-1212).
--------	---

Vemos, pues, un salto de igual a igual o por *homoioteleuton* que Rojas advierte y subsana, habitual del ejercicio de amanuense que estaba llevando a cabo.

Más dificultades presenta el fragmento tachado en el f. IVv, donde es difícil determinar si la censura aplicada concienzudamente es de mano del censor o es autocensura del propio dramaturgo. En nuestra edición crítica computamos los versos por la probabilidad de que sea Navarro de Espinosa quien atajó este segmento que hace una crítica bastante directa a la monarquía, cuyos errores se asocian con los malos consejeros, dejando a un lado tres versos que parece bastante claro que Rojas elimina con un tachón en espiral (los colocamos entre corchetes), dado que continúa la silva de pareados con la misma rima en «-ado» después (son los tres renglones representados con líneas de puntos entre «A tu reino me llamas engañado» y «llego a Navarra», que formarían parte de una nueva corrección *in itinere*). Transcribimos los versos previos y posteriores para contextualizar su contenido:

CONDE.	Castilla sabe, rey, y tú el primero, que batallé con él acero a acero.
DON GARCÍA.	Quien te vio darle muerte me ha contado que, a singular batalla provocado,

es prácticamente idéntica en los ff. Ir y IIIv (autógrafos de Rojas) y muy diferente, por ejemplo, en el f. 7r (obra del copista).

a seis que te ayudaban embestia.
 CONDE. ¿Cómo le dejó solo quien lo vía?
 DON GARCÍA. ¿Y engañame Navarra?
 CONDE. Sí te engaña.
 Solo arreglo lograra nuestra España
 si del oído de las majestades
 no anduvieran huyendo las verdades,
 pero tú, si eres rey prudente y sabio,
 ¿cómo a ti propio te haces este agravio?
 A tu reino me llamas engañado,
 [.....]
 [.....]
 [.....]
 llego a Navarra...
 DON GARCÍA. Yo no te he llamado:
 CONDE.[ante]
 constante
 noble labra
 que la palabra.
 DON GARCÍA. ¿Quién es tu rey y quién tu heroica reina?
 (vv. 1231-1248).

En el f. Vr, de nuevo Rojas interviene en su texto para incluir modificaciones a la primera versión, pero, como la tinta de las correcciones al margen es más clara, no presenta problemas para su lectura el texto primigenio. Transcribimos el fragmento completo para mostrar más claramente las intervenciones de Rojas, cuya actuación resulta en un texto más claro:

DON GARCÍA. [...] Pueden los reyes,
 por castigar a quien rompió sus leyes,
 aprisionarles cautelosamente,
 y a hombres como tú, principalmente.
 donde va la intención tan arriesgada:
 En la prisión que os tengo señalada
 quedará el conde.
 ORTUÑO. Haré lo que has mandado.
 DON GARCÍA. Y solo le acompañe ese criado:
 NUÑO. ¿Yo por qué en la prisión?
 [Sígueme, Ortuño, por que sepas dónde]¹³
 quiero que quede aprisionado el conde

¹³ Este verso, que inicia la corrección rojiana en la marginalia, lo hemos recuperado a partir de la transmisión textual de la comedia, dado que no se lee en el facsímil del manuscrito.

y, en tanto que te fio mi cuidado,
no se quite de aquí ningún criado.

NUÑO. Y a mí por qué, señor?

ORTUÑO. ¿Cómo no calla?

NUÑO. Que el primero escapé de la batalla
y en el campo desierto
a tu rey socorrí después de muerto
y contra mi amo propio —así me vieras—
me puse al lado de sus fraldriqueras.

DON GARCÍA. Ortuño.

ORTUÑO. Señor.

DON GARCÍA. Llévalde donde os digo.

ORTUÑO. Tus órdenes espero.

DON GARCÍA. Ven conmigo.

CONDE. ¿Esta es venganza?

DON GARCÍA. Llámala castigo
(vv. 1261-1276).

En el f. Vv, se ataja una redondilla, pero no parece ser la mano de Rojas la que actúa, tanto por la tinta como por la pluma, sino que apunta a la figura del director de compañía adaptando el texto a su representación, para lo cual abrevia sistemáticamente el papel de Violante, bien en la jornada de Rojas, bien en las de Zabaleta y Calderón. Transcribimos la redondilla (vv. 1307-1310):

y a irritar su acero airado,
si no es que por verte ansí
se han olvidado de ti
desde que eres desdichado.

Estos cuatro versos se mantienen en la transmisión textual y, concretamente, en la copia manuscrita custodiada en el Institut del Teatre de Barcelona (Zabaleta, Rojas Zorrilla y Calderón de la Barca, *c.* 1645: f. 42), muy cercana en el tiempo al autógrafo, pues presenta lecturas previas a las correcciones de los dramaturgos.

Sí actúa Rojas en el f. VIr cuando corrige en su revisión con otra tinta en la marginalia derecha, como ya hemos visto en el f. Vr. A pesar de ser tachones en espiral, utilizados para ocultar concienzudamente el contenido tachado, que la segunda tinta sea más clara nos permite leer la primera versión. Transcribimos las dos versiones para mostrar la reelaboración rojiana:

DOÑA SANCHA. ¿Qué hace aquí, Violante?

VIOLANTE. Estaba
diciendo...

CONDE. (¿Qué la diré?)
 DOÑA SANCHA. ¿De la infanta qué es lo que
 decís?
 CONDE. De vos me quejaba.
 DOÑA SANCHA. Bien hacéis. ¿Cómo a los dos
 a la prisión no lleváis?
 ORTUÑO. Lo que de nuevo mandáis,
 a no haber salido vos,
 ya estuviera ejecutado.
 DOÑA SANCHA. Pues ya a los dos llevad.
 DOÑA SANCHA. A esa prisión, ¿cómo vos
 no los lleváis ya?
 GUARDA. Primero
 la orden del rey espero
 que traiga Ortuño.
 DOÑA SANCHA. A los dos
 (¡cuánto el verle me ha indignado!)
 a esotra pieza llevad.
 VIOLANTE. ¡Ay, amor!
 NUÑO. ¡Zape!
 CONDE. ¡Oh crueldad!
 GUARDA. Venid, conde.

Vanle llevando.

CONDE. ¡Infeliz hado!
 (vv. 1327-1338).

En el f. VIIIr se observa a media página un cambio en el instrumento de escritura, pasando de un trazo grueso a uno notablemente más fino: el poeta o afiló su pluma, o sustituyó su utensilio. Al final de la página se hallan tachones en los últimos versos, dado que Rojas parece equivocarse en la repetición de «pero» en lugar de «sino», redundancia que corrige al inicio del f. VIIIv. Podría ser un nuevo salto en la copia por *homoioteleuton*. Transcribimos el pequeño fragmento, mostrando la corrección de Rojas:

CONDE. Que no premiasés mi amor
 ni esta esperanza atrevida
 que, imaginando que vuela,
~~no vuela, pero imagina,~~
 vaya
 no vuela, sino imagina,
 vaya, pero ¿que tú seas

la que me quite la vida
con los ojos y que pienses
que te hace falta la ira?
(vv. 1481-1488).

Mientras tanto, el f. VIIIv presenta una curiosidad, que es la reutilización de una hoja de papel por parte de Rojas, ya que se ve la acotación que abre la segunda jornada en la esquina inferior derecha y buena parte del resto de la página queda vacía (véase figura 1). Quizás el poeta pensase iniciar la copia de su jornada en limpio en esta página y luego, por algún motivo desconocido, cambió de opinión. La reproducción de únicamente ocho versos en el f. VIIIv se entiende que se debe a que Rojas escribe hasta que el contenido enlaza con la copia precedente; en consecuencia, las catorce hojas numeradas serían anteriores en el tiempo a las ocho hojas autógrafas sin numerar que inician la segunda jornada del manuscrito.

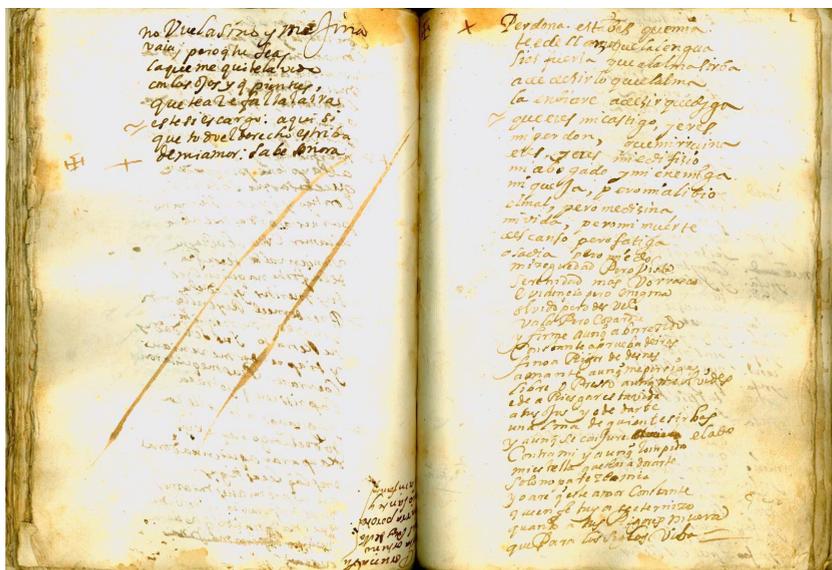


FIGURA 1. Segunda jornada de *La más hidalga hermosura*. Institut del Teatre, VIT-173, ff. [VIIIv]-1r.

En el recto de esta primera hoja (f. 1r), copiada por un amanuense que no es Francisco de Rojas Zorrilla, solo hallamos una pequeña corrección en el v. 1519, que da como resultado «y, aunque se conjure el hado», sin que podamos leer la palabra tachada a la que sustituye «el hado». Como curiosidad, véase la muestra de disgrafía en el v. 1513, donde se copia «fino a rigor de desnes» en lugar de «fino

a rigor de desdenes»¹⁴. En el vuelto, por su lado, se halla una mínima corrección que solamente afecta al cambio de interlocutor en el v. 1538, por el cual no es el conde quien replica «La misma» a la infanta, sino Nuño. Veamos la transcripción del pasaje:

DOÑA SANCHA.	¿De manera que conmigo se hizo la traición?
NUÑO. CONDE:	La misma.
DOÑA SANCHA.	¿Y yo soy la causa?
CONDE.	Tú, de que esté muriendo y viva (vv. 1537-1540).

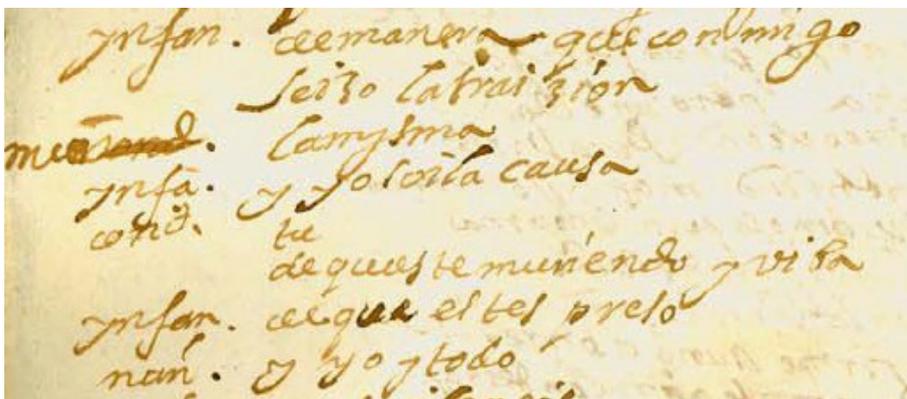


FIGURA 2. Segunda jornada de *La más hidalga hermosa*. Institut del Teatre, VIT-173, f. 1v.

Dado que el toledano diferencia «n» y «ñ» con un punto y aquí se observa una raya bastante pronunciada, nos inclinamos a pensar que el copista se percató de que había cometido un error en la copia del interlocutor que solventó después.

¹⁴ No sabemos si estaba presente en la primera versión de mano de Rojas, pero cabría la posibilidad de que pudiera deberse a una leve disgrafía del toledano. Apuntalaría tal hipótesis, si «desnes» no es en realidad un caso de haplografía, la forma «almaizes» en lugar de «almaizares» en el f. IVr, escrita de mano de Rojas. El v. 1209 completo y enmendado sería «campo en ver almaiz[ar]es de labores», como parecen confirmar los vv. 1654-1655 de la rojiana *El desafío de Carlos V*: «Al punto el turco me entregue / el almaizar y la espada» (García Fernández, 2015: 421-422). La disgrafía es un fenómeno que se encuentra en otros poetas auriseculares, como es el caso del conde de Salinas (Dadson, 2016: 39-41) o del también dramaturgo Antonio Enríquez Gómez, con quien curiosamente comparte el uso de «egnima» en lugar de la forma «enigma» (no infrecuente en el siglo xvii).

El f. 2r presenta dos fragmentos tachados, tal vez por acción de la censura, al ser considerados poco decorosos. Primeramente, son cuatro versos y después, seis. Transcribimos ambos pasajes:

DOÑA SANCHA.	A los dos...
ORTUÑO.	¿Qué determinas?
DOÑA SANCHA.	...puedes llevar...
NUÑO.	Ya nos vamos.
DOÑA SANCHA.	...por este cuarto...
CONDE.	¡Gran dicha!
DOÑA SANCHA.	...a la prisión donde el rey
os dejó mandado.	
NUÑO.	Ortigas
	hoy halle aquel corchete.
CONDE.	¡Ah, señora, raro enigma
	es el que le!
	Tu lengua no le descifra:
	(Pues ¡viven los cielos!,...
DOÑA SANCHA.	Vamos,
ORTUÑO.	
Nuño.	
DOÑA SANCHA.	...que hoy la voz mía...
NUÑO.	¡Oh infanta!
ORTUÑO.	Ya llevo la orden.
NUÑO.	Mal tercio de infantería
	te entre a saco.
CONDE.	Amor, paciencia,
	que sin méritos no hay dicha. <i>Vase.</i>
DOÑA SANCHA.	...ha de irritar el oído...
ORTUÑO.	Mucho el conde me lastima. <i>Vase.</i>
DOÑA SANCHA.	...del rey.)
NUÑO.	Pues a un conde dejas,
	al cielo ruego, enemiga,
	que la noche desvelada
	veas un conde en camisa. <i>Vase.</i>
DOÑA SANCHA.	Y que ha de saber Navarra
	cuánto doña Sancha estima
	su pundonor. Oiga el mundo
	y mi hermano don García
	oiga de mí...
	(vv. 1548-1573).

En el final del f. 2v y el inicio del f. 3r se eliminan diez versos que aligeran el pasaje en que la infanta se queja al rey.

¿A mis ojos —¡oh cegaran
 primero!— a rendir envías
 al conde y a la cautela
 de mi belleza te fías
 y quieres coger el triunfo
 de todo lo que ellas lidian?
 ¿Es bien que, sitiado el conde,
 a los partidos se rinda
 de la mano porque sabe
 por adonde solicita
 amor ingenioso al alma
 abrir doméstica mina
 y no se cumplan los pactos
 cuando él hace la salida
 de aquella plaza en que el alma
 sitiada está y no vencida?
 ¿Con mi hermosura, traición?
 (vv. 1595-1611).

Sin una seguridad absoluta, parece difícil pensar que Rojas, en su revisión, eliminase diez versos en los que se transmite una hermosa imagen del enamoramiento, como el acto de abrir una «doméstica mina» en el alma. Ante la dificultad para ver algo censurable en los diez versos tachados y encajonados (aunque Navarro de Espinosa tal vez vio un pasaje poco decoroso con la monarquía, si nos guiamos por lo concienzudo de los tachones), la intervención se podría deber al trabajo del *autor* de comedias¹⁵ en su puesta en escena, con la intención de abreviar el parlamento de doña Sancha, como antes sucedía con la redondilla pronunciada por Violante.

En esta misma dirección, se atajan catorce versos en el final del f. 3v y el principio del f. 4r, aunque lo concienzudo de los tachones, de nuevo, no nos permite recuperar todos sus vocablos. Transcribimos el fragmento a continuación:

DOÑA SANCHA. [...] diferente monarquía
 es la de mi vanidad
 que la de amor, que a esta cisma
 la introduce en este reino
 el oído y no la vista,
 hombre que pudo creer
 que ser mi esposo podía
 hombre es con quien puedes tú
 igualar la espada. Libra

¹⁵ Escribimos *autor* en cursiva cuando nos referimos al director de compañía.

en tu valor tu venganza,
 tu crédito en tu osadía,
 campaña hay, sácale al campo,
 que ha de mormurar Castilla
 que no esté un ardid forzoso
 y esté tu espada baldía
 le llamara
 si que diga
 que le rindió mi belleza
 cuando mi espada le rinda
 y en un rey...
 (vv. 1652-1671).

Al final del f. 4r, encontramos una nueva simplificación que es difícil de asignar con seguridad al poeta, al censor o al *autor* de comedias sin contemplar en persona el manuscrito y diferenciar así sus tintas, pero que por las grañas podría deberse a una adaptación para la representación. Parece que es una nueva mano la que interviene en el texto, copiando antes de lo atajado el último verso tachado («Yo no intento aventurar») para resumir el fragmento, si bien la brevedad de la escritura obliga a todas las cautelas posibles en la aseveración. Transcribimos, con todo, el pasaje:

DOÑA SANCHA. [...] ¿Qué importa?
 Haz tú lo que hacer debías;
 como obre bien el valor,
 cuéntelo mal la malicia.

DON GARCÍA. Yo no intento aventurar
 Esto es menospreciar
 el poder.

DOÑA SANCHA. — También sería
 hoy lunar a mi belleza
 hacer que mis ojos sirvan
 de añagaza en que peligro:
 Sabe que al sol registra:..

DON GARCÍA. — Yo no intento aventurar
 un castigo
 (vv. 1689-1700).

Asimismo, en el f. 4v se han atajado cuatro versos buscando aligerar el texto dramático, suprimiendo algunos versos mancomunados, un procedimiento al que tan aficionado fue Rojas Zorrilla:

DON GARCÍA. Pues si piensas...
 DOÑA SANCHA. Si imaginas...

ORTUÑO.	(Lealtad,...)
DON GARCÍA.	(Ira,...)
VIOLANTE.	(No tan cobarde, esperanza.)
VIOLANTE.	(Amor,...)
DOÑA SANCHA.	(Venganza,...)
DON GARCÍA Y ORTUÑO.	(¡Muera el conde!)
DOÑA SANCHA Y VIOLANTE.	(¡El conde muera viva!)
	(vv. 1740-1750).

El f. 5v contiene dos fragmentos atajados que se corresponden con los vv. 1753-1754 («REINA. ...a quien León, Ramiro el grande, aclama, / tú mayor solamente que tu fama») y los vv. 1769-1772:

REINA.	...a entraros de esta suerte a ir ensayando mi futura muerte,...
REY.	...a que la ira el brazo restituya?
REINA.	...si no es que cada cual es sombra suya?

Serían, de nuevo, pequeñas intervenciones en pos de aligerar la puesta en escena, con las rayas horizontales entre los versos y los tachones verticales para permitir su lectura. Era lo común en las adaptaciones a la escena, como apunta Alvití (2006: 76).

Ligeras modificaciones —parece que del copista—, en cambio, se observan en el f. 6, pero no demasiado relevantes. Así, a la pregunta de la reina Teresa de si se va de su corte, Garci Fernández respondía en un inicio «Sí, señor», que el escribiente corrigió con «También yo» (v. 1784). El v. 1820, en el que se pregunta a la reina por qué hizo prender al conde («Decid, ¿por qué?»), primero lo pronunciaba el rey de León, pero después se asigna a Garci Fernández¹⁷. El v. 1829 («de oído ajeno jamás») también tuvo una primera versión en que se adivina un «nunca», pero no se lee la última palabra; sin embargo, la brevedad de la intervención imposibilita adjudicarla con certeza a poeta, copista o adaptador dramático.

Sí es significativo el enjaulado con tachones verticales del pasaje en el f. 7r, el cual fue encajonado con un «no» en el margen derecho. Posiblemente, los cambios realizados para aligerar la puesta en escena sean la razón de esta supresión, que se traslada al resto de testimonios de *La más hidalga hermosura*. Transcribimos la larga tirada de versos atajados en su contexto:

¹⁷ Se comprueba que es una corrección del copista anónimo en el trazo de la «r», parecida a nuestra «x» actual y similar a la «r» de finales del siglo xvii y del siglo xviii, la cual también utiliza en el f. 4v, «su libertad» (v. 1720).

Precisamente, la reproducción de la fable en el f. 8 complica que podamos comprender el texto encajonado y tachado. Sí se adivina que los primeros cuatro versos atajados y los cinco siguientes desarrollaban un contenido que no es reelaborado después por el poeta, pero que una mano posterior con otra tinta resume, aprovechando una acotación que especificaba que los personajes hablan «de aquesta guisa» (véase figura 3). Así, nos decantamos, sin una convicción absoluta, porque las simplificaciones puedan deberse a la representación, que abrevia el cuadro de la fable, y que sobre todo afecta al f. 8v, donde esta tinta más oscura resume 17 versos en una intervención de Garci Fernández: «Con vusco también lo juro». Pero también se observa lo que parece la intervención autógrafa de Rojas en el f. 8r, añadiendo la acotación «Pone la cruz y juran sobre ella» (v. 1927+), además de intervenir en el v. 1935, donde corrige «vueso velada hacéis tuerto» en «vueso velado hizo el tuerto»¹⁹.

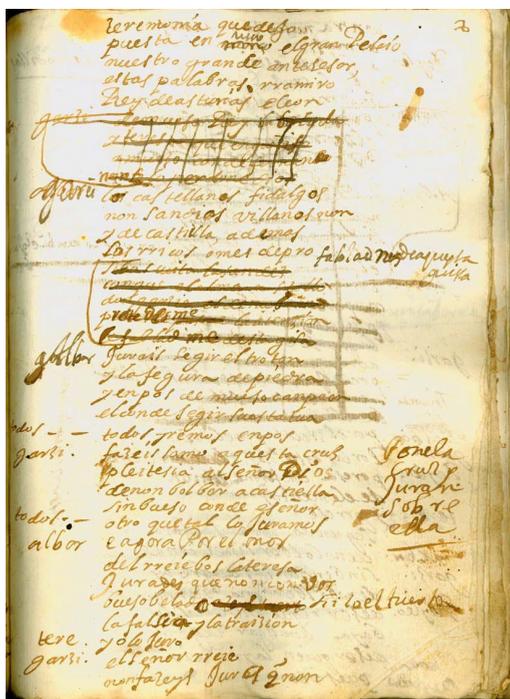


FIGURA 3. Segunda jornada de *La más hidalga hermosa*. Institut del Teatre, VIT-173, f. 8r.

¹⁹ En cuanto al v. 1935, el trazo de «h» se asemeja sobremanera al presente en «hijas, presto nos veremos» de *Nuestra Señora de Atocha* (Rojas Zorrilla, 1639: f. 67r), además de que la grafía «z» es característica del toledano. Por su lado, en la didascalía explícita (v. 1927+) se puede comparar la escritura de «cruz» con el propio v. 1927, copiado a la izquierda por el escribiente, para observar las grandes diferencias en las grafías, donde destaca, de nuevo, el trazo de «z».

Diferente caso es el del f. 9r, donde parece que la procacidad de Nuño en su conversación con el guarda Otavio fue demasiado para la censura. Se ataja una larga tirada de versos sustituidos por «mire, conde enamorado», que redunda con el verso antes de los tachones y que difícilmente saldría de la pluma del poeta. Se puede observar cómo el amanuense en este pasaje se equivoca en la copia por dos veces y tacha con la misma tinta, muy diferente a la tinta que actúa después sobre sus versos (véase figura 4). Una transcripción provisional del fragmento, a falta de contemplar en persona el manuscrito, sería la siguiente (entendiendo que «Mire, conde enamorado» no fue obra rojiana, de ahí el subrayado):

NUÑO.	Mire, señor guarda.
GUARDA.	Hablad.
NUÑO. —————	Cualquiera conde...
GUARDA. —————	Adelante.
NUÑO. —————	Que quiera galantear una dama de palabra es lo primero pasear el terrero, hacer la seña, tosar, reírse, tentar el corazón y admirarse de verla todo cabal, decir recio de sus aguas decir en finezas desengaña queja, desdén, galanteo; hacer disgustos y hartar pero conde haer <u>Mire, conde enamorado</u> pero conde enamorado a todo ruedo no le hay en el mundo, sino es mi amo (vv. 1986-2003).

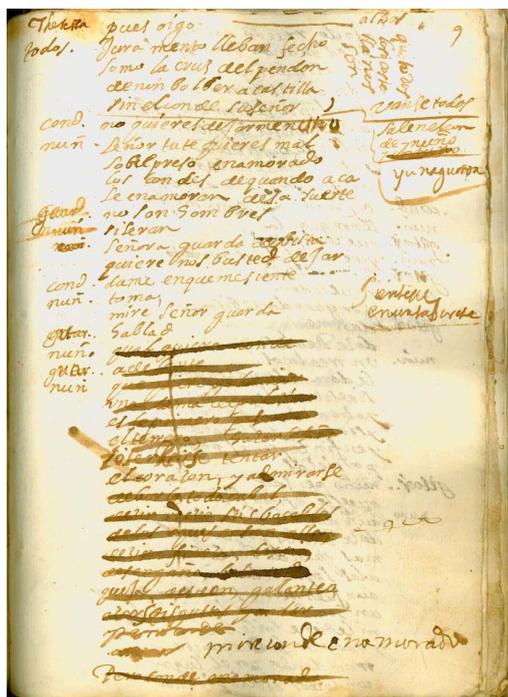


FIGURA 4. Segunda jornada de *La más hidalga hermosa*. Institut del Teatre, VIT-173, f. 9r.

En el f. 10v comienza a introducirse el contexto para que Nuño relate el cuento del sacristán de Jadraque²⁰, el cual está atajado al completo y con dos «ojo» al inicio y al final; no obstante, en la marginalia derecha encontramos dos «sies» en f. 10v, cuatro en f. 11r, tres en f. 11v y uno en el inicio de f. 12r. En total, son 86 versos atajados por la censura que sí se conservan en la transmisión textual con pequeñas variantes (a diferencia del fragmento del f. 7r acompañado de un «no»). No transcribimos el interesante, pero extenso cuento censurado por falta de espacio (vv. 2087-2178).

En el f. 12v hay algunas correcciones menores de Rojas: un ejemplo claro lo tenemos en el v. 2208, cuya última parte («Penas, dejad») Rojas la atribuye en su revisión al conde. La hoja numerada con el 12 da paso a dos hojas copiadas por otra mano que están impolutas (numeradas 13-14), y que a su vez preceden a la última hoja de la segunda jornada, en cuyo final Rojas coloca su firma. Por

²⁰ Cotarelo (1911: 178) destacó el cuento, que valoró como «gracioso», pero «poco limpio». Cotarelo pudo leer la comedia en la copia manuscrita del Institut del Teatre con signatura 82636, a la luz de los datos aportados por Alvíti (2006: 74-75).

la tinta y el trazo de la pluma, esta última hoja seguramente ha sido copiada en un momento diferente a las 8 hojas sin numerar iniciales del segundo acto, a las primeras 12 hojas numeradas de la jornada y a las hojas numeradas con 13-14; no obstante, la grafía de esta última hoja no parece corresponderse con la del propio Rojas Zorrilla (pese a que certifica su autoría con su propia firma), sino con la del copista de los folios numerados 1-12.

4. CONCLUSIONES

En resumen, la segunda jornada de *La más hidalga hermosura* presenta varias secciones: autógrafa con autocorrecciones de Rojas (ff. 1r-VIIIv), de un copista con correcciones autógrafas de Rojas (ff. 1r-12v), de un copista sin intervenciones externas (ff. 13r-14v) y de un copista sin apenas correcciones con firma de Rojas (última hoja, firmada en el vuelto). En el mismo testimonio encontramos, por tanto, rasgos de los tres tipos de manuscritos en que Margaret Rich Greer (1984: 76) clasificaba los autógrafos (completos o parciales) de Calderón de la Barca; esto es: completamente autógrafos con correcciones de Calderón, copiados por otra mano con correcciones de Calderón y copiados en parte por Calderón y en parte por otra mano. Puede ser una buena muestra de las dificultades que plantea el segundo acto del manuscrito custodiado en el Institut del Teatre de Barcelona con signatura VIT-173.

A esto se suman las intervenciones del censor (Juan Navarro de Espinosa en nuestro caso) y del desconocido adaptador para la representación, por lo que el panorama es todavía más complejo. Sin embargo, tanto el contenido de los versos atajados como el *ductus* de cada escribiente nos ayuda a arrojar luz sobre la evolución del manuscrito.

Así, en la primera sección, la autógrafa con correcciones del dramaturgo, encontramos hasta cuatro casos de reescritura en que Rojas elimina un texto previo y lo reelabora: una vez *in itinere* según copiaba de un manuscrito previo (f. III) y tres en su labor de revisión, ya en el mismo texto (f. IIIv), ya en la marginalia derecha (ff. Vr y VIr). Rojas no se limita a tachar y autocorregirse, sino que también demuestra que está copiando de un manuscrito anterior, tal y como podemos comprobar en los ff. IVr y VIIIr. De todos modos, no es Rojas el único que actúa sobre el contenido de estas ocho hojas autógrafas, ya que el censor Navarro de Espinosa (ff. IIr, IVv) y el desconocido adaptador (f. Vv) también suprimieron algunos segmentos.

En la siguiente sección del manuscrito, que comprende las hojas numeradas 1-12, Rojas sigue actuando como revisor de su texto dramático (ff. 7v-8r, 11r y

12v), pero quizás sean más importantes las intervenciones del censor (ff. 2r, 9r y 10v-12r) y del adaptador (ff. 2v-5v, 7r y 8r-v).

Las hojas numeradas con 13-14, como se indicaba previamente, son una copia en limpio sin intervenciones posteriores y la última hoja firmada al final por Rojas solo presenta una pequeña corrección sin importancia en el recto (el «¿Qué decís?» del conde en v. 2359 por error se había atribuido a la infanta) y otra en el vuelto (en el v. 2381, parece que se había copiado por error la intervención del conde «¡Amor grande!», que se corrige en «¡Pena grande!»).

Esta labor de análisis del autógrafo de Francisco de Rojas Zorrilla de la segunda jornada de *La más hidalga hermosura* se une a los estudios de autógrafos teatrales auriseculares de las últimas décadas²¹, intentando aportar su grano de arena en una mejor comprensión del proceso de escritura, autocorrección, censura y adaptación escénica por el que pasaban las comedias en el siglo xvii. En lo concerniente a la figura de Rojas Zorrilla, se comprueba cómo el dramaturgo toledano, a pesar de no ser tan minucioso como Calderón (solo hay que confrontar la tercera jornada de nuestra comedia al alimón), sí sometía sus textos a una cuidadosa revisión final antes de desprenderse de ellos y que llegaran a manos de las compañías teatrales²².

Para finalizar, sirvan como cierre las palabras de Ignacio Arellano en su artículo sobre los autógrafos calderonianos de los autos sacramentales:

Más allá de la evidente garantía que confieren a los textos, los autógrafos evidencian el proceso de escritura y aportan enseñanzas relevantes sobre el mecanismo de creación: son como esas radiografías que en la pintura revelan la fascinante historia del nacimiento y evolución de una obra de arte (2015: 48).

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio (2015). «Calderón en su taller: Algunas intervenciones en los autógrafos de los autos sacramentales». *Anuario Calderoniano*, 8, pp. 31-52 <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/42977/1/2_Arellano_acal_8_2015.pdf> [Consulta: 10/03/2024].
- ALVITI, Roberta (2006). *I manoscritti autografi delle commedie del secolo d'oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*. Firenze: Alinea Editrice.
- ALVITI, Roberta (2012). «Francisco de Rojas Zorrilla, colaborador». En Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga y Debora Vaccari (eds.), *Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Rumbos del his-*

²¹ Desde Presotto (2000), pasando por Alviti (2006), hasta Kroll (2017), sin olvidar el número 8 de *Anuario Calderoniano* (2015) ni el proyecto *Manos*.

²² Revisión que, como se ha ido deslizando a través de varias referencias, se observa nítidamente en el manuscrito de *Nuestra Señora de Atocha* (Rojas Zorrilla, 1639).

- panismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH, IV, Siglos XVI-XVII*. Madrid: Centro Virtual Cervantes, pp. 8-12 <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_4_003.pdf> [Consulta: 10/03/2024].
- CIENFUEGOS ANTELO, Gema y Héctor URZÁIZ TORTAJADA (2013). «Texto y censura de una obra atribuida a Moreto: *La adúltera penitente*». *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 23, pp. 296-325 <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume23/13%20ehumanista23.moreto.urzaiz.cienfuegos.pdf> [Consulta: 10/03/2024].
- [COELLO, Antonio], Francisco de ROJAS ZORRILLA y Luis VÉLEZ DE GUEVARA (1634). *El catalán Serrallonga*. Barcelona: Institut del Teatre, VIT-166.
- COENEN, Erik (2015). «El proceso de revisión en Calderón, visto a través de sus comedias autógrafas». *Anuario Calderoniano*, 8, pp. 71-92 <<https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/38095/33601>> [Consulta: 10/03/2024].
- COTARELO, Emilio (1911). *Don Francisco de Rojas Zorrilla: noticias biográficas y bibliográficas*. Madrid: Revista de Archivos <<https://archive.org/details/donfranciscocode-ro00cota>> [Consulta: 10/03/2024].
- CRIVELLARI, Daniele (2015). «El trabajo del autor sobre sí mismo: Lope de Vega escribe *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*». *Anuario Calderoniano*, 8, pp. 93-111.
- CUÉLLAR, Álvaro y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (2017-2024). *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro* <<http://etso.es/>> [Consulta: 10/03/2024].
- DADSON, Trevor John (2016). «Introducción». En Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas, *Obra completa. I. Poesía desconocida*. Trevor J. Dadson (ed.). Madrid: Real Academia Española, pp. 7*-90*.
- ELEJABEITIA, Ana (1991). «La transmisión textual de *La más hidalga hermosa*». *Letras de Deusto*, 51, pp. 53-65.
- FERREIRA BARROCAL, Jorge (2023). «Actualización de un perfil censor: Juan Navarro de Espinosa en la base de datos CLEMIT». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 11: 1, pp. 197-222. <<https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/1270/pdf>> [Consulta: 10/03/2024]. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2023.11.01.11>.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Óscar (2015). *Edición, anotación y edición crítica de «El desafío de Carlos V» de Francisco de Rojas Zorrilla*. Rafael González Cañal y Juan Matas Caballero (dirs.) [tesis doctoral]. León: Universidad de León <<https://buleria.unileon.es/handle/10612/5898>> [Consulta: 10/03/2024].
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (2015). «Una obra en colaboración de tema histórico: *La más hidalga hermosa* de Zabaleta, Rojas y Calderón». En Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier (dirs.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas selectas del XVI Congreso Internacional*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, pp. 474-489.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, Ubaldo CEREZO RUBIO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (2007). *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*. Kassel: Edition Reichenberger.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier Jacobo (2012). «La transmisión impresa de un manuscrito dramático censurado: el caso de *El santo negro*, *El negro del Serafín* o *El negro de mejor amor*». *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, pp. 403-17 <<https://revistadeli>

- teratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/354> [Consulta: 10/03/2024]. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2015.01.002>
- GREER, Margaret Rich (1984). «Calderón, copysts, and the problem of endings». *Bulletin of the Comediantes*, 36, pp. 72-81.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto (en prensa). «Rojas Zorrilla a través de sus autógrafos: rasgos de escritura y composición dramática». *Bulletin Hispanique*.
- KROLL, Simon (2017). *Las comedias autógrafas de Calderón de la Barca y su proceso de escritura*. New York: Peter Lang.
- MADROÑAL, Abraham (2007). «Nuevos documentos sobre Rojas Zorrilla y su teatro». *Revista de Literatura*, LXIX, 137, pp. 271-295 <<https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/38>> [Consulta: 10/03/2024]. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2007.v69.i137.38>.
- MANOS = GREER, Margaret Rich y GARCÍA-REIDY, Alejandro (dirs.) (2022). *Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos* <<http://manos.net>> [Consulta: 10/03/2024].
- PRESOTTO, Marco (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*. Kassel: Edition Reichenberger.
- RODRÍGUEZ NICOLÁS, Sergio (en preparación). *Edición crítica y estudio de «La más hidalga hermosa»*. Juan Matas Caballero (dir.) [tesis doctoral]. León: Universidad de León.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco (1634). *Peligrar en los remedios*. Madrid, BNE, VITR-7-6.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco (1639). *Nuestra Señora de Atocha*. Madrid, BNE, Res-61.
- RUANO DE LA HAZA, José María (1989). «Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII». En Francisco Mundi Pedret (dir.), Alberto Porqueras Mayo y José Carlos de Torres Martínez (coords.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 201-229.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen (1977). *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2023). *La censura teatral en el Siglo de Oro*. Valladolid: Ayuntamiento de Olmedo/Universidad de Valladolid.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2023). «Nuevos indicios y propuestas para fijar el repertorio de comedias colaboradas de Calderón». En Juan Manuel Escudero Baztán (ed.), *Bajo la égida calderoniana. Calderón y los dramaturgos de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 279-310.
- ZABALETA, Juan de, Francisco de ROJAS ZORRILLA y Pedro CALDERÓN DE LA BARCA (1645). *La más hidalga hermosa*. Barcelona: Institut del Teatre, VIT-173.
- ZABALETA, Juan de, Francisco de ROJAS ZORRILLA y Pedro CALDERÓN DE LA BARCA (c. 1645). *La más hidalga hermosa*. Barcelona: Institut del Teatre, Ms. 82636.

Recibido: 14/03/2024

Aceptado: 10/04/2024



ROJAS ZORRILLA EN LA FRAGUA COLABORADORA:
EL AUTÓGRAFO DE *LA MÁS HIDALGA HERMOSURA*

RESUMEN: Este análisis del autógrafo de Francisco de Rojas Zorrilla de la segunda jornada de *La más hidalga hermosa* (escrita en colaboración por Juan de Zabaleta, Rojas Zorrilla y Pedro Calderón de la Barca) se une a los estudios de autógrafos teatrales auriseculares de las últimas décadas, intentando aportar su grano de arena en una mejor comprensión del proceso de escritura, autocorrección, censura y adaptación escénica por el que pasaban las comedias en el siglo XVII. En lo concerniente a la figura de Rojas Zorrilla, se comprueba cómo el dramaturgo toledano, a pesar de no ser tan minucioso como Calderón (solo hay que confrontar la tercera jornada de la propia *La más hidalga hermosa*), sí sometía sus textos a una cuidadosa revisión final antes de desprenderse de ellos y de que llegaran a manos de las compañías teatrales.

PALABRAS CLAVE: Francisco de Rojas Zorrilla, *La más hidalga hermosa*, comedia en colaboración, autógrafo, teatro del Siglo de Oro, censura.

ROJAS ZORRILLA IN THE COLLABORATED FORGE:
THE AUTOGRAPH OF *LA MÁS HIDALGA HERMOSURA*

ABSTRACT: This analysis of the second act of Francisco de Rojas Zorrilla's autograph of *La más hidalga hermosa* (collaborated comedy written by Juan de Zabaleta, Rojas Zorrilla and Pedro Calderón de la Barca) joins the group of studies about autographs of the Golden Age theater in the last decades, trying to add new information in order to provide better comprehension of the writing, autocorrection, censorship and dramatic adaptation process that comedies went through in the XVIIth century. Concerning the figure of Rojas Zorrilla, we find out how the Toledan playwright revised his comedies before he handed them out to theater companies.

KEYWORDS: Francisco de Rojas Zorrilla, *La más hidalga hermosa*, collaborated comedy, autograph, Golden Age theater, censorship.

LO QUE LOS TÍTULOS ESCONDEN: SEBASTIÁN LÓPEZ
HIERRO DE CASTRO, UN MECENAS CONVERSO
PORTUGUÉS PATROCINA *EL ENANO DE LAS
MUSAS* DE ÁLVARO CUBILLO DE ARAGÓN*

MARÍA ROSA ÁLVAREZ SELLERS

Universitat de València
maria.r.alvarez@uv.es

Mentí mil veces
y que me llamo confieso
Mentís; y Mentís fue el nombre
de mi padre, y mis abuelos;
y el lugar donde nací
se llamaba el Mentidero.
Galindo, *Entre los sueltos caballos*
(atribuida a Álvaro Cubillo de Aragón)

Álvaro Cubillo de Aragón dedicó a Sebastián López Hierro de Castro el volumen que reunía diez de sus comedias, *El enano de las musas* (Madrid: María de Quiñones, 1654), y que el propio dramaturgo había supervisado para evitar errores y malas atribuciones, como la de *El señor de noches buenas* a Antonio de Mendoza, tal y como dice en su dedicatoria, en la que justifica la selección de su mecenas. Práctica habitual, lo mismo hizo Agustín Moreto al publicar también ese año la *Primera parte* de sus comedias, dedicada a D. Francisco Fernández de la Cueva, VIII duque de Albuquerque y marqués de Cuéllar, nombrado capitán general y virrey de las provincias de Nueva España. Ambos autores destacaron sin rubor las excelsas cualidades de sus dedicatarios, aunque en cuestión de rancio abolengo un abismo los separaba, pues el de Moreto era un Grande de España y el de Cubillo no obtendría el título de marqués hasta 1658.

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «El teatro áureo en colaboración: textos, autorías, ámbitos literarios de sociabilidad y nuevos instrumentos de investigación (TAC)», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. PID2020-117749GB-C22.

No podemos saber hasta dónde llegaba el patrocinio, pero el objetivo era idéntico: tras el desastre de la batalla de Rocroi (1643), la edición de Moreto «podría formar parte de un programa representativo propio de un gran noble en el camino de la restitución, mejora y sublimación de su imagen» (Sanz, 2019a: 972), y del mismo modo el mecenas de Cubillo necesitaba forjarse una imagen de prestigio que realzara la categoría de sus títulos¹.

1. LA ELECCIÓN DE UN ILUSTRE DEDICATARIO: ¿ES ORO TODO LO QUE RELUCE?

Sebastián López Hierro de Castro, según reza en la portada, era «Caballero del Orden de Calatrava, del Consejo de su Majestad en el Tribunal de la Contaduría mayor de Cuentas y su Secretario de la Junta de Millones, Tesorero General de la Santa Cruzada, etc.». Pero además de sus honrosos cargos reunía una serie de virtudes que lo convertían en la persona idónea para recibir la obra magna de Cubillo de Aragón, como este indica:

Mucho debo, señor, a mi discurso, pues empleándole todo en averiguar y resolver a quién había de dedicar este libro de diez comedias y otras obras diversas mías, no me ofreció persona más de mi obligación que v.m., ni a quien yo deba tanto (1654: s.p.).

El primer motivo era el lustre de su casa, adornada de militares cruces y fiel servidora de la Majestad Católica:

Y deseando parecer agradecido, no solo; pero hallar amparo y protección segura, me resolví a ponerlo a los pies de v.m., animándome a esto el lustre y generoso esplendor de su casa, tan adornada de militares cruces, tan calificada con tantos y tan señalados servicios hechos a la Majestad Católica, así en los estados de Flandes, siendo pagador general de aquellos ejércitos en viva guerra, como en la paz consejero y ministro, siempre atento a los reales desempeños y siempre vencedor de vulgares cavilaciones y envidias (1654: s.p.).

El segundo, sus virtudes morales, incluida su generosidad:

siendo milagro de naturaleza tanta virtud en tan pocos años, tanta liberalidad en riqueza tanta, que ambas cosas se implican: pues raras veces vemos al poderoso sin achaques de avariento, y rarísimas a la juventud sin resabios de vicio. V.M. (Dios le guarde) por ambos lados está libre, siendo excepción de la regla (1654: s.p.).

¹ «Lo que resulta innegable es que, de un modo u otro, la imagen de la persona que era objeto de semejante homenaje siempre resultaba beneficiada» (Sanz, 2019b: 207).

Y, por último, pero no menos importante, la piedad cristiana de su mecenas:

Suplico a v.m. acepte este pequeño servicio, para que a la luz de sus favores salga a los ojos del mundo, amparado y defendido de una generosa nobleza, de una piedad cristiana y de una sagrada Religión como la que v.m. profesa. Guarde Dios a v.m. los muchos años que deseo (1654: s.p.).

Un mecenas que había tenido que defenderse de «vulgares cavilaciones y envidias» y del que se destacan no solo sus títulos y cualidades, sino también su «piedad cristiana» y la «sagrada religión» que profesa. ¿Qué hacía necesario una alabanza de este estilo hacia alguien que poseía tantos cargos y dignidades? Precisamente por haber alcanzado puestos tan reputados, ¿no debería su credo estar fuera de sospecha? De hecho, ya había sido alabado por el cronista luso Rodrigo Méndez Silva² en la dedicatoria de *Población general de España* (1640), dirigida a Manuel Cortizos: «no haré aquí digresión en delinear la acrisolada estirpe y clara sangre de Cortizos, Castros, Almeidas y Villasantes» (citado por Sanz, 2002: 76).

El problema radicaba en que era portugués —gentilicio que se aplicaba a los nacidos en Portugal, pero también a sus descendientes, aunque hubiesen nacido ya en Castilla (López Belinchón, 2001: 217)— y, por lo tanto, sospechoso de criptojudasismo, pues en Castilla «los términos portugués y cristiano nuevo, y por ende sospechoso de judaizante, se tornaron equivalentes» (López Belinchón, 2001: 218).

En consecuencia, los portugueses debían construirse una imagen pública que disipase los recelos hacia su origen. Los términos en que habla Cubillo recuerdan al licenciado Reyes Messía de la Cerda, al que los portugueses de la calle Sierpes³, en Sevilla, encargaron un memorial que diera cuenta de su generoso patrocinio en los adornos de la misma con motivo de la procesión del Corpus de 1594. En los *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones que en la fiesta del Sacramento la parrochia collegial y vezinos de Sant Salvador hizieron. Dirigidos al invicto y generoso Conde de Priego, Asistente de Sevilla, D. Pedro Carrillo de Mendoça. Año de 1594*⁴, se describe con todo lujo de detalles —179 folios escritos por ambos lados y 81 dibujos— una costosa ornamentación

² En 1635 fue nombrado cronista general y en 1640 consejero real. En 1659 se declaró judaizante y fue reconciliado con la Iglesia en un auto de fe en Cuenca en junio de 1662; a finales de ese año se marchó a Venecia.

³ «Hoy sabemos que en 1580 los portugueses ya gozaban de fama de riqueza en Sevilla y que los más pudientes de ellos tendían a agruparse en la collación de San Salvador y la calle Sierpes» (Fernández Chaves y Pérez García, 2012: 200).

⁴ Edición de Vicente Lleó Cañal (1985). Sobre la trascendencia de los *Discursos festivos*, ver Álvarez Sellers (2019).

financiada por «los nobles y cristianísimos lusitanos» (Discurso 9.º, 1985 [1594]: 75) con fines piadosos: «en servicio del Señor con pecho cristiano, y endiosado corazón (pasando del ordinario gasto los estrechados límites)» (1985 [1594]: 75), saliendo así al paso de críticas y calumnias:

Callen las envidiosas lenguas que sin temor de Dios a la portuguesa nación infaman; pues en sus frívolas razones viene escondido más el cáncer de su dañado intento que alguna causa legítima y bastante deste vituperio. No aborrezcan a los que nos aman, y gobernándose con prudencia, restituyan el honor a quien tan injustamente le quitan, acordándose de sus buenas obras pasadas y celebrando la presente, que de mayores lauros y soberanas glorias se juzgara por digna (1985 [1594]: 76).

Con similar intención, Álvaro Cubillo de Aragón, de ascendencia morisca⁵, destaca la nobleza y el celo cristiano de su mecenas, en un gesto que podríamos calificar de solidaridad entre minorías, entre habitantes de los márgenes de una sociedad que seguía negándoles el derecho al sosiego, pero contra la que podían aliarse para obtener un mutuo beneficio: Cubillo quería publicar sus obras, y el banquero portugués necesitaba ocultar el linaje converso de su familia bajo un barniz cultural.

2. DESENMASCARANDO IDENTIDADES: CONVERSOS VENIDOS A NOBLES

El linaje converso de Sebastián Hierro de Castro, hasta la fecha, había pasado desapercibido a la crítica, sepultado por profusos cargos y títulos. Sin embargo, en aquella época era un secreto a voces, pese al intento del mecenas de utilizar la pluma de Cubillo como escudo y a los varios memoriales —y, probablemente, elevadas sumas— que debió enviar para librar a su madre y a su hermana de procesos inquisitoriales.

Y es que la familia Hierro de Castro, como la de los Cortizos, hundía sus raíces en Portugal, una tierra tolerante con los judíos y donde, a diferencia de lo sucedido en el resto de la península, aquellos habían sido bautizados a la fuerza en 1497 (Carvalho, 1999: 32), de forma tan inmediata como poco efectiva, para impedir su exilio, pues D. Manuel I los necesitaba para sufragar sus empresas transatlánticas. Por lo tanto, cuando el Conde-Duque de Olivares se propuso atraer a los banqueros portugueses para sanear las finanzas imperiales sustituyendo a los banqueros

⁵ «El origen morisco del dramaturgo debió de ser una evidencia en la antigua capital nazarí. O al menos en una serie de círculos sociales granadinos. Por ende, no deja de ser paradójico y sorprendente que este hecho haya sido desconocido durante los últimos cuatro siglos, o cuando menos, que no fuese ni siquiera aludido por cualquier otro compañero de fatigas literarias» (Otero Mondéjar, 2012: 242).

alemanes e italianos, los hombres de negocios lusos tuvieron que hacer frente a las sospechas de criptojudasismo que se cernían incluso sobre los clanes más importantes. Pese a convertirse en pilares de la economía, no tardaron en descubrir que el dinero no era lo que abría puertas en la católica sociedad barroca, sino otro valor que ya tenían perdido de antemano, la limpieza de sangre, la cual no podían exhibir, pero sí diluir cubriéndola con títulos y honores, único modo de acceder a las altas esferas cortesanas⁶. Sirva como ejemplo que Manuel Cortizos, uno de los banqueros más influyentes, no quiso aceptar las joyas de Isabel de Borbón en pago por un asiento de 800.000 ducados que había entregado a la monarquía en 1642. En su lugar, prefirió recibir una plaza de familiar de la Inquisición que «se convirtió en extensiva para el resto de sus hermanos» (Sanz, 2009: 71), así como el hábito de la Orden de Calatrava, que recibieron también sus dos hermanos — Antonio y Sebastián— y su primo y cuñado Sebastián López Hierro de Castro. En las pruebas de limpieza de sangre para obtener dicho hábito, nobles lusos de alta cuna, exiliados tras la subida al trono de Portugal del duque de Braganza en 1640, actuaron como testigos: «el duque de Abrantes, los marqueses de Montebelo y Colares, el conde de Castilnovo y otros muchos caballeros lusos» (López Belinchón, 2001: 268)⁷.

Así pues, moriscos y judíos tenían un pasado común en el que fueron instados a cambiar de religión y a integrarse en la sociedad cristiana, para lo cual se vieron obligados a enterrar genealogías. No obstante, ambos colectivos mantuvieron la premisa de emparentarse entre ellos⁸, como muestran los periplos familiares tanto del dramaturgo como de su mecenas.

⁶ «Gran parte de la polémica que les rodeó tuvo su origen en el trato privilegiado que algunos banqueros portugueses y sus familiares disfrutaron gracias a la política económica del privado» (Cohen, 2018: 210).

⁷ Aunque también hubo alguna oposición, como la de Diego Mexía de Higuera: «no permita se ponga la cruz quien la ofende y sus pasados, que será gran servicio de Dios y bien de la república castellana que a este soberbio y ambicioso hebreo [Manuel Cortizos] se le castigue su atrevimiento que es cierto es grave delito pretender con falsos testigos dignidad tan grande» (citado por Sanz, 2002: 76).

⁸ En ciudades populosas como Madrid, Sevilla o Valladolid, los portugueses solían establecerse en zonas determinadas, lo cual, junto a «su tendencia a mantener relaciones sociales y de negocios preferentemente entre ellos contribuían a que fuesen vistos como una minoría cerrada, reacia a la integración. Los castellanos los veían como diferentes y su papel económico no contribuía a aumentar su popularidad» (López Belinchón, 2001: 221). Caso similar al de los Cortizos es el de la familia del dramaturgo Juan Bautista Diamante. Su madre, Magdalena Castro, era portuguesa, y su padre, Jácome Diamante, poseía una de las principales tiendas de mercancías en la calle Mayor de Madrid, junto a palacio; fue acusado de judaizante en 1635 y 1651 (Martínez, 2022: 206-210).

3. LAS APARIENCIAS ENGAÑAN: UN MECENAS JUDEOCONVERSO PARA UN DRAMATURGO MORISCO

Sebastián López Hierro de Castro era primo y cuñado de Manuel Cortizos, «el miembro más destacado de la comunidad portuguesa de Madrid» (Brown y Elliott, 1988: 105)⁹. Aunque Cortizos había nacido en Valladolid en 1603, era hijo de cristianos nuevos procedentes de Bragança: Antonio López Cortizos —comerciante de lanas, telas, especias, azúcar y piedras preciosas (Sanz, 2009: 67)— y Luisa de Almeida. Su hermana, Mencía de Almeida —nacida en Castro Roupal—, se casó con Antonio López Ferro, que en 1634 vivía en Madrid y era el administrador general de la renta de las lanas del reino¹⁰; fueron padres, entre otros hijos, del mecenaz de Cubillo y de la mujer de Manuel Cortizos¹¹. Cuando este último falleció en 1650 de forma inesperada y sin haber hecho testamento, su cuerpo fue depositado en la capilla de Nuestra Señora de los Remedios de Madrid (Hernández Núñez, 2006: 53), pero su viuda, Luisa Hierro de Castro, y la madre de esta, Mencía de Almeida, que habían repartido muchas limosnas entre pobres de origen luso para que rezaran y ayunaran por el alma del difunto —costumbre judía difundida entre los portugueses—, fueron acusadas de celebrar funerales paralelos siguiendo los ritos judíos, entre los que figuraba el ayuno¹².

Sin embargo, aunque D.^a Mencía «no sabía persignarse y erraba en muchas de las principales oraciones cristianas» (López Belinchón, 2001: 235), en el secuestro que hizo la Inquisición de la habitación que tenía en casa de su hijo, Sebastián Hierro de Castro, se encontraron numerosos objetos propios de la iconografía cristiana:

una tapicería de tema desconocido, dos láminas de la Virgen de las Angustias, otra del desposorio de Santa Catalina, un cuadro de la Virgen de la Soledad y otro de la Virgen de Montserrat, una pila de agua bendita, una cruz de madera de Jerusalén, un Cristo crucificado de ébano y «*box*», varios escapularios, rosarios, cruces, un oficio de Nuestra Señora en cordobán, un retrato de Santa Catalina de marfil, un

⁹ Manuel Cortizos compró en 1636 el oficio de receptor general del Consejo y Contaduría Mayor de Cuentas; en 1641 obtuvo el título de contador, en 1643 el de tesorero de la Real Hacienda, y en 1648 fue miembro supernumerario y escribano mayor «en propiedad perpetua» de las Cortes y ayuntamientos de Castilla, secretario del rey en la Comisión de Millones y regidor de Toro. En 1642 fue nombrado familiar del Santo Oficio y caballero de la Orden de Calatrava (Hernández Núñez, 2006: 53).

¹⁰ «Manuel Cortizos de Villasante», Real Academia de la Historia <<https://dbe.rah.es/biografias/16843/manuel-cortizos-de-villasante>> [Consulta: 03/09/2023].

¹¹ Para una genealogía de ambas familias, ver Hernández Núñez (2006: 52).

¹² Para una explicación detallada, ver «La complicidad de las limosnas de los Cortizos», en López Belinchón (2001: 337-365); y sobre los procesos inquisitoriales de Luisa Ferro y Mencía de Almeida, ver Caro Baroja (1978: 119-132).

corazón de cristal con una Santa Teresa en medio y unas reliquias en azabache y plata (López Belinchón, 2001: 238).

Y es que poseer y exhibir esta clase de símbolos era necesario para alejar sospechas y evitar habladurías, haciendo ostentación pública de practicar una religión que se erigía en salvoconducto vital. «Las familias de los banqueros lisboetas fueron las que con mayor frecuencia disfrutaban de tan costosos signos de cristianismo [...] Los Hierro de Castro tenían una capilla y un capellán privados en su propio domicilio» (López Belinchón, 2001: 238).

Pese a tales precauciones o demostraciones, la Inquisición dio a conocer un detallado informe sobre las actividades judaizantes de la familia Cortizos, que al parecer no se habían interrumpido durante los años en que habían gozado del favor real, pues ya habían sido investigados en 1634 y 1637, pero «las denuncias fueron desestimadas y archivadas» (Hernández Núñez, 2006: 53) a finales de 1652.

Como resultado de tan complejo proceso, Mencía de Almeida fue enviada a la prisión de Cuenca el 22 de marzo de 1654 (Caro Baroja, 1978: 129), el mismo año en que Álvaro Cubillo de Aragón publicaba *El enano de las musas*, que había sido tasado el 12 de febrero por D. José de Arteaga y Cañizares, escribano de cámara del rey. Sebastián Hierro de Castro remitió varios memoriales, destacando en una petición al inquisidor general que «los puestos, honores y calificaciones en que se halla la familia» los habían recibido del propio rey por los servicios prestados, incluyendo «los hábitos militares y puestos de consejeros, y [...] los títulos de familiares [de la Inquisición]»; también los Cortizos atribuían su «grande opinión y reputación» a los servicios que habían hecho «a Su Majestad y su Corona y a toda la Cristiandad» (citado por López Belinchón, 2001: 233)¹³.

Lo cierto es que Sebastián Hierro de Castro consiguió para su madre una condena leve —«media aspa, cuatro años de destierro y 4.000 ducados» (Hernández Núñez, 2006: 54)— que quedó en suspenso, y finalmente fue liberada el 29 de abril de 1656: «han ido sus hijos por ella con grande ostentación», dice Jerónimo de Barrionuevo en sus *Avisos* (II, p. 384, carta CXL; citado por Caro Baroja, 1978: 127, que cree que Barrionuevo la confunde con la madre de los Cortizos, aunque era su tía). Su salida de prisión no evitó las habladurías de los vecinos,

¹³ En realidad, hacían honor a la política del Conde-Duque de Olivares, que en 1625 propuso «la concesión de honores a hombres que hubieran servido al rey en sus ejércitos o armadas, o que hubieran dedicado sus vidas al comercio. Su planteamiento implicaba, además, que los servicios militares o mercantiles pudieran eliminar cualquier “mancha de raza”, dando así acceso directo a los títulos de nobleza a todo aquel que lo mereciera, cuestión que fue rechazada por diversas juntas de ministros, por el Consejo de Estado y la Cámara de Castilla, que advirtieron al rey de las serias consecuencias que podrían seguirse de otorgar cartas de nobleza y limpieza de sangre a quienes no las poseyeran» (Felices, 2013: 412).

«dando origen a un cierto malestar contra la familia, que vieron poco ortodoxo cómo una judía confesa fuera madre, tía, suegra y abuela de Caballeros de la Orden de Calatrava» (Hernández Núñez, 2006: 61).

Luisa Hierro de Castro, viuda de Manuel Cortizos y hermana de Sebastián Hierro de Castro, fue procesada junto a su madre y condenada a prisión el 4 de mayo de 1652, aunque la sentencia no se cumplió gracias a los sobornos de Sebastián Cortizos¹⁴ a miembros del tribunal (Hernández Núñez, 2006: 54), «ya que el solo hecho de pasar por las cárceles inquisitoriales producía un grave daño a la fama pública del reo» (López Belinchón, 2001: 230).

Los títulos obtenidos por su hermano Sebastián, de los que da cuenta la dedicatoria de *El enano de las musas*, y por su cuñado Sebastián Cortizos, no habían bastado para mantener ambos clanes a salvo de sospechas, por lo que Luisa buscó otro medio para salvaguardar a la familia y restaurar su imagen de forma tan ostentosa como desafiante: el 4 de agosto de 1653 consiguió el patronato del convento y la iglesia de D. Juan de Alarcón en Madrid, en el que quería construir un mausoleo donde enterrar a su marido «y que sirviera de propaganda de las convicciones cristianas de la familia Cortizos ante futuras demandas» (Hernández Núñez, 2006: 54); para ello, exigió que todos los adornos debían recordar a los patronos y a sus descendientes. La creación del patronato «para los Cortizos era un paso más en su batalla con la Inquisición, que les acusaba de criptojudíos» (Hernández Núñez, 2006: 52), y el 22 de julio de 1656 tuvo lugar la consagración del templo y la colocación en el altar mayor del Santísimo Sacramento. Aunque las obras se ejecutaron con una dilación poco común, el resultado fue, contra lo esperado, una victoria amarga, pues no logró disipar la sombra del proceso inquisitorial contra la fundadora del patronato y contra su madre, y tan solo un año después, en julio de 1657, la familia se trasladó a Nápoles. Cuando, en 1661, la Inquisición quiso reabrir el proceso contra Luisa Hierro de Castro y Mencía de Almeida, estas ya no estaban en Madrid. Continuando el proyecto de Luisa, su hijo, Manuel José Cortizos, nombrado I vizconde de Valdefuentes en 1668 y I marqués de Villaflores en 1673¹⁵ —que contribuyó también a las obras del Escorial (Sanz, 2009: 89)—, reformaría y enriquecería en 1671 la iglesia de D. Juan de Alarcón, pero el 19 de abril de 1679 vendió el título del patronato a la duquesa de Montaña (Hernández Núñez, 2006: 62), cuyas reformas soterraron el mausoleo y los escudos y eliminaron para siempre el recuerdo de los Cortizos.

¹⁴ Heredó los negocios de su hermano Manuel y, además del hábito de Calatrava, «se le nombró secretario del Rey y de la Comisión de Millones, y en 1648 se le otorgó el título de Contador Mayor de Cuentas»; un asiento de 1653 «le permitió además ingresar en el Consejo de Hacienda» (Álvarez Nogal, 1977: 105).

¹⁵ Fue nombrado contador mayor de las tres Órdenes Militares, consejero de hacienda y, en enero de 1678, gran protonotario del Consejo de Cruzada (Hernández Núñez, 2006: 61-62).

Entre 1647 y 1648, Sebastián Hierro de Castro ostentó el título de pagador general del ejército de Flandes, al que también alude Cubillo de Aragón en su dedicatoria, y precisamente en 1653, cuando obtuvieron el citado patronato, Sebastián Cortizos realizó una factoría de 530.000 escudos en plata destinados a Flandes, «consolidó su nombramiento como consejero efectivo del Consejo de Hacienda y consiguió librarse del decreto de suspensión de pagos que afectó a los asentistas en 1652» (Sanz, 2009: 81). En 1657, el mismo año en que Luisa y Mencía se marcharon a Italia, Felipe IV nombró a Sebastián Hierro de Castro presidente de la Sumaria de Nápoles¹⁶, y a Sebastián Cortizos embajador extraordinario en Génova¹⁷, «en plena persecución de los asentistas de su mismo linaje y parentela» (Caro Baroja, 1978: 127). Según dice Barrionuevo en sus *Avisos*, la decisión de ambos nombramientos «a toda la Corte ha dejado pasmado [...] no teniendo ninguno de los dos gota ninguna de cristianos viejos, ni cuarto que no sea de la ley de Moysen» (III, p. 447, carta CC, citado por Caro Baroja [1978: 127]).

No obstante, no quedaron ahí las distinciones, pues el 10 de diciembre de 1658 Felipe IV otorgó a Sebastián López Hierro de Castro el título de I marqués de Castelforte¹⁸. Y así fue cómo los Hierro de Castro acabaron por pertenecer al grupo de familias que, procedentes de España, se establecieron en Nápoles¹⁹ y «consiguieron ennoblecerse en dos o tres generaciones. [...] todas desempeñando papeles de gran responsabilidad política y económica en la administración napolitana» (Muto, 2009: 155).

Los vínculos de parentesco entre las dos familias eran tan firmes como intrincados, pues Sebastián Hierro de Castro se casó con su prima Luisa, hermana de Manuel y Sebastián Cortizos, al que le unieron paralelismos más allá de sus nombres. En su faceta de mecenazgo cultural, ambos patrocinaron ediciones: si a Hierro de Castro se le dedicó *El enano de las musas*, Sebastián Cortizos recibió la dedicatoria de *Noche de invierno, conversación sin naypes en varias poesías castellanas* (1662) de Gabriel Fernández de Rojas, experimentado contable que había escrito *Cartilla para instruir en reglas de aritmética a los nuevos oficiales que ingresaban en la contaduría mayor de Cuentas* (Madrid, ¿1659?) y pudo haber asesorado a su mecenas, el cual acabó por trasladar a Italia su biblioteca, llena de «comedias escritas en castellano» (citado por Sanz, 2009: 87).

¹⁶ Encargada de recaudar impuestos, supervisar los oficios vendibles de la administración, derechos de aduanas, salinas y puertos, criaderos de caballos y ganadería trashumante, «que suponían el equivalente al puesto que Sebastián ocupaba en el Consejo de Hacienda en Madrid» (Sanz, 2009: 82).

¹⁷ Aunque este fuera su destino oficial, realizó continuos viajes a Nápoles y a Madrid (Sanz, 2009: 82).

¹⁸ Archivo de Simancas, SSP, LIB, 219, 32.

¹⁹ Yerushalmi (1989) expone la teoría del «santuario italiano».

Ambos primos invirtieron además en arte. Sebastián Cortizos donó un cuadro de Luca Giordano (1634-1705), el pintor napolitano de mayor prestigio, a Pedro Antonio de Aragón, virrey de Nápoles, según declara este en una relación jurada. También donó otro cuadro Sebastián Hierro de Castro —o Sebastián Ferro— (Carrió-Invernizzi, 2008: 359).

El patrocinio de ediciones, la donación de cuadros o sus altos cargos no serían las únicas coincidencias entre sus vidas, pues sus muertes también pudieron haber corrido parejas. Hernández Núñez (2006: 67) relata que Sebastián Hierro muere unos meses antes que Sebastián Cortizos, pero ambos de forma repentina —como también sucedió con Manuel Cortizos en 1650— y de la misma enfermedad. Ahora bien, hay discrepancias acerca de las fechas de sus fallecimientos: Caro Baroja (1963: 71) recoge las declaraciones de Luis Enríquez de Fonseca, «médico del círculo de los Cortizos», que dice que en 1669 se le diagnostica a Sebastián Cortizos una grave enfermedad y muere poco después a consecuencia de la misma «o del remedio aplicado por un colega suyo procedente del norte de Italia»; Enríquez consideró ambas muertes como «asesinatos profesionales». Sin embargo, Sanz (2002: 84) indica que la viuda de Sebastián Cortizos —su sobrina Luisa, hija de Manuel Cortizos—, en una declaración —localizada en el Archivo General de Simancas— ante el Consejo de Hacienda, asegura que su marido había muerto en Nápoles en 1672. Asimismo, Sanz (2009: 81) apunta que en la misma ciudad había fallecido Sebastián Hierro de Castro en 1667, y que sus exequias fueron celebradas en la iglesia de Santa María de la Nova por el reverendo fray Salvador Escallón, general del convento de Santa María del Buen Suceso de las Carmelitas, que dio cuenta del deceso firmando la obra *La verdadera alquimia. Oración fúnebre en las exequias del Señor D. Sebastián Hierro de Castro, marqués de Castelforte. Presidente de la Regia Cámara de la Summaria del Reino de Nápoles...* (Nápoles: Luis Cavallo, 1667), dedicada a Sebastián Cortizos.

Si la genealogía del mecenas parece presentar más sombras que luces, la del dramaturgo no se hallaba fuera de sospecha, pues Álvaro Cubillo de Aragón tampoco podía presumir de ser cristiano viejo, tal y como desgrana Santiago Otero Mondéjar (2012) en un estudio que se remonta a los orígenes moriscos de la familia en seis generaciones. Su bisabuelo, Pedro Gutiérrez Cubillo, vecino de Granada aunque nacido en Tórtoles de Aragón²⁰, fue apresado por llevar armas, «siendo [...] cristiano nuevo de los nuevamente convertidos del reino de Granada» (citado por Otero, 2012: 252)²¹. El reo se defendió diciendo que no era cierto,

²⁰ «En esta más o menos remota ascendencia aragonesa (ya real o fabricada *ad hoc*) habría que fundamentar, pues, el segundo apellido del dramaturgo —“de Aragón”—, que no figura en ninguno de los componentes del árbol genealógico de la familia» (Domínguez, 2020: 5).

²¹ Se trataba de una denuncia en la Real Chancillería de Granada interpuesta el 29 de julio de 1550 por Francisco Hernández, alguacil de la ciudad, contra el zapatero Pedro Gutiérrez Cubillo.

puesto que «su padre y abuelo se habían convertido a nuestra santa fe católica de su voluntad» (citado por Otero, 2012: 253) antes de la conquista de Granada. El 19 de noviembre de 1550 el licenciado Gauna falló a su favor y lo declaró cristiano viejo, sentencia confirmada por el licenciado Alonso Suárez Sedeño el 3 de octubre de 1551.

Sin embargo, no quedó zanjado el asunto, pues años después fue el propio dramaturgo el que tuvo que defender esos derechos. Aunque su temprana conversión permitía a los Cubillo gozar «de las preeminencias y libertades de cristianos viejos respecto de ser descendientes de caballeros moros del reino de Aragón, y haber litigado y averiguado lo dicho y ganado ejecutorias de ello» (citado por Otero, 2012: 241), prueba de lo cual era haber obtenido «oficios honrosos» como la alcaldía de la cárcel real del Campo de Calatrava, según dice el propio Álvaro Cubillo en una Cédula Real de 13 de junio de 1622, en ella expone que «las justicias, con ánimo de ofenderle, le inquietan y molestan por razón de los bandos de la expulsión», y suplica a Felipe IV que le dé cédula para que las justicias «no le molesten ni perturben», ya que «no le tocan los dichos bandos según se refiere en la dicha ejecutoria» (citado por Otero, 2012: 241).

La resolución fue favorable pero tampoco fue definitiva, pues al año siguiente, al poco de su matrimonio con Inés de la Mar, perteneciente a otra familia morisca, volvió Álvaro Cubillo a quejarse al rey, y este, en una cédula de 12 de enero de 1623, volvió a recordar que «estando él, sus padres y abuelos en buena reputación por ser descendientes de los caballeros moros del rey de Aragón, y haber servido en la conquista de Granada como leales vasallos de que tiene carta ejecutoria litigada con el fiscal» (citado por Otero, 2012: 242), volvió a ordenar que no inquietaran, molestaran o hicieran vejación al poeta o sus bienes «por razón de los bandos de la expulsión de los dichos moriscos» (citado por Otero, 2012: 242).

Como queda dicho, la cuestión venía de lejos, pues además de su bisabuelo, también su abuelo, Álvaro Gutiérrez Cubillo, y su padre, Lorenzo Gutiérrez Cubillo, trataron de equiparar sus derechos a los de los cristianos viejos «por ser descendientes de moros nobles del reino de Aragón» (citado por Otero, 2012: 241) apelando a una ejecutoria ganada por sus antepasados en la Real Chancillería de Granada. Por otra parte, insistían en que habían recibido «el santo bautismo antes de la conquista del de Granada», según se indica en la cédula real de 1622, es decir, se habían convertido voluntariamente antes de la rendición del emirato ante los Reyes Católicos²².

²² Similares argumentos emplearía otro hombre de negocios portugués, Fernando Montesinos, cuya segunda mujer, Serafina de Almeida, era prima de Manuel Cortizos y de Sebastián Hierro de Castro. En un alegato en su primera audiencia ante los inquisidores —fue detenido en septiembre

Con todo, el bisabuelo y el abuelo del poeta, que habían sido apresados por desobediencia al bando de Su Majestad contra los naturales del reino de Granada, fueron procesados por el tribunal del Santo Oficio de Toledo entre 1574 y 1575. Por esa época se habían trasladado a la villa de Almagro, donde el párroco de la iglesia de San Bartolomé, fray Juan de Prado, se resistía a darles la comunión (Otero, 2012: 248-251), pero a tenor de las pruebas presentadas por los Gutiérrez Cubillo, el señor Busto de Villegas —gobernador del arzobispado— ordenó al licenciado Bautista Vélez —canónigo de la catedral de Toledo, inquisidor y vicario general— que escribiera una carta a los curas de Almagro ordenándoles, «so pena de descomunión», darles la comunión «siendo como ellos son cristianos viejos» (citado por Otero, 2012: 250), como mostraba su ejecutoria. De la documentación —procedente del Archivo Histórico Nacional— analizada por Otero se desprende que la familia Cubillo había sido expulsada del reino de Granada tras la rebelión de las Alpujarras y se había establecido entonces en Almagro, donde existía una importante comunidad morisca que se extendía a otras poblaciones del Campo de Calatrava. En Almagro nacería el dramaturgo en 1590 (Martínez, 2020: 476).

Álvaro Cubillo realizaría el recorrido inverso y volvería a Granada, donde se casaría el 30 de diciembre de 1622 con Inés de la Mar (Martínez, 2020: 478), perpetuando la tradición endogámica de la familia, pues su abuelo, Álvaro Gutiérrez Cubillo, se había casado con la morisca Lucía Gutiérrez, y su padre, Lorenzo, con María Rodríguez de Escuria, también morisca. El dramaturgo parece estar

perfectamente integrado en el seno de una renacida comunidad morisca granadina. Una serie de familias que lograron permanecer en el territorio del antiguo emirato nazarí, a pesar de todas las prohibiciones, y que ocultaron su condición, prosperando a lo largo de los siglos XVII y XVIII (Otero, 2012: 258).

4. EL CONFUSO LABERINTO: LAS RAZONES —ENTRE LÍNEAS— DE LA ELECCIÓN DEL MECENAS

Comparando las trayectorias vitales de Álvaro Cubillo de Aragón y de Sebastián López Hierro de Castro, observamos ciertas coincidencias que quizá pudieran develar las razones que llevaron a Cubillo a elegirlo como mecenas, y que parecen ir más allá de las esgrimidas en su pomposa dedicatoria. En primer lugar, ambos

de 1633 e investigado por criptojudaismo y contrabando—, defendió la sinceridad de su cristianismo por ser «de los de la primera conversión», lo que debería aproximarlos a los cristianos viejos, así como el desempeño en Vila Flor, su ciudad natal, de oficios nobles reservados a los mismos (López Belinchón, 2001: 226-227). Dos hermanos de Serafina de Almeida, Sebastián de Almeida y Diego Enríquez de Castro [Pereira] se casarían con dos hermanas de Sebastián Hierro de Castro, Ana Ferro y Leonor Ferro, respectivamente (López Belinchón, 2001: 215).

pertenecían a comunidades conversas que, pese a haber cumplido con las condiciones para lograr su integración social, seguían viéndose cuestionadas e incluso seriamente amenazadas por el tribunal del Santo Oficio. En segundo lugar, ambos entablaron relaciones familiares que reforzaban su inclusión en dichas comunidades, casándose con mujeres pertenecientes a las mismas y, en el caso del mecenas, como era habitual en los entornos judaizantes, con un miembro de su propia familia, su prima. En tercer lugar, ambas familias lograron prosperar, pero tuvieron que hacer frente a procesos inquisitoriales que resolvieron de forma diferente. Álvaro Cubillo de Aragón no negó sus orígenes, sino que esgrimió, pleiteando ante Felipe IV, que su familia descendía de «moros nobles», lo cual debería otorgarle los mismos derechos de los que disfrutaban los cristianos viejos. Sebastián López Hierro de Castro, como otros hombres de negocios procedentes de Portugal, optó por tratar de diluir sus orígenes conversos comprando títulos y acumulando honores, tanto por méritos propios como por estar emparentado con Manuel Cortizos, pues sus estirpes quedaron amarradas al casarse Sebastián con Luisa, hermana de Manuel, y Manuel con Luisa, hermana de Sebastián. Manuel José Cortizos siguió la estela de su padre y se casó con su prima, Mencía Hierro de Castro.

Cubillo de Aragón fue escribano en la Sala de Alcaldes de Casa y Corte de Madrid (Otero, 2012: 238) y censor de comedias; «sus poemas laudatorios a los grandes en busca de su favor fueron famosos» (Martínez, 2020: 480), pero no participó en la floreciente moda de las comedias en colaboración²³. Tampoco podía aspirar a dedicar su obra a un miembro de la alta nobleza, como hizo Agustín Moreto. Sebastián López Hierro de Castro acabó por exiliarse a Italia con su familia, y allí siguió desempeñando altos cargos. Ni el dramaturgo ni su dedicatario consiguieron la plena aceptación en el círculo social que frecuentaban, quizá porque era imposible librarse del estigma de unos orígenes conversos que ni la pluma ni el dinero podían tachar o sepultar. No obstante, supieron unir fuerzas y establecer una simbiosis productiva, pues el mecenazgo cultural (Álvarez Sellers, 2024) fue una de las vías elegidas por la pudiente comunidad lusa para tratar de congraciarse con aquella sociedad que tanto les debía pero que seguía mirándolos con recelo, escudada en la superioridad que daba la sangre limpia, aunque la monarquía que la gobernaba se valiera de préstamos y asientos extranjeros²⁴. Los

²³ Martínez (2020: 480-481) señala que más de 77 dramaturgos escribieron comedias de consumo, por lo que resulta «llamativo» que Cubillo no colaborase en ninguna; apunta como posibles razones su origen morisco, su condición de censor, y su relación con la hacienda de los corrales, pues debía levantar acta de las deudas que contraían las compañías por no representar.

²⁴ «Todavía con Felipe IV se mantuvo como principal vía de acceso a los títulos nobiliarios aquella que estaba fundamentada en la sangre y el mérito», pero con Carlos II «la nobleza titulada experimentó un crecimiento sin precedentes, provocado fundamentalmente por la venta masiva de estas mercedes [...] Este selecto grupo, tradicionalmente impenetrable para quienes no

portugueses de Sevilla no repararon en gastos para adornar la calle Sierpes con motivo de la procesión del Corpus de 1594, y las familias de los Cortizos y los Hierro de Castro patrocinaron ediciones, construyeron ermitas, adquirieron patronatos, restauraron iglesias, donaron cuadros... Y acabaron en Italia. Quizá porque, pese a la protección que les brindaba el entorno cortesano, los honores alcanzados y las estrategias culturales desplegadas, en el imaginario barroco, como predecía el insólito título escogido por Álvaro Cubillo de Aragón, nunca pasaron de ser *El enano de las musas*.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ NOGAL, Carlos (1997). *Los banqueros de Felipe IV y los metales preciosos americanos (1621-1665)*. Madrid: Banco de España.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (2019). «La fiesta como medio de legitimación social: los *Discursos festivos*, de Messía de la Cerda, un encargo de los portugueses para el *Corpus*». En Miguel Zugasti y Joseba Cuñado (ed.), *Fiesta y teatro en el Siglo de Oro: ámbito hispánico*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, pp. 27-40.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (2024). «Cultura, templos y promoción social: mecenas (conversos) portugueses en los Siglos de Oro». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 12:1, pp. 27-39 <<https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/1414>> [Consulta: 16/07/2024]. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2024.12.01.04>.
- BROWN, Jonathan y John H. ELLIOTT (1988). *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza Editorial.
- CARO BAROJA, Julio (1963). «La sociedad criptojudía en la corte de Felipe IV». Discurso de recepción en la Real Academia de la Historia, Madrid.
- CARO BAROJA, Julio (1978). *Los judíos en la España moderna y contemporánea*. Madrid: Ediciones Istmo.
- CARRÍO-INVERNIZZI, Diana (2008). *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- CARVALHO, António Carlos (1999). *Os judeus do desterro de Portugal*. Lisboa: Quetzal Editores.
- COHEN, Shai (2018). «El retorno de los judeoconversos portugueses en época del conde duque de Olivares». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 1, pp. 191-215. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2018.extra01.14> <<https://doi.org/10.13035/H.2018.extra01.14>>

gozaban de sangre noble, se abrió entonces a nuevos miembros que accedían a la categoría de condes o marqueses merced a los servicios desempeñados en el gobierno de la monarquía, pero también a los servicios pecuniarios prestados a la Corona, [...] que permitió burlar, sobre todo en coyunturas de necesidad económica para la monarquía, cualquier filtro de control sobre el origen social» (Felices, 2013: 434-435).

- www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/404/pdf [Consulta: 17/10/2023].
- CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro (1654). *El enano de las musas: comedias y obras diversas con un poema de las Cortes del León y del Águila, acerca del biño gallego*. Madrid: María de Quiñones.
- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco (ed.) (2020). «Introducción». En Álvaro Cubillo de Aragón, *El señor de Noches Buenas*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 1-7.
- FELICES DE LA FUENTE, María del Mar (2013). «Recompensar servicios con honores: el crecimiento de la nobleza titulada en los reinados de Felipe IV y Carlos II». *Studia Historica: Historia Moderna*, 35, pp. 409-435 <https://revistas.usal.es/uno/index.php/Studia_Historica/article/view/shhmo201335409435/11848> [Consulta: 17/10/2023]. DOI: <https://doi.org/10.14201/shhmo201335409435>.
- FERNÁNDEZ CHAVES, Manuel F. y Rafael M. PÉREZ GARCÍA (2012). «La penetración económica portuguesa en la Sevilla del siglo XVI». *Espacio, tiempo y forma, Serie IV, Historia Moderna*, t. 25, pp. 199-222 <<https://revistas.uned.es/index.php/ETFIV/article/view/11953/11356>>. DOI: <https://doi.org/10.5944/etfv.25.2012.11953>.
- HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos (2006). «La iglesia conventual de Don Juan de Alarcón de Madrid y el patronato de los Cortizos». *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, 167, pp. 50-67.
- LÓPEZ BELINCHÓN, Bernardo (2001). *Honra, libertad y hacienda (Hombres de negocios y judíos sefardíes)*. Alcalá de Henares: Instituto Internacional de Estudios Sefardíes y Andalúsies/Universidad de Alcalá.
- MARTÍNEZ CARRO, Elena (2020). «Álvaro Cubillo de Aragón: nuevas aportaciones biográficas». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 8: 1, pp. 471-486 <<https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/682/pdf>> [Consulta: 17/10/2023]. DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.01.32>.
- MARTÍNEZ CARRO, Elena (2022). «El primer teatro de Juan Bautista Diamante». *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 48, pp. 205-228 <<https://revistas.fuesp.com/cilh/article/view/290/500>> [Consulta: 17/10/2023] DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi48.290>.
- MESSÍA DE LA CERDA, Reyes (1985 [1594]). *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones que en la fiesta del Sacramento la parrochia collegial y vezinos de Sant Salvador hizieron*. Vicente Lleó Cañal (ed.). Sevilla: Fundación Fondo de Cultura.
- MUTO, Giovanni (2009). «La nobleza napolitana en el contexto de la Monarquía Hispánica: Algunos planteamientos». En Bartolomé Yun Casalilla (dir.), *Las redes del imperio. Élités sociales en la articulación de la Monarquía Hispánica, 1492-1714*. Madrid: Marcial Pons, pp. 135-172.
- OTERO MONDÉJAR, Santiago (2012). «Álvaro Cubillo de Aragón, poeta morisco del Siglo de Oro. Entorno familiar y aportaciones documentales». *Il Confronto Letterario*, 58, pp. 235-261.
- SANZ AYÁN, Carmen. «Manuel Cortizos de Villasante». Real Academia de la Historia <<https://dbe.rah.es/biografias/16843/manuel-cortizos-de-villasante>> [Consulta: 03/09/2023].

- SANZ AYÁN, Carmen (2002). «Consolidación y destrucción de patrimonios financieros en la Edad Moderna: Los Cortizos (1630-1715)». En Ricardo Robledo Hernández e Hilario Casado Alonso (coords.), *Fortuna y negocios: formación y gestión de los grandes patrimonios (siglos XVI-XX)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 73-98.
- SANZ AYÁN, Carmen (2009). «Procedimientos culturales y transculturales de integración en un clan financiero internacional: los Cortizos (siglos XVII y XVIII)». En Bartolomé Yun Casalilla (dir.), *Las redes del imperio. Élités sociales en la articulación de la Monarquía Hispánica, 1492-1714*. Madrid: Marcial Pons, pp. 65-94.
- SANZ AYÁN, Carmen (2019a). «De custodios y valedores: dedicatorias y dedicatarios en las ediciones del teatro de Moreto en el siglo XVII». *Rilce*, 35: 3, pp. 967-982 <<https://revistas.unav.edu/index.php/rilce/article/view/37802/32893>> [Consulta: 14/09/2023]. DOI: <https://doi.org/10.15581/008.35.3.967-82>.
- SANZ AYÁN, Carmen (2019b). «La imagen de la nueva nobleza titulada en el reinado de Carlos II a través de las dedicatorias». En Marina Mestre Zaragoza (ed.), *L'Espagne de Charles II, une modernité paradoxale (1665-1700)*. Paris: Classiques Garnier, pp. 205-231.
- YERUSHALMI, Yosef Hayin (1989). *De la Corte española al Gueto italiano. Marranismo y judaísmo en la España del siglo XVII. El caso de Isaac Cardoso*. Madrid: Editorial Turner Libros.

Recibido: 25/01/2024

Aceptado: 09/02/2024



LO QUE LOS TÍTULOS ESCONDEN:

SEBASTIÁN LÓPEZ HIERRO DE CASTRO, UN MECENAS CONVERSO PORTUGUÉS
PATROCINA *EL ENANO DE LAS MUSAS* DE ÁLVARO CUBILLO DE ARAGÓN

RESUMEN: Álvaro Cubillo de Aragón preparó la edición de sus poemas y algunas comedias, y le dio un curioso título, *El enano de las musas*. Decidió dedicársela a un ilustre mecenas que, entre otros títulos, era caballero de la Orden de Calatrava: Sebastián López Hierro de Castro. Pero lo que había pasado inadvertido hasta la fecha es que tales distinciones ocultaban el origen portugués y converso del dedicatario, primo y cuñado de Manuel Cortizos. Ambos pertenecían a la élite de hombres de negocios lusos que, en sustitución de los banqueros alemanes e italianos, contribuían a financiar la monarquía de los Habsburgo. Sin embargo, al mismo tiempo, tenían que recurrir, entre otras, a estrategias culturales para disipar las sospechas de criptojudáismo que perseguían a la comunidad lusa y esquivar las amenazas del Santo Oficio. Tampoco Cubillo de Aragón era cristiano viejo, pues procedía de familia morisca. Desvelaremos la historia de su mecenas y trataremos de descubrir las razones de tan insólito pacto entre minorías.

PALABRAS CLAVE: Cubillo de Aragón, *El enano de las musas*, Sebastián López Hierro de Castro, hombres de negocios portugueses, Manuel Cortizos, mecenas.

WHAT THE TITLES HIDE:

SEBASTIÁN LÓPEZ HIERRO DE CASTRO, A PORTUGUESE CONVERT PATRON
SPONSORS *EL ENANO DE LAS MUSAS* BY ÁLVARO CUBILLO DE ARAGÓN

ABSTRACT: Álvaro Cubillo de Aragón prepared the edition of his poems and some comedies and gave it a curious title, *El enano de las musas*. He decided to dedicate it to an illustrious patron who, among other titles, was a Knight of the Order of Calatrava: Sebastián López Hierro de Castro. However, what had gone unnoticed to date is that such distinctions hid the Portuguese and convert origin of the dedicatee, cousin and brother-in-law of Manuel Cortizos. Both belonged to the elite of Portuguese businessmen who, replacing German and Italian bankers, helped finance the Habsburg monarchy. Despite this, at the same time, they had to develop, among others, cultural strategies to dispel the suspicions of crypto-Judaism that pursued the Portuguese community and to avoid the threats from Spanish Inquisition. Cubillo de Aragón was not an old Christian either, as he came from a Moorish family. We will reveal the history of his patron and try to discover the reasons for such an unusual pact between minorities.

KEYWORDS: Cubillo de Aragón, *El enano de las musas*, Sebastián López Hierro de Castro, portuguese businessmen, Manuel Cortizos, patron.

LOS CASOS NOVOHISPANOS DE *EL CORREGIDOR SAGAZ* (1656), MISCELÁNEA DIDÁCTICA DE BARTOLOMÉ DE GÓNGORA

GUILLERMO MOLINA MORALES

Universidad Complutense de Madrid

guilmoli@ucm.es

1. INTRODUCCIÓN A *EL CORREGIDOR SAGAZ* DE BARTOLOMÉ DE GÓNGORA

En el actual territorio de El Salvador, Juan de Dios del Cid desarrolló una imprenta casera con el único fin de publicar su obra, *El puntero apuntado con apuntes breves* (con fecha de impresión de 1641). Tras el barroco título, aparece un pequeño manual para la fábrica de la tinta añil. Desde Nueva Granada, Pedro Mercado se convirtió en uno de los escritores más prolíficos y respetados en ambos lados del Océano, con tratados morales como *La destrucción del ídolo ¿Qué dirán?* (editado en Madrid en 1655). En la propia Nueva Granada, otro escritor adquiere una enorme audiencia y fama: Antonio Ossorio de las Peñas, de quien nos han llegado 96 sermones, publicados en España entre 1649 y 1668.

Ninguno de los tres autores figura en las historias modernas de la literatura hispanoamericana, ni siquiera en las regionales. El motivo principal parece obvio: difícilmente encajamos este tipo de obras dentro de los estudios literarios. Se trata de textos utilitarios, no ficcionales, con escasas o nulas referencias a problemáticas sociales propiamente hispanoamericanas y pertenecientes a géneros que han decaído o encontrado su acomodo en otras categorías. De esta manera, curiosamente, se confirma la intención del didactismo, que es presentarse como una verdad atemporal y no como el producto de una imaginación literaria históricamente situada.

Nuestra visión de la literatura hispanoamericana colonial suele estar sesgada por las expectativas y concepciones modernas del hecho literario. Uno de los problemas es el olvido de las estéticas del didactismo, que se expresan en géneros

como el sermón, la vida ejemplar, el devocionario, el tratado moral, el diálogo, el discurso, el manual práctico, la miscelánea, etc., escritos en español o en latín, pero que también permean en otros géneros, como la crónica histórica (es el caso de *El carnero* de Juan Rodríguez Freyle). Se trata de obras destinadas al crecimiento interior (espiritual, normalmente) de los lectores u oyentes, al pretender suscitar conductas virtuosas. De este corpus, la mirada moderna solo ha rescatado fragmentos narrativos de cierta extensión por su aparente semejanza al cuento o la novela: por ejemplo, en *El pastor de Nochebuena* de Juan de Palafox y Mendoza, *Cautiverio feliz* de Núñez Pineda y Bascañán o *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* de Pedro Solís de Valenzuela. Las tres obras cuentan con ediciones contemporáneas, aunque a menudo restringidas al ámbito local.

El libro que protagoniza nuestro estudio se titula *El corregidor sagaz: abisos, y documentos morales; para los que lo fueren*, escrito por Bartolomé de Góngora (1578-c. 1657). Lo que conocemos del autor se debe, en gran medida, a lo que el propio Góngora nos cuenta en su obra, junto al material epistolar recogido por Ostos y Ostos (1913). Góngora nació en Écija y a los siete años fue a estudiar a Sevilla, con magros resultados, según él mismo reconoce, tras lo que sirvió como piquero en algunas compañías militares. En 1600 se casa con María de Treceño y tiene tres hijos. Por motivos económicos y mediante invitación de su hermano, asentado en Zacatecas, Góngora viaja a Nueva España en 1608, de donde ya no volvería. Allá tuvo un cuarto hijo, Fernando, muerto en Filipinas en 1653. Vivió en la capital del virreinato durante más de cuarenta años, en los que fue cercano a las élites gobernantes, pero sin desempeñar cargos de relevancia. Ya anciano, logra ser nombrado corregidor del pequeño partido de Atitalaquia, en el actual estado de Hidalgo, México. Además de *El corregidor sagaz*, en el propio manuscrito afirma haber escrito otras obras, de las que copia algunos versos. Entre ellas, sobresale *Octava maravilla en verso heroico* (1628), poema épico sobre Hernán Cortés, del que conservamos el plan general y algunas estrofas.

El corregidor sagaz fue escrito en los últimos meses de la vida de Góngora, en 1656, pero no fue publicado hasta 1960, en una edición de Guillermo Lohmann Villena que, hasta la fecha, es la única que existe. El manuscrito original se conserva en la Biblioteca Nacional de España, que también lo ofrece en versión digitalizada. La obra se compone de cuatro «libros», cada uno de ellos dividido en diez capítulos, en los que se pretende instruir sobre las virtudes necesarias para el cargo de corregidor de indios (que tenía tareas administrativas, tributarias y judiciales). Moreno Cebrián, a partir del propio Góngora, resume estas virtudes en cuatro puntos: «ajustarse a los mandamientos de Dios», «guardar y cumplir lo que el Rey mandaba», «acatar los decretos, órdenes y mandatos de los virreyes» y «cultivar la buena fama y una cristiana reputación» (1977: 23). Como se verá, no

es un repertorio muy distinto al que se esperaría de cualquier cargo civil o religioso, e incluso de cualquier persona de la élite letrada.

Con todo, *El corregidor sagaz* resulta una obra más rica y variada de lo que pudiera esperarse. Ya en el siglo XIX, el historiador mexicano José Fernando Ramírez advertía que «la mayor parte son noticias históricas y anécdotas de todos los tiempos, sazonadas con algunos chistes, versos, sentencias [...]. Es un libro muy curioso» (2002: 115). Por su parte, Lohmann Villena considera que «literariamente, la obra vale muy poco» (1960 [1656]: XXII), pero reconoce dos elementos originales en la obra de Góngora: «reflejar la experiencia adquirida con el ejercicio personal de las funciones, y cierta ingenuidad de expresión, un tanto agreste y dicharachera» (1960 [1656]: VIII). Aunque estos elementos pueden despertar la curiosidad del lector, lo cierto es que la obra de Góngora solo ha interesado a los estudiosos del derecho indiano; además del ya citado Moreno Cebrián (1977), Chamocho Cantudo (2020) y Satana Bugés (2022) han dedicado algunas páginas a la obra de Góngora. De manera significativa, terminan su investigación sin hallazgos del ámbito jurídico.

En el presente artículo, estudiaremos la obra en el marco de la estética literaria del didactismo. Es decir, veremos cómo el libro desarrolla esta línea estética, para lo que traspasa las fronteras de varios géneros establecidos y parece encontrar su acomodo en la miscelánea. Posteriormente, nos acercaremos al estudio de las formas simples del discurso, que conforman un porcentaje importante de *El corregidor sagaz*. Nos detendremos en la forma del «caso», que nos interesa especialmente por dar cabida a la experiencia de Góngora en la Nueva España. A través del estudio de cuatro casos, evidenciaremos cómo el autor renueva algunos tópicos literarios para el Nuevo Mundo desde un humorismo satírico y, en ocasiones, burlesco.

2. LA ESTÉTICA Y EL GÉNERO DE *EL CORREGIDOR SAGAZ*

La tradicional división de la literatura en tres grandes géneros (teatro, poesía y narrativa), así como la confusión entre lo literario y lo ficcional, ha relegado a un oscuro cajón de sastre (a menudo denominado «ensayo» o, por influencia anglosajona, «no-ficción») todas aquellas obras que tienen la enseñanza, la reflexión intelectual o la elevación del espíritu como objetivo declarado. Su distribución entre la historia literaria y la historia de la disciplina en cuestión (teología, derecho, ciencias naturales, etc.) parece a menudo arbitraria y azarosa. El problema de fondo es que falta entender el didactismo como una corriente estética de la imaginación literaria.

Nos serviremos del teórico Beltrán Almería para entender las características estéticas del didactismo. En un primer momento, Beltrán lo explica en oposición al patetismo: «si el patetismo consiste en la creación de un héroe y despliega la dimensión externa, el didactismo consiste en la creación de una conciencia, de un *éthos*, y despliega el mundo interior» (2017: 217). En este sentido, el didactismo construye la imagen del sabio, que busca el Bien y la Verdad, siempre unidos. Tres rasgos, según Beltrán Almería, caracterizarían a esta estética: el polemismo (es decir, la lucha con el otro, que puede ser uno mismo, un oponente concreto o incluso el Mal supremo), la dignificación (el sujeto marca distancia jerárquica, adopta los convencionalismos y quiere suscitar admiración) y la ausencia de personajes y de fábula (con excepciones, como la hagiografía). Además, el tratado (a diferencia del moderno ensayo) se funda en un cierre dogmático incontestable.

Por otro lado, Beltrán Almería (2017: 218) distingue, dentro del didactismo, tres formas de hacer avanzar la conciencia: la moral, hacia la bondad (géneros de biografías, confesiones y memorias); la ideológica, hacia la sabiduría (tratados, ensayos, aforismos, epigramas y otros géneros sapienciales); y la estética, hacia la salvación a través del hermetismo (profecías, visiones, enigmas, etc.). En la prosa hispanoamericana colonial domina la vertiente ideológica, al menos cuantitativamente, aunque no debemos olvidar la importancia de lo biográfico en la escritura conventual femenina, y los atisbos herméticos, que llegan a dominar títulos como *Venida del Mesías en gloria y majestad* de Manuel Lacunza.

No cabe duda de que *El corregidor sagaz* se inserta en el marco del didactismo. El polemismo se dirige contra un vulgo que no suele cumplir los principios cristianos: no se polemizan las ideas, dogmáticas y compartidas, sino la actuación incongruente con dichas ideas. Más acerbo es el ataque contra la población indígena. Sobre todo, contra «los indios Otomites deste partido», a quienes califica de «bárbaros, brutos y campesinos, sin valor, arte, ni oficio, más que enfrascarse en beber Tepaches, vinguies, y Pulques» (1960 [1656]: 76). Los indígenas, sin embargo, no son lectores potenciales de la obra, por lo que las críticas suelen centrarse en los españoles que están a cargo de su instrucción.

La dignificación se logra gracias a la figura del autor, que se construye como un sabio en situación de superioridad. En el «Prefacio», y siempre en el marco de la *captatio benevolentiae*, Góngora se presenta como «un costal de huesos con una calavera, cuyos ojos hundidos parece que miran por el colodrillo» (1960 [1656]: 7). Este auto-retrato burlesco recuerda al de Rodríguez Freyle en su *Carnero*, pero no deja de servir a la construcción de la figura del sabio, por los atributos positivos atribuidos a la ancianidad. A lo largo del libro, la voz autoral aparece siempre por encima de lo narrado. Desde esta posición, el autor puede presentarse como reprensor de costumbres y modelo de virtud.

La ausencia de personajes y de fábula es evidente desde el índice, con la organización de capítulos sin orden lineal y sin hilo narrativo o discursivo. Es más, la voz del autor conversa con el lector implícito (el aspirante a buen corregidor) y justifica salirse a su antojo de la planeación prevista. Veámoslo con el inicio del capítulo segundo del libro tercero: «Ya veo que mi corregidor me censurará que me alargué en el capítulo pasado, y que a su parecer salí algo de su materia» (1960 [1656]: 152). Sin embargo, Góngora no se enmienda en el nuevo capítulo, y continúa los elogios de españoles ilustres con los que había interrumpido la materia de «exhortar al corregidor a que a su tiempo haga sus visitas». Posteriormente, en el momento de pensar en el género literario, desarrollaremos las consecuencias de este continuo cambio de materia.

En cuanto al tipo de didactismo, en apariencia, *El corregidor sagaz* se dirige al buen hacer, a la sabiduría práctica, de los corregidores, por lo que estaríamos ante la vertiente ideológica. Sin embargo, son mayoritarias las ocasiones en las que Góngora pretende instruir al futuro corregidor en la bondad moral: en definitiva, tal y como lo pinta Góngora, el corregidor sagaz no se diferencia del buen cristiano, como vimos en la síntesis de Moreno Cebrián (1977). En este sentido, existen concomitancias entre la obra que estudiamos y el género del espejo de príncipes.

Además de asemejarse a un espejo de príncipes, *El corregidor sagaz*, al pretender focalizarse en el cargo del corregidor de indios, entra a dialogar con obras jurídicas como *Política para corregidores* de Jerónimo Castillo de Bobadilla, *Reglas ciertas para jueces y ministros de justicia de las Indias* de Jerónimo Moreno o *Política indiana* de Juan de Solórzano Pereira. Lohmann Villena se asombra de la ausencia total de estos referentes en *El corregidor sagaz* (habida cuenta de que Góngora cita docenas de otros libros menos relacionados con su materia), y considera que los tres títulos citados son «básicos para la elaboración de cualquier tratado sobre la institución de los corregidores» (1960 [1656]: XXVII). Cabe la posibilidad de que Góngora no los conociera, no dispusiera de ellos en el momento, o incluso quisiera evitar nombrarlos para así resaltar la novedad de su obra. A fin de cuentas, el propio Góngora reconoce la escasez de libros en su entorno. Nuestra tesis, sin embargo, piensa en la obra de Góngora de otra manera.

Si bien la intención manifiesta de Góngora coincide con los libros citados, la escritura de la obra deparó un resultado muy distinto. *El corregidor sagaz* es una obra que continuamente escapa a cualquier tipo de unidad o de estructura predeterminada. No existe correspondencia entre lo anunciado en el índice y lo posteriormente desarrollado en cada capítulo. Demos un ejemplo. El título del capítulo tercero del libro tercero asegura que se hablará «De la obligación que tiene el corregidor de hacer reparar las puentes y caminos de su jurisdicción». Sin embargo, poco o nada contiene el capítulo sobre la mencionada tarea de reparar

puentes y caminos, la jurisdicción al respecto o los medios para lograrlo. Lo único que encontramos en este sentido está ubicado en el primer párrafo:

Y es razón y materia de Estado, que tenga estado la diligencia del que corrigiendo las aguas si necesario fuere, porque si se desenfrenan los ríos crecen las lagunas que se derraman por los caminos, asoladas las Puentes y quebrados los ojos y sin ojos nada se puede hacer, sino andar a tienta (1960 [1656]: 161).

Como se verá, la disquisición sobre el tema pronto se pierde en una demostración de ingenio lingüístico, donde destaca el juego de homonimias, siendo particularmente curiosa la establecida entre los ojos de los puentes y los ojos del rostro.

Continúa el capítulo con un recordatorio de la destreza de los romanos en las obras públicas, lo que se liga con fábulas sobre la historia de España, recuerdos de la Écija natal, historia y personajes de esta ciudad sevillana, listado de antiguallas de España, los trabajos mitológicos de Hércules y la reproducción de cuatro epitafios del convento de San Pedro de Arlanza, con lo que se cierra el apartado sin nueva mención al tema que lo propició. Todo indica que Bartolomé de Góngora no puede, o no quiere, contener el gran número de informaciones, reflexiones, recuerdos, citas, listados, etc., que van apareciendo en su mente a medida que escribe, sin importar la unión azarosa entre los elementos, o la falta de unidad del conjunto.

En este sentido, consideramos que *El corregidor sagaz* es un tratado que encargaría más adecuadamente en el género de la miscelánea. Incluso se le puede calificar como miscelánea de misceláneas. Nótese que las dos fuentes más citadas por Góngora son, con mucha diferencia, *Prado espiritual* de Juan Basilio Sanctoro, y *Libro del Reyno de Dios* del jesuita Pedro Sánchez. Se trata de dos misceláneas didácticas del siglo xvi español que, a su vez, recogen fábulas, ejemplos, sentencias y observaciones morales y religiosas de múltiples predecesores.

Asunción Rallo define la miscelánea por «conformarse como sumas de variados temas, apreciados por su originalidad en enfoque e intención, que significa o bien estar rescatados de la antigüedad o historia pasada, o bien recoger novedades curiosas [...] hasta rayar en los límites de lo fantástico» (1988: 128). Esta combinación es, precisamente, lo que encontraremos en *El corregidor sagaz*. Cuantitativamente, sobresale la recopilación de citas e historias antiguas, pero también se encuentran novedades curiosas (de ellas hablaremos al analizar algunos casos), e incluso se alcanza lo fantástico en pasajes como el capítulo segundo del libro cuarto. Aquí, Góngora garantiza la existencia de «diformísimos Gigantes» en el tiempo de los primeros conquistadores, de lo que aporta como prueba que «en mi tiempo se han hallado cabeças como grandes tinajas, y muelas como cabeças de

hombres» (1960 [1656]: 229). Este tipo de aportes propios salvan a la miscelánea de Góngora de ser un simple *collage* de fragmentos ajenos.

3. LAS FORMAS SIMPLES: CUATRO CASOS ACONTECIDOS EN LA NUEVA ESPAÑA

En los últimos años, ha existido una cierta revitalización del concepto «formas simples», que introdujo André Jolles en la primera mitad del siglo XX para referirse a estructuras preliterarias que suelen actualizarse en narraciones tradicionales de carácter oral. Es decir, «formas que, sin poner el poeta nada de su parte, se realizan en la lengua misma y se elaboran a partir de ella» (1974: 17). Jolles identifica nueve formas simples: hagiografía, leyenda, mito, enigma, sentencia, recuerdo, facecia, chiste y caso.

Aunque no es el momento de realizar un análisis exhaustivo, advertimos que en *El corregidor sagaz* aparece la mayoría de estas formas simples. En el capítulo quinto del libro segundo, se construye la hagiografía de doña Sancha Carrillo Fernández de Córdoba, a la manera de una vida ejemplar. En el capítulo décimo de este mismo libro, aparece una leyenda asociada a la campana de la catedral de México, que repentinamente se convirtió en un liviano peso. Un chiste basado en un juego de palabras tradicional en la época considera «que los Aduladores son unos Moscones o moscas importunas», analogía que Góngora desarrolla largamente en el capítulo tercero del libro tercero (y que, por cierto, daría título a *El mosqueador*, sátira del novohispano Antonio Paz y Salgado).

Para el presente estudio, nos interesa la forma del caso, que Jolles encuentra en la jurisprudencia y en la enseñanza moral. Esta duplicidad (entre el juicio moral y el juicio legal) es una de las claves para entender la peculiaridad de esta forma y su productividad en la literatura. Según Jolles, el «verdadero sentido» del caso sería el siguiente: «la actividad mental que se representa al mundo como algo que puede juzgarse y valorarse según normas» (1974: 164). Dejando de lado el énfasis original en las disposiciones mentales, Luis Beltrán Almería piensa en estas formas como géneros de la enunciación. Se refiere al caso como un género que «presenta una transgresión del orden social o suceso extraordinario que precisa un juicio» (2017: 111). Cuando se incluye en obras escritas, el caso combina el humorismo del tiempo tradicional de la risa de donde surge con la vertiente didáctica explícita, que busca transmitir valores conservadores. Nótese que la diferencia entre el caso y el *exemplum* (que ni Jolles ni Beltrán incluyen como forma simple) es que el primero se basa en la actualidad de la oralidad popular (cerca del chisme, por tanto), mientras que los *exempla* se desarrollan y consolidan en la escritura.

Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en un caso presentado por Góngora en el capítulo cuarto del libro segundo. La historia es sencilla: un padre deja una rica

herencia a su hijo a cambio de pagarle unas misas. El hijo recibe el dinero y olvida el deber. Cuando se lo reprocha un sacerdote, el hijo responde: «si mi padre está en el cielo, o en el infierno, no ha menester misas; y, si en Purgatorio, seguro está» (1960 [1656]: 101). La respuesta del pícaro descendiente es ingeniosa y propicia para la risa. Sin embargo, la historia («caso horrendo», lo llama Góngora) se cuenta con el explícito propósito de censurar esta conducta filial. Hay una ruptura del orden social que debe sancionarse. Por otro lado, el autor afirma que él oyó «predicar este caso, que es para tapar las orejas» (1960 [1656]: 101), lo que muestra el origen oral de la narración.

Antes de seguir adelante, conviene realizar una distinción conceptual para analizar el humor en los casos de Góngora. Pensamos, con Arellano, que la sátira se basa en la censura de las costumbres de una persona o grupo social. Será, por lo tanto, muy frecuente contra los «culpables» en los casos de *El corregidor sagaz*. Por otro lado, lo burlesco permanece «atento únicamente al *delectare* y a la diversión risible que procede del alarde estilístico» (Arellano, 2006: 340-341). Un ejemplo de burla no satírica lo encontramos en el juego de palabras, anteriormente citado, entre los ojos de los puentes y los ojos de las personas.

Tanto la burla como la sátira llaman la atención del lector y favorecen el interés hacia los casos presentados. Por eso, Góngora suele llamarlos «flores»: «quisiera que fueran odoríferas, para que moralmente agradaran a mi lector» (1960 [1656]: 8). Las «flores» sirven para el deleite, siempre honesto y provechoso, de quien leyere, quien así encuentra solaz en medio de las graves reflexiones morales. Sucede algo similar en *El carnero*, cuyo autor utiliza la misma metáfora de las «flores» para referirse a «algunos casos sucedidos en este Reino», como dice desde el título. En referencia a esta misma obra, Rodríguez-Arenas recuerda que «el caso se emplea dentro del género judicial» y «pertenece a la esfera más fuerte e instituida socialmente para los debates y los discursos» (1999: 152). Nada resulta más natural que la inserción del caso en un tratado como el de Góngora: no en vano, *El corregidor sagaz* al que se dirige el autor posee atribuciones judiciales.

Los casos presentados por Bartolomé de Góngora están recogidos de la experiencia personal: o bien han sido oídos (como el de hijo impío comentado más arriba) o bien han sido vividos por el propio autor. Resultan interesantes por lo que nos revelan sobre la vida en la Nueva España del siglo XVII, incluyendo las percepciones entre grupos sociales y los conflictos latentes. Seleccionaremos cuatro de ellos para esta breve exposición.

Comencemos por el caso que se remonta más lejanamente en la experiencia de Góngora en la Nueva España, puesto que le ocurrió en la venida, en 1608. Lo cuenta en el capítulo octavo del libro segundo. El precedente se remonta a su estancia en Sevilla, en el año 1590, en donde operaba una banda de «capeadores» que golpeaba con una porra a la víctima para luego desnudarle y quedarse con sus

pertenencias. El encargado de hacer justicia no cumplía con su cometido. Góngora lo satiriza al ofrecer el retrato (más bien, la caricatura satírica) de un glotón, a lo que sigue el juego de palabras burlesco: «por eso andaría la justicia con zapatos de plomo» (1960 [1656]: 118). Como se verá, la narración del caso, por truculento que sea, suele estar acompañada de humorismo. Caminando, pues, por la Nueva España con la familia, Góngora llega a una venta cuyo dueño «me pareció que daba gato por liebre» (1960 [1656]: 119), expresión que puede entenderse de manera metafórica o literal. La historia se resuelve cuando el protagonista comprueba que el ventero, en efecto, «era uno de los de la porra de Sevilla» (1960 [1656]: 119), por lo que se marcha sin dilación.

Resulta curiosa la circunstancia del ventero, uno de los españoles que viajó a las Indias para escapar de la justicia. Encontramos varios personajes similares en la literatura picaresca de los Siglos de Oro. Recordemos, por ejemplo, que Quevedo remata *El Buscón* con la brevísima noticia de que el pícaro fue a buscar mejor suerte en las Indias, sin éxito en la empresa. También se proponen la huida a América el *Guzmán de Alfarache*, en su segunda parte, y *Marcos de Obregón*. Con todo, Bartolomé de Góngora no apunta su dedo contra el pícaro «de la porra», sino contra el «Asistente gordísimo» (1960 [1656]: 118) que, por su mucho comer, no tenía la agilidad para atrapar a los delincuentes. Por lo tanto, se juzga (moralmente) el caso de un encargado de hacer justicia que omite sus funciones a causa del pecado de la gula. La moderación al comer era un consejo habitual en los espejos de príncipes, y también lo incluyó Castillo de Bobadilla para sus corregidores. Tanto la caricatura (satírica y burlesca) del funcionario glotón como las consecuencias del hecho (el delincuente que sigue sus andanzas en América) enfatizan el veredicto de culpa.

Ahora bien, no basta con ser un buen corregidor: se deben vigilar también las acciones de la esposa, la corregidora. El segundo caso que hemos seleccionado implica, por lo tanto, al género femenino. Advertimos que Bartolomé de Góngora muestra en su texto una acendrada misoginia, típica de los escritores hombres de este tiempo. De las esposas dice que «muchas merecen azotes» (1960 [1656]: 45). Tras la boda, «ya están sobre ti una perpetua solicitud y cuidado y un montón de quejas» (1960 [1656]: 224). La «perpetua solicitud» se relaciona con el excesivo apego a las apariencias materiales que, según el autor, tienen las mujeres. Encontramos un caso representativo en el capítulo quinto del libro segundo:

Poco tiempo ha que a una muy grave Garnacha de juez muy recto, suspendió un visitador, porque su mujer había comprado de otra amiga suya una Alfombra por acomodado precio sin que lo supiese el personaje, que se quedó a la vergüenza y sin su plaza (1960 [1656]: 100).

Como en otras ocasiones (por ejemplo, en el siguiente caso que comentaremos), el regidor aparece como una víctima inocente. Sorprende que un visitador suspenda de su oficio a un «juez muy recto» por el solo hecho de que su esposa haya aprovechado su posición para comprar una alfombra a precio reducido. Al no darse más detalles (solo se dice «poco tiempo ha», sin especificar fecha, lugar o nombres de los sujetos), no es posible comprobar el hecho.

De todas formas, lo importante de este caso (de orden judicial, además de moral) no es la veracidad de lo acontecido, sino su valor para transmitir una enseñanza: «no se fie de la corregidora, porque Eva puso del lodo a su corregidor» (1960 [1656]: 100). Recuerda Albin que, en la literatura satírica, «era muy común [...] representar a la mujer como símbolo de la decadencia física y moral de la sociedad novohispana» (2009: 11). Bartolomé de Góngora (así como, de forma todavía más constante, Juan Rodríguez Freyle) opone una época heroica de valores masculinos, marcada por los hechos de la Conquista, con un presente degradado a causa de las vanidades materiales, de cuyo excesivo consumo se culpa, sobre todo, a las mujeres. De hecho, Rozas cita al propio Bartolomé de Góngora para ejemplificar «la identificación de la etapa inicial con un siglo de oro» (1984: 414), al que sucedería la decadencia del siglo xvii americano.

El tercer caso que destacaremos, notablemente más complejo, se encuentra en el capítulo octavo del libro primero, y tiene una anotación manuscrita en el margen izquierdo: «A mí me ha sucedido». Con esto, se subraya la importancia del testimonio personal. Los protagonistas son, además del corregidor que lo escribe, un indio y «el Labrador que lo crió, sufrió y pagó» (1960 [1656]: 50), a quien suponemos español o criollo. Este caso servirá, por lo tanto, para mostrar las relaciones entre los estamentos sociales (basados en la etnia), lo cual resulta de especial interés para el cargo el corregidor de indios, que, en principio, tenía como misión proteger a los nativos.

Cuenta el corregidor que hubo un pleito entre un indígena y el terrateniente al que servía, a quien acusaba de malos tratos hacia él y su familia. Al igual que en otro caso narrado más adelante, el indígena fue a buscar justicia a la capital, «que luego amenazan con esto a los pobres Corregidores» (1960 [1656]: 223). Al darle la razón, las autoridades capitalinas dictaron un «Mandamiento tremendo» (el calificativo es de Góngora) para que el terrateniente ponga «en su libertad» al demandante y a sus familiares, «y que los dejen vivir en su pueblo» (1960 [1656]: 50). Las autoridades imponen, además, una multa de doscientos pesos, y la amenaza de enviar «contra vos un Receptor con salario a vuestra costa» (1960 [1656]: 50) en caso de una segunda queja.

Todo esto le parece disparatado a Góngora, a pesar de que la orden no hace sino recordar un derecho básico de los indios, tal y como lo explica la *Política indiana* de Solórzano Pereira: «no pueden, ni deben ser compelidos contra su volun-

tad a ningunos servicios, de los que en las Indias llaman personales» (1736: 62). Se evidencia aquí la distancia entre las leyes proyectadas en España y las prácticas de la Nueva España. De hecho, en un caso similar, el corregidor Góngora sí había defendido al demandante frente «a los poderosos de ganados y de tierras de que no se hartan como los sapos» (1960 [1656]: 183). La diferencia es que aquella víctima era española, y esta es india.

Termina el caso de la familia indígena con una pregunta retórica: «¿Pues en qué ha delinquido el Corregidor que obedeció, ejecutó y notificó puntualísimamente con paciencia, humildad y mansedumbre? Oh ¡ qué bueno es servir a Dios» (1960 [1656]: 50). En estas palabras está la verdadera clave del caso. Al igual que el caso del ladrón-ventero servía, en realidad, para criticar a un obeso asistente de la justicia, este no se plantea para criticar al indio denunciante (aunque lo hace), o a las autoridades de la capital mexicana (también lo hace, pero de manera necesariamente más sutil), sino para defenderse de las críticas (del propio terrateniente y de otros propietarios, imaginamos) por haber ejecutado las órdenes de sus superiores: no tenía más alternativa que obedecer, exclama. De este proceder se deriva una serie de virtudes cristianas (paciencia, humildad y mansedumbre) que Góngora se atribuye para sí mismo. El fundamento del buen actuar, se deduce, reside en el dogma cristiano, no en el código legal.

Por cierto, la defensa de la propia imagen debía preocupar mucho al corregidor, que se compara con el sufrido Jesucristo porque «los contumaces litigantes [...] a menudo dan mazadas al Corregidor que pretende no hacer las cosas a humo de pajas» (1960 [1656]: 57). Recuérdese que el autor escribe ya muy anciano y desde un lugar remoto. La polémica parece dirigirse hacia el tribunal de su memoria.

El cuarto caso que comentaremos da cuenta de las tensiones entre los dos grupos que compartían los peldaños más elevados de la jerarquía colonial: el poder civil y el poder religioso. O, como los llama Gaspar de Villarroel en el título publicado en el mismo año de 1656: «los dos cuchillos, pontificio y regio». Así como Gaspar de Villarroel escribe su obra para defender su bando (era obispo y arzobispo), Góngora sostiene la primacía del poder civil que él representa.

En el capítulo tercero del libro primero, aparece un caso ciertamente curioso. Así comienza: «Capitularon en México (con falsedad) a un muy anciano y limpio corregidor, achacándole que se había aprovechado [...] de ocho o diez indias doncellas» (1960 [1656]: 24). El juicio parece perdido, puesto que son varios los falsos testigos que acusan al anciano. Llega a intervenir el virrey, Rodrigo Pacheco y Osorio, quien interroga al preso. Responde el corregidor: «tengo setenta años [...] y soy quebrado, y no hay en ese pueblo más de esas indiezuelas, y hay otros tantos frailes». Tras esta afirmación, «riose el excelentísimo virrey, que dijo: vaya

por esa puerta fuera, sin costas» (1960 [1656]: 25). Termina aquí el capítulo, por lo que debemos dar por sobreentendida la culpabilidad de los frailes.

El caso recrea para la Nueva España el corpus de literatura satírica española que, desde el Medievo, tiene en su punto de mira la sexualidad desmedida de los frailes. De Santis confirma que se trata de «tópicos de tradición muy arraigada», entre los que destaca la pintura de los frailes como «hombres faltos de castidad y en situaciones promiscuas con mujeres de todo tipo (solteras, casadas, monjas, etc.)» (2012: 53). Góngora continúa la tradición con un nuevo tipo de mujer: la «índiezuela», que posiblemente estuviera expuesta a una mayor vulnerabilidad.

De todas formas, si no fuera por la aparición del virrey Pacheco (una de las pocas menciones concretas que introduce Góngora en sus casos), podríamos pensar que se trata de la reproducción de una facecia traída de la península. Sin embargo, parece fuera de duda la inquina personal del corregidor contra los religiosos. Más adelante, el autor vuelve a atacarlos: «el Padre que piensa que es el Papa y papa y repapa, sin más cuenta que decir soy el Padre» (1960 [1656]: 204). Aparece aquí una falsa sinonimia entre «Padre» y «papa», una derivación léxica entre «papa» y «repapa», e incluso una homonimia entre el «papa» de Roma y la «papa» comestible. Además, la epanadiplosis con «el Padre» sirve para mostrar el absurdo del argumento circular. De este modo, la sátira contra los religiosos queda apuntalada mediante el lenguaje burlesco.

4. CONCLUSIÓN

El presente artículo es el primero que estudia *El corregidor sagaz* de Bartolomé de Góngora, desde una perspectiva literaria. En este contexto, hemos creído necesario presentar la obra y caracterizarla desde la estética y el género literarios. El carácter didáctico de la obra, precisamente, es causa de que se haya estudiado la obra desde la historia del derecho indiano, y no desde el ámbito literario, a pesar de las semejanzas con obras que sí han pasado al canon hispanoamericano colonial, como *El carnero*. En cuanto al género, hemos tratado de mostrar que, a pesar de las apariencias iniciales, no se trata de un tratado jurídico, ni tampoco de un espejo de príncipes, sino de una miscelánea que, en su falta de estructura, acoge múltiples elementos heterogéneos.

Entre esos elementos, hemos subrayado la presencia de las formas simples y, más en concreto, de las narraciones de casos. Los casos muestran una ruptura del orden, lo que motiva el juicio, legal y/o moral. Bartolomé de Góngora inserta los casos como «flores» que asoman entre la seca disertación moralista. En estas narraciones, la transmisión de valores está ligada a un humorismo de origen oral, que se manifiesta en lo ridículo de las situaciones (como el corregidor anciano

acusado de lujuria) o en los juegos de palabras burlescos (el Padre que se cree papa de Roma y papa).

El estudio de cuatro casos acontecidos en la Nueva España nos permite acercarnos a la vida cotidiana del siglo XVII, así como a los conflictos de la época, que suelen tener como víctimas a las mujeres y a los indígenas, pero que también muestran tensiones entre el poder civil y el poder religioso. A diferencia de *El carnero*, las historias narradas suelen evitar la precisión de lugares, fechas o nombres propios, puesto que pretenden elevarse como ejemplo moral y no ser parte de un recuento histórico. La abstracción de las circunstancias, sin embargo, no alcanza a la figura del autor, que se presenta como un anciano desengañado y resentido, con un tono entre nostálgico y reivindicativo de su actuación como corregidor y de su escritura como poeta.

Este artículo no agota las posibilidades de estudio de *El corregidor sagaz*, cuyo carácter abierto, con múltiples elementos heterogéneos, invita a diversos abordajes. Por otro lado, esperamos haber abierto una vía para el estudio de la numerosa literatura didáctica que yace olvidada por no corresponderse a las expectativas de nuestro tiempo. La habitual presencia de formas simples, especialmente de los casos, puede servir como estímulo para el curioso lector. Estas formas interesan por su funcionamiento en la estructura del conjunto y, en sí mismas, por servir como puerta de entrada al mundo que rodea la obra y el autor.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBIN, María C. (2009). «La sátira en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz». En Ignacio Arellano (ed.), *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 11-27.
- ARELLANO, Ignacio (2006). «Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro». En Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*. Sevilla: Editorial Renacimiento, pp. 329-359.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2017). *Genvs. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la modernidad*. Madrid: Calambur Editorial.
- CHAMOCHO CANTUDO, Miguel Ángel (2020). *La regulación jurídica del trabajo en las Indias Occidentales (1492-1580)*. Madrid: Dykinson Libros.
- DE SANTIS, Francesca (2012). «Sátira e intertextualidad en la poesía erótica de frailes del Siglo de Oro». *Hispanófila. Ensayos de Literatura*, 166, pp. 39-56.
- GÓNGORA, Bartolomé de (1960 [1656]). *El corregidor sagaz*. Guillermo Lohmann Villena (ed.). Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- JOLLES, André (1974). *Las formas simples*. Rosemarie Kempf Tirze (trad.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- LOHMANN VILLENNA, Guillermo (1960). «Introducción». En Bartolomé de Góngora, *El corregidor sagaz*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, pp. VII-XXXIX.

- MORENO CEBRIÁN, Alfredo (1977). *El corregidor de indios y la economía peruana del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- OSTOS Y OSTOS, Manuel (1913). *Bartolomé de Góngora. Varias cartas escritas en Écija hablando del autor de El corregidor sagaz*. Sevilla: Imprenta de Francisco de P. Díaz.
- RALLO GRUSS, Asunción (1988). *La prosa didáctica del siglo XVII*. Madrid: Editorial Taurus.
- RAMÍREZ, José Fernando (2002). *Obras históricas IV. Bibliografía y biografía*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RODRÍGUEZ-ARENAS, Flor María (1999). «Los “casos” de *El carnero*, o la retórica en la escritura de la historia colonial satafereña». *Revista Iberoamericana*, 186, pp. 149-169.
- ROZAS LÓPEZ, Juan Manuel (1984). «Siglo de Oro: historia de un concepto, la acuñación del término». En AA.VV., *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*. Madrid: Editora Nacional, pp. 413-428.
- SANTANA BUGÉS, Armando José (2022). «El corregidor de indios: experiencia de Bartolomé de Góngora». En Carmen Solís Prieto (coord.), *El jurista guadalupense Lorenzo Lebrón de Quiñones y su época*. Sevilla: Ediciones Laborum, pp. 451-473.
- SOLÓRZANO PEREIRA, Juan (1736). *Política indiana*. Madrid: Matheo Sacristán.

Recibido: 25/03/2024

Aceptado: 27/05/2024



LOS CASOS NOVOHISPANOS DE *EL CORREGIDOR SAGAZ* (1656), MISCELÁNEA DIDÁCTICA
DE BARTOLOMÉ DE GÓNGORA

RESUMEN: El presente artículo es el primero en analizar *El corregidor sagaz* (1656) de Bartolomé de Góngora, desde una perspectiva literaria. Se ubica la obra en la estética del didactismo a partir de tres rasgos: polemismo, dignificación y ausencia de personajes y trama. A pesar de su apariencia como tratado de derecho indiano o espejo de príncipes, argumentamos su carácter de obra miscelánea. Investigamos la presencia de formas simples en su estructura para detenernos en los casos, que plantean un dilema moral a partir de lo acaecido en el entorno novohispano del autor. En los cuatro casos estudiados, se muestra la presencia de la oralidad y del humorismo (satírico y burlesco) para criticar la glotonería, la codicia femenina, la deslealtad indígena y la lujuria frívolamente.

PALABRAS CLAVE: didactismo, miscelánea, formas simples, caso, Bartolomé de Góngora.

NEW SPAIN IN *EL CORREGIDOR SAGAZ* (1656), DIDACTIC MISCELLANY
BY BARTOLOMÉ DE GÓNGORA

ABSTRACT: The present article is the first to analyze *El corregidor sagaz* (1656) by Bartolomé de Góngora, from a literary perspective. The work is situated within the aesthetics of didacticism based on three features: polemics, dignification, and the absence of characters and plot. Despite its appearance as a treatise on Indian law or a mirror for princes, we argue for its character as a miscellany. We investigate the presence of simple forms in its structure to focus on the cases, which present a moral dilemma based on events in the author's New Spanish environment. In the four cases studied, the presence of orality and humor (satirical and burlesque) is shown to criticize gluttony, female greed, indigenous disloyalty, and friarly lust.

KEYWORDS: didacticism, miscellany, simple forms, case, Bartolomé de Góngora.

DE NUEVO CON *LA CARTA DE LAS CALIDADES DE UN CASAMIENTO* DE FRANCISCO DE QUEVEDO*

JORGE FERREIRA BARROCAL

Universidad de Valladolid
jorge.ferreira@uva.es

A mi hermano Jaime,
quien sabe mejor que nadie que
con *La Lozana Andaluza* empezó todo.

1. TRADICIÓN CRÍTICA

De *La carta de las calidades de un casamiento* no se ha dicho mucho hasta ahora, y ello pueda deberse acaso a la reducida extensión del escrito. García Valdés incorporó la misiva en su edición de la *Prosa festiva completa*, y glosó el contenido con este comentario:

En uno de los manuscritos consta la fecha de 7 de diciembre de 1633, y desde luego Quevedo debió de escribir la carta a finales de ese año cuando se estaba proyectando su matrimonio, ya que se casó el 26 de febrero de 1634. La condesa de Olivares, esposa del entonces todopoderoso conde-duque, pide la opinión de Quevedo, pero, en realidad quien le preparó la boda con doña Esperanza de Mendoza, viuda del señor de Cetina, fue el duque de Medinaceli a quien Quevedo envía un poder «para otorgar las capitulaciones para el casamiento que trata con doña Esperanza de Mendoza, señora de Cetina y sus cinco villas». Esta carta puede ser considerada como obra festiva, pero con ciertas reservas. La parte inicial es absolutamente seria. La parte expositiva de las cualidades que desea que tenga su futura mujer la

* El presente trabajo se inscribe en el proyecto CLEMIT («Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales»), dirigido por Héctor Urzáiz Tortajada y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2019-104045GB-C52). También se beneficia de una ayuda predoctoral de la Universidad de Valladolid cofinanciada por el Banco Santander. Quiero mostrar mi gratitud a los revisores por sus oportunas notas.

escribe Quevedo más por «entretener que por informar»; ésta es la parte que tiene rasgos festivos, algunos de los cuales ya hemos encontrado en otras obras de este volumen. En la parte final vuelve el autor a la seriedad: «y por acabar de veras como empecé» (García Valdés, 1993: 117).

La epístola de Quevedo no volvería a ser objeto de escolio hasta la segunda década de nuestro siglo, cuando aparece la primera edición exenta de *La carta* al cuidado de Delphine Hermes (2014). La estudiosa, al calor de las observaciones de Astrana Marín (1945: 408), ahonda en las circunstancias históricas de la redacción de un texto que habría sido articulado esencialmente «en torno a la polémica aristocrática del matrimonio» (Hermes, 2014: 6) del autor. Según la especialista este se vio obligado a casarse para satisfacer a los círculos femeninos de la corte, a los que solía provocar con escritos de carácter misógino. En el momento en que se escribe el documento —a finales de 1633 como apuntaba García Valdés e indica Sánchez (2004: 343)— Quevedo ya conoce la identidad de la futura esposa, con la que iba a casarse el 26 de febrero de 1634 (Jauralde, 1998: 632-635). Hermes aduce que la carta tenía el objetivo de incrementar «la fama del autor dentro de las altas esferas», si bien a la par en ella se declaraba «con humor, la aceptación resignada de un matrimonio forzoso» (Hermes, 2014: 8). La editora analiza luego brevemente a las tres personas involucradas en la carta, a saber: Inés de Zúñiga, Quevedo y la esposa que retrata. La primera encarnaría la «conjura palaciega femenina» que presionaba al futuro marido. Del segundo sujeto, autor de *La carta*, nos dice que era más que consciente de la probable difusión de las líneas en el entorno de la corte. Y, por último, centra la mirada en la mujer ideal (en puridad con menos defectos), cuya caricatura resultaría de las «oposiciones basadas en la búsqueda imposible del tradicional justo medio» (Hermes, 2014: 9-10). Habida cuenta de todo lo anterior, la especialista concluye que la carta se sitúa a medio camino entre la realidad y la ficción. Sostiene asimismo que sus elementos permitirían adscribirla al género de la «pararrelación» (Gutiérrez, 2005: 128), parodia del modelo formal de las cartas escritas al servicio de un noble. Destaca además la «jocosa sátira literaria contra el matrimonio» (Hermes, 2014: 6-7), aunque no profundiza en el asunto.

Hasta aquí lo apuntado por la crítica a propósito de *La carta de las calidades de un casamiento*, de la que voy a revisar un fragmento del final que incluye tres *loci critici* polémicos. Por un lado, tenemos las variantes de la edición príncipe¹ (1650), que sigue la mayoría de los editores modernos (Astrana Marín, García Valdés y Madroñal-Fernández Mosquera). Por otro lado, tenemos las lecturas del

¹ *Todas las obras en prosa de don Francisco de Quevedo y Villegas*, por Diego Díaz de la Carrera, a costa de Tomás de Alfay, Madrid, 1650. Señala García Valdés: «Se añadió al volumen, después del colofón, junto con la *Carta del viaje del rey nuestro señor a Andalucía*» (1993: 117).

MSS/20274/3 de la Biblioteca Nacional de España², que Hermes utiliza como «texto base» de su edición³. En dicho códice aparece la carta copiada en una glosa a la respuesta que le dio Sancho de Sandoval. Las razones que arguye la editora para la selección son las que siguen:

La correspondencia entre Quevedo y Sancho de Sandoval permite fechar en 1635 esta versión de la carta, mientras que la propia obrita quevediana —de autógrafo perdido— fue escrita a finales de 1633. Tanto la aproximación cronológica como los estrechos vínculos entre los dos hombres nos inducen a pensar que esta versión es la más cercana al escrito original. El interés del manuscrito reside en algunas variantes que propone respecto a las ediciones ya impresas [...] incluso respecto a la edición príncipe (Hermes, 2014: 12).

Las variantes⁴ de mayor enjundia se reducen a tres, y hacen acto de presencia en uno de los pasajes del final, donde la dueña es la protagonista absoluta. En este sentido, creo que, antes de comenzar el análisis, cumple ofrecer unas notas esenciales del tipo en la obra de Quevedo, pues la contextualización del motivo resulta imprescindible para la correcta interpretación del fragmento.

2. LA DUEÑA EN LA OBRA DE FRANCISCO DE QUEVEDO: UNAS PÍLDORAS

En primer lugar, se hace necesario traer a la memoria la definición que da Covarrubias del término ‘doña’:

En lengua castellana antigua vale señora anciana viuda, agora significa comúnmente las que sirven con tocas largas y monjiles a diferencia de las doncellas; y en palacio llaman *dueñas de honor* personas principales que han enviudado, y las reinas y princesas las tienen cerca de sus personas, en sus palacios⁵ (1611: f. 330r).

² De ahora en adelante me referiré a este manuscrito con la sigla H.

³ Empleo la expresión «texto base» en el cuerpo del trabajo porque Hermes, en su introducción, aduce lo siguiente: «La base de esta edición procede de un manuscrito redactado por Sancho de Sandoval, vecino, amigo y gran lector de Quevedo». Luego habla —en referencia al mismo documento— de «manuscrito base». Véase Hermes (2014: 12 y 16). Habría que precisar que no se trata, en rigor, de un texto base (tampoco su edición es crítica). La estudiosa lo que hace es reproducir el texto de la Biblioteca Nacional de España, anotando a pie de página las variantes de otros testimonios.

⁴ Apunto aquí algunas otras, de mucho menor interés: Dote temporal] don temporal H; que no traiga para mí en solo] que no tenga con solo H; quiero lograr mi obediencia diciendo] por lograr mi obediencia, diré H; y si hoy soy algo] Yo soy algo H; de mi casa en la montaña] de una casa en la montaña H; siempre los referiré] siempre los referí H; diré cómo quiero que sea la mujer] diré cuál quiero que sea la mujer H; ponen en paz] pone en paz; H; Mas si hubiere] Mas si hubiese H; tristeza a los dos] tristeza a todos H; etc. (García Valdés, 1993: 460-467).

⁵ Modernizo —este y otros textos citados en el trabajo— respetando los usos gramaticales, morfológicos y sintácticos de la lengua del periodo. La cursiva es mía.

Arco y Garay en su clásico estudio de la dueña en la literatura española nos brindaba una rica descripción del atavío habitual:

Iban vestidas de negro y con tocas blancas de lienzo, o beatillas, que pendiendo de la cabeza bajaban por la circunferencia del rostro, y uniéndose debajo de la barba se prendían en los hombros y descendían por el pecho hasta la mitad de la falda; y asimismo llevaban siempre un manto negro prendido por los hombros, desde donde remataban las tocas de la cabeza (1953: 293-297).

Luego distinguía varias clases. En lo más alto de la cúspide se situarían las «señoras de honor» (a las que alude Covarrubias); en segundo lugar, nos encontraríamos también en palacio con las dueñas «de retrete», cuya tarea consistía en cuidar las puertas de la habitación; y en tercer y último lugar —a imitación de las anteriores— tendríamos a unas dueñas en las casas de los señores que se llamaban «de medias tocas», diferenciables en el traje y en la «estimación». Como por lo general eran de edad madura, pasaron a ser designadas burlescamente con el nombre de «quintañonas». El erudito apuntaba que las dueñas eran nombradas en la literatura por el apellido, lo cual ilustra con ejemplos bien conocidos: Grijalba (*La tía fingida*), Hortigosa (*El casamiento engañoso*), Marialonso (*El celoso extremeño*), la Rodríguez y la Trifaldi (*Quijote*), Ortiz (*En Madrid y en una casa*), Brianda (*Quien calla, otorga*), etc. Calderón se hacía eco de la costumbre —y se mofaba de ella— en la primera parte del entremés *La rabia*:

DOÑA HERMENEGILDA	¿Sabes lo que he reparado?
DOÑA ALDONZA	¿Qué, amiga?
DOÑA HERMENEGILDA	Que Beltrán llamas a la criada, y María al escudero.
DOÑA ALDONZA	¿Eso extrañas?
	No es autoridad que demos las señoras de mi casta a los criados los nombres; los sobrenombres les bastan. Llámase doña Teresa Beltrán, aquesa criada, y ese escudero don Lucas María, con que te hallas respondida
	(Calderón, 1989: 235-236).

La profesión en un principio entrañaba prestigio y reputación, pero muchas viudas acabaron recurriendo al oficio porque no tenían otra cosa de la que vivir, y el cargo terminó por depreciarse, convirtiéndose asimismo en una

verdadera obsesión para algunos de nuestros escritores áureos que la presentan como objeto de despiadada e hiperbólica burla en la que canalizan el profundo desprecio que generaba una profesión que terminará literariamente transformada en una especie de grotesca caricatura de sí misma (Sáez Raposo, 2008: 187).

Este último estudioso pasa revista a las dueñas del teatro breve de Quevedo, que en la mayoría de las situaciones acompañan a mujeres («aparentemente más jóvenes que ellas») a las que aconsejan en cuestiones amorosas y, al mismo tiempo, urden trazas para sablear a los pretendientes de sus amas. Gutiérrez —la dueña de doña Justa en el *Entremés de Diego Moreno*— es un paradigma representativo del tipo en el universo entremesil quevedesco. En la primera parte de la obra dramática corta, uno de los amantes de Justa se deja una espada y un broquel en la cabecera de la cama. Es la dueña la que da solución al problema, haciendo creer al cornudo que ambos objetos son en realidad suyos:

DIEGO —Esta espada y este broquel no son míos [...].

GUTIÉRREZ —Dos días ha que me riñó vuesa merced porque topó con él en la tinaja diciendo que había sido de su padre.

DIEGO —¿Yo?

GUTIÉRREZ —Vuesa merced.

DIEGO —¿Y lo jurará, Gutiérrez?

GUTIÉRREZ —Y lo jurará Gutiérrez. Pues a fe que no estoy loca, ni falta de memoria. Abrir el ojo que asan carne

(Quevedo, 2011: 326-327).

Cuando Diego Moreno se va de casa, Gutiérrez alecciona a Justa sobre los hombres que más le convienen en función de la profesión:

Hija, ya que estamos a solas, oye una lición. Y es que tú no has de desechar ripio. De cada uno toma lo que te diere; así, del carnicero carne, como del especiero especias, del confitero dulces, del mercader vestidos, del sastre hechuras, del zapatero servillas, del señor joyas, del ginovés dineros, del letrado regalos, del médico curas, del alguacil amparo, del caballero oro, del hidalgo plata y del oficial cascajo; de unos reales y de otros blancas. Todo abulta. Solo has de huir de valientes, que te regalarán con estocadas y te darán en votos y juros lo que tú has menester en censos, de apartarte de los músicos, porque ya no se come con pasos de garganta, sino con qué tener que pasar por ella. ¿Pues poetas? Genteapestada: con un soneto te harán pago si los quieres y con una sátira si los dejas (Quevedo, 2011: 329-330).

Una vez fallecido el marido, Justa y Gutiérrez inician las conversaciones sobre el nuevo candidato, que debía cumplir con las condiciones de Diego Moreno para mantener el *modus vivendi* concupiscente. El elegido de la ama es Diego Verdugo, pero Gutiérrez desaprueba la decisión «porque no hay peores maridos que los que han sido primero galanes, porque como saben las flaquezas de las mujeres y los modos de dar trascantones, están en el caso y no hay echalles dado falso» (Quevedo, 2011: 343). Sáez Raposo (2008: 191) identifica una relación de «idéntica naturaleza» entre Bárbara y Álvarez en las dos partes del entremés *Bárbara*⁶. Las dos mujeres engañan a todo un séquito de hombres haciéndoles creer que son los padres de un supuesto hijo. Los pretendientes embaucados les entregan dádivas para la manutención del niño, y cuando Bárbara amasa una cantidad considerable de dinero, marcha a Gelves en busca de su verdadero amor. Álvarez, que debía encubrir el movimiento de su ama, abandona la lealtad en pro de los intereses personales y da información a los amantes a cambio de regalos. Sin embargo, la traición no altera el vínculo, puesto que, como bien indica el especialista: «por encima de rencores o malestares provocados por un comportamiento impropio y desleal está el provecho que ambas pueden lograr a través de su vinculación mutua» (Saez Raposo, 2008: 192). La vida virtuosa y recatada con la que empieza la segunda parte no durará mucho, quedando truncada con la llegada de los amantes Hartacho y Ascanio (y de sus regalos). De la continuación de la pieza nos interesa destacar la nueva traición de la dueña, que devela al primer pretendiente las intenciones de Bárbara cuando ve peligrar su continuidad en la casa. Otras muestras analizadas por Sáez Raposo son los entremeses de *La ropavejera* o *La polilla de Madrid*, en los que la dueña Godínez y la madre y la hermana de Elena (a las dos últimas se les adjudica el rol de dueña en la segunda pieza) buscan, al igual que las anteriores, «estafar todo el dinero posible a galanes desprevenidos» (2008: 195).

El retrato degradado de la dueña no es privativo del teatro breve, pues las descripciones y alusiones negativas del tipo aparecen de nuevo, por ejemplo, en el *Sueño de la Muerte*. En esta obra el narrador nos muestra una extendida pintura de doña Quintañoña, aborrecida por los muertos —«y todas las almas dicen en viéndome: “Dueña, no por mi casa”» (Quevedo, 1993b [1627]: 377)— e incluso por los diablos. La misma dueña nos confiesa que se encuentra realmente cómoda en el infierno; dice estar entretenida con los nuevos menesteres, mucho más gratos que los de la vida terrenal:

Más quiero estarme aquí por servir de fantasma, que en mi estrado toda la vida, sentada a la orilla de una tarima guardando doncellas, que son más de trabajo que de guardar. ¿Pues en viniendo una visita?, aquel «llamen a la dueña», y a la pobre

⁶ Ver Quevedo (2011: 281-317).

dueña todo el día le están dando su recaudo todos (Quevedo, 1993b [1627]: 377-378).

La instancia narradora subraya inmediatamente después la facilidad que tenían las dueñas de complicar la vida de sus amas, a las que sumían continuamente en embrollos, algo que habíamos visto en el teatro breve:

Pues ¡cuando en una visita de señoras hay conjunción de dueñas! Allí se engendran las angustias y sollozos, de allí proceden las calamidades y plagas, los enredos y embustes, marañas y parlerías, porque las dueñas influyen acelgas y lentejas, y pronostican candiles y veladores y tijeras de espabilar (Quevedo, 1993b [1627]: 378-379).

Tal era el rechazo que generaba la dueña, que un viajero habría renunciado a hospedarse en la localidad vallisoletana de Dueñas en una fría noche de invierno por razones de paronimia:

Pues hubo caminante que preguntando dónde había de parar una noche de invierno yendo a Valladolid, y diciéndole que en un lugar que se llama Dueñas, dijo que si había dónde parar antes o después. Dijéronle que no, y él a esto dijo: «Más quiero parar en la horca que en Dueñas», y se quedó fuera en la picota. Sólo os pido así os libre Dios de dueñas... (Quevedo, 1993b [1627]: 379-380).

Otra estampa grotesca de la dueña es la que vemos en una aposición que complementa al vocablo en *La hora de todos y la Fortuna con seso*: «una dueña, calavera confitada en untos» (Quevedo, 1975 [1650]: 85). En la *Perinola* el sujeto que narra nos presenta una fotografía truculenta del tipo, aparecida en una oración subordinada adjetiva cuya extensión podría llevarnos a pensar que el autor se reclamaba cuando caricaturizaba a este personaje:

Una dueña, que con una cara de guitarra juntaba en tenaza la barba y la nariz, y estaba para enhebrar una aguja, dando de calabazadas en los párpados del ojo de ella a una hebra de hilo con que pretendía, casamentera de trapajos, juntar de pizcas de camisa vieja una sábana, con una voz sin güeso y unas palabras mamadas a tabletazos de las encías, dijo [...] (Quevedo, 1993a: 469-470).

El pasaje que voy a estudiar a continuación nunca había sido objeto de comentario extendido, tal vez porque no ofrecía dudas o porque sencillamente no había ningún problema por resolver. Sin embargo, la reciente edición de Hermes (2014) apunta en dirección contraria. La investigadora ofrece tres lecturas que divergen sustancialmente de las propuestas anteriores y explica las decisiones editoriales en las notas del aparato crítico, a las que prestaré atención.

3. UN PASAJE PROBLEMÁTICO DE *LA CARTA DE LAS CALIDADES DE UN CASAMIENTO*

En los compases finales de *La carta* el narrador le comunica a la destinataria una última preferencia:

Y lo más importante sería si consintiese que en casa viviésemos sin dueña; y si más no se pudiese, que se contentase con que entre los dos tuviésemos media dueña: una viejecita que empezase en tocas y acabase en naguas, porque la vista descansase de dueña antes de salir de su visión. Y lo mejor y más conforme de razón sería, pues las dueñas son viñaderos de los estrados, que guardan los racimos de doncellas, que la vistiésemos de viñadero con montera, chuzo y alpargatas, y por monjil, una capa gascona (que en el pedir algo tienen de jaca), y que se llamase Guiñarte, como los emperadores césares (Quevedo, 1993a: 466-467).

En la primera línea el emisor pone de manifiesto que no quiere vivir con una dueña, y ello es más que razonable si pensamos en las malas artes con las que las estas mujeres habían sido directamente asociadas en la literatura del periodo, y contra las que Quevedo había cargado duramente en sus composiciones. En caso de que la mujer quisiera tener una dueña a su servicio, debía conformarse con una «media dueña» que trabajase —y esto es una novedad⁷— para ambos. Hermes dice lo siguiente al respecto:

La ubicación espacial de la dueña, entre la pareja, que suele interponerse para preservar el decoro, acaba aquí, mediante un juego de palabras, en una cosificación que deforma a la dueña, asemejándola a un fragmento de mujer dividida en dos (2014: 34, n. 19).

A mi juicio, la «media dueña» no responde a un juego textual emanado en exclusiva del ingenio del autor, pues podría ser otra forma de aludir a la de «medias tocas», la única de las tres clases de dueña que operaba fuera de palacio (o sea, nuestro caso), como explicaba el profesor Arco. No se daría por tanto un procedimiento de reificación; se podría tratar de una referencia que hunde sus raíces en la sociedad de la época.

En lo que atañe a la vestimenta de la dueña, H introduce «mangas», mientras que el texto de la *princeps* incluye «naguas». Muestro una imagen de la variante que contiene el códice:

⁷ Como se ha visto, las dueñas solían estar al servicio de mujeres.

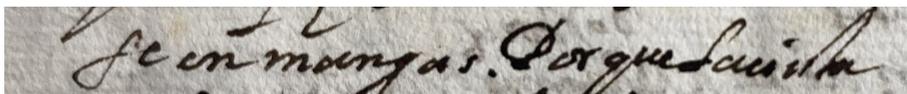


FIGURA 1. Respuesta de D. Sancho de Saldoval a la carta que D. Francisco de Quevedo escribió a la Condesa de Olivares, sobre si es mejor tener mujer fea que hermosa, f. 8v.

Hermes (2014: 34, nota 22) explica el motivo de su decisión:

A diferencia de otras ediciones, el término *mangas* aparece aquí en lugar de *naguas*. Consideramos que el primero plasma mejor la intención del autor de presentar una dueña bien tapada para que su aparición no perturbe la mirada. La indumentaria sirve de descanso para los ojos (2014: 34, n. 22).

Coincido con Hermes en que la vestimenta evitaría la atracción del marido por la dueña, pero no creo que «mangas» sea la lección correcta, y ello lo ratifica el propio sentido del texto. El narrador alude a dos prendas, una de ellas es la toca, que se llevaba en la cabeza, y a ello hace referencia metafóricamente la forma verbal «empezase». La otra prenda debe ser por tanto la enagua, que se ataba por la cintura y llegaba hasta los tobillos, motivo por el cual aparece «acabase». Lo que tenemos es una descripción en sentido descendente (de cabeza a pies en este caso) en la que no encajaría de ninguna de las maneras ‘manga’: «La parte de la vestidura que cubre los brazos hasta la muñeca» (*Diccionario de Autoridades*). Se trata, a mi modo de ver, de una *lectio facillior* de «nagua» que deturpa el texto de Quevedo, si bien es cierto que no altera su sentido de forma sustancial; caso contrario de lo que sucede con las lecturas «baca» y «Viñantes».

Después de dejar claro que la dueña debía ir tapada, el narrador propone vestirla a la manera de los viñaderos⁸, con «montera», «chuzo», «alpargatas» y una «capa gascona». El último requisito sería el de bautizarla con un nombre específico, emulando la tradición de los emperadores romanos (y de las dueñas literaturizadas). Esto último nos lo recordaba García Valdés: «todos los emperadores romanos adoptaron el nombre de César en memoria de Julio César. Así las dueñas deberían llamarse todas Guiñartes, en memoria, seguramente, de una dueña llamada Guiñarte que se hizo famosa» (1993: 467). A estas alturas del fragmento

⁸ Cito un par de referencias de Quevedo a los viñaderos: «Júpiter, hecho de hieles, se desgañifaba poniendo los gritos en la tierra, porque ponerlos en el cielo, donde asiste, no era encarecimiento a propósito. Mandó que luego, a consejo, viniesen todos los dioses trompicando, cuando Marte, donquijote de las deidades, entró con sus armas y capacete y la insignia de *viñadero* enristrada echando chuzos, y a su lado el panarra de los dioses» (Quevedo, 1975 [1650]: 61-62); «Con un cañuto de sal / y en un pan unas sardinas, / presentaron la batalla / a un melonar y una viña. / Y en tanto que el *viñadero* / o se ausenta o se desvía / por amartelar los grumos, / cantaron esta letrilla» (Quevedo, 1981a: 1281). Las cursivas son mías.

la *princeps* trae «jaca» y «Guiñarte». Sin embargo, el copista de H transcribió «baca» y «Viñantes».

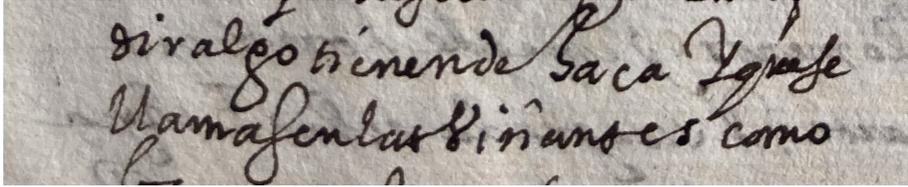


FIGURA 2. MSS/20274/3 de la BNE, f. 8v.

Leamos las explicaciones que aduce Hermes para justificar el cambio editorial:

término (en referencia a *baca*) que plantea problemas de edición. Algunas variantes apuntan *jaca*, palabra también problemática en este contexto [García Valdés, 1993: 467]. Optamos por *baca* en calidad de voz homófona de *vaca*. El sentido clásico de *baca*, persona perezosa, de poco ánimo, no coincide con la actitud pedigruesa y activa de la dueña. *Baca* permite, en cambio, una silepsis con *capa gascona* al recordar la tela que cubría el techo de las diligencias y al referirse quizás también al cuero de las vacas; de esta manera, se refuerza la idea de ocultar a la dueña cubriéndola. Sobra decir que esta palabra se podría relacionar con el campo léxico de la viña a través de la figura de la bacante, sacerdotisa de Dionisos/Baco. Así, con un juego de falsa etimología *baca/bacante*, se estaría transformando paradójicamente a la dueña en un ser inclinado al deleite y a la desmesura. Notamos igualmente que el tópico de las bacantes, desprendido de la tragedia de Eurípides, propone una representación de mujeres gritonas, vestidas de pieles, que no vacilan en despedazar a sus enemigos para purgar las pasiones (tal y como lo requiere el papel de las dueñas con respecto al cuidado de las mozas). Irrumpe, pues, una imagen ambivalente de la dueña que, detrás de sus tocas y monjil, es capaz de convertirse en una fiera [...] neologismo (en alusión a *Viñantes*) que retoma la metáfora de las dueñas parecidas a viñaderos, guardianes de la virginidad preciosa de las doncellas. A través de la invención jocosa del título *Viñantes* y del paralelismo con los Césares se insinúa una disposición altiva de las dueñas. Algunas variantes de otras ediciones mencionan aquí *Guiñarte* en vez de *Viñantes* (2014: 40-42, ns. 26 y 27).

En cuanto a la primera variante del par conflictivo, la editora aclara desde el comienzo que no toma en consideración el término «vaca», sino el vocablo homónimo «baca». El *Diccionario de Autoridades* lo define en la segunda entrada como «el hombre o mujer que es flojo, de poco ánimo, perezoso». Claro está, como bien indica Hermes, que el significado no casa bien con el contexto. La solución pasaría por admitir una suerte de silepsis, por la cual «baca» aludiría —a la par— a la tela del techo de las diligencias y al cuero de las vacas. De ahí

se podría deducir, según la estudiosa, el deseo del hombre por cubrir a la dueña. Luego sugiere la posibilidad de identificar «baca» con «bacante», equivalencia que radicaría en la «falsa etimología» y en la figura de la paradoja, por la que se transformaría a la dueña en «un ser inclinado al deleite y a la desmesura».

En efecto, Francisco de Quevedo fue un autor que acostumbraba a explotar la pluralidad de los sentidos con ingeniosísimos juegos conceptuosos, pero la argumentación de Hermes no parte de esta premisa. Obedece, más bien, a un intento por probar que la lección del texto del código —que utiliza, no olvidemos, como texto base de su edición— es la genuina. Aunque la nota rebosa de referencias de indudable interés, no alcanza a demostrar, a mi criterio, por qué «baca» es la lección correcta, en lugar de «jaca». Creo que hay un método mucho más sencillo para salir de dudas, y no es otro que explorar en la producción del polígrafo madrileño.

La lección «jaca» solo se documenta en la misiva. Sin embargo, no debe resultarnos extraño, porque es el nombre femenino de «jaque»⁹, que es una forma de llamar a los rufianes (Covarrubias, 1611: f. 487r). El término¹⁰ aparece, verbigracia, en un romance (n.º 693) en que la figura del monarca no sale muy bien parada: «Había al rey tanta prisa / de deseos delincuentes, / que se ahogaran por tomarle, / aunque le dieran por redes. / Por jayán mayor de marca, / no hay iza que no le entreve; / no hay marca que no le atisbe; / no hay *jaque* que no lo tiemble» (Quevedo, 1981a: 804). El vocablo se inserta —formando parte de la expresión de raigambre ajedrecística— en unos versos del poema número 652 que reprueban la tacañería: «Dase al diablo, por no dar / el avaro al alto o bajo, / y hasta los días de trabajo / los hace días de guardar; / cautivo por ahorrar, / pobre para sí en dinero, / rico para su heredero, / si antes no para el ladrón / que dio *jaque* a su bolsón, / y ya perdido le invoca. / *Punto en boca*» (Quevedo, 1981a: 703). Por otra parte, Quevedo cultivó el subgénero poético de las jácaras¹¹, brindándonos composiciones como la número 856, en la que el rufián era el centro de los focos. Cito como botón de muestra el comienzo de la jácara titulada «Relación que hace un jaque de sí y de otros»:

Zampuzado en un banasto
me tiene su majestad,
en un callejón Noruega,
aprendiendo a gavlán.

⁹ García Valdés (1993: 467, n. 59) apunta que quizá sería mejor la lección «jaque». Como explico en el artículo, creo que se trata sencillamente de la variante femenina de la palabra.

¹⁰ Recalco los vocablos de mi interés en cursiva.

¹¹ Véanse, a propósito de las jácaras de Quevedo, Carreira (2000 y 2014), Alonso Veloso (2005 y 2006), Marigno (2013, 2018 y 2019) o Fernández Mosquera (2019).

Gradüado de tinieblas
 pienso que me sacarán
 para ser noche de hibierno,
 o en culto algún madrigal.
 Yo, que fui norte de guros,
 enseñando a navegar
 a las godeñas en ansias,
 a los buzos en afán,
 enmoheciendo mi vida,
 vivo en esta oscuridad,
 monje de zaquizamíes,
 ermitaño de un desván
 (Quevedo, 1981a: 1228).

El contexto literario develaría que la lectura genuina es «jaca», estragada por una nueva trivialización que introdujo el copista del manuscrito. En aras —creo— de la uniformidad, Hermes lleva al cuerpo del texto «Viñantes», cuyo significante guarda una evidente semejanza con el de «Viñaderos». Sin embargo, ni «Viñantes» ni «Guiñarte» se registran en las obras de Francisco de Quevedo, por lo que debemos recurrir a un lugar ajeno a las letras del autor para tratar de verificar qué variante es la correcta.

Pienso que la clave se encuentra en una facecia¹² contenida en el libro *La vida de Ysopo, clarísimo y sabio fabulador, nuevamente corregida, historiadada y anotada, con muchas otras fábulas de Aviano, Poggio y otros autores*¹³, impresa en Valencia en 1520 por Juan Jofre. El cuentecillo se localiza en la sección dedicada a las fábulas de varios autores¹⁴. Se titula «De la astucia y arte de la mujer contra su marido viñadero». Sigue así:

¹² Para los cuentecillos en Quevedo, véase Chevalier (1976).

¹³ Este es el título completo que figura en la portada del impreso de la British Library con signatura C 63. k16. Conserva el texto que sigue la edición de Romero Lucas (2001).

¹⁴ En *La vida y fábulas del Ysopo* la facecia se incluye en un apartado que encabeza la rúbrica «Aquí comienzan las fábulas y colectas de Alfonso de Poggio y de otros en la forma siguiente». Este «Alfonso de Poggio» no existe. El editor, al transcribir y modernizar el texto, debió haber incluido una coma después de «Alfonso». La rúbrica, por tanto, debería leerse así: «fábulas y colectas de Alfonso, de Poggio y de otros...». «Alfonso» es Pedro Alfonso, autor del famosísimo compendio de *exempla* titulado *Disciplina clericalis* (siglo XII). «Poggio» se identifica, como señalo en el cuerpo del trabajo, con Poggio Bracciolini, autor de las *Facezie* (1470). Véase Fradejas Lebrero (1988). Lacarra (2017) analiza detenidamente la tradición textual de las fábulas esópicas en catalán, impresas por primera vez en Barcelona (1550, taller de Joan Carles Amorós). En la edición *Faules de Ysop filosof moral preclarissim y de altres famosos autors: historiadades y de nou corregides...* (1612) «se suprimen numerosos relatos del apartado denominado Colectas. Esta sección recogía algunas historias de adulterio de Pedro Alfonso y de Poggio Bracciolini, que ahora se eliminan [...] En total faltan estos 12 relatos, cuyos contenidos permiten deducir que

La mujer engañosa muy prestamente inventa razones fraudulentas y engañosas con que cubra sus maldades, como declara esta fábula.

Un aldeano, como fuese a vendimiar su viña, la mujer suya, pensando que tardaría mucho, según que otras veces solía, envió a llamar a su amigo. El cual viniendo y estando ellos comiendo e tomando placer con deseo ilícito de se contratar a su apetito y deseo, sobrevino súbitamente el marido de la viña con un ojo quebrado de una rama llamando a la puerta. Al cual sintiendo la mujer, espantada de miedo, escondió el amigo en una cámara, y así abrió al marido la puerta. Él entrando en casa triste y con gran dolor del ojo, mandó a la mujer que le aparejase la cama en aquella cámara para folgar. Mas ella, temiendo que entrando en ella viese aquel su amado que estaba ende, dijo al marido: —¿Por qué te quieres tan aquejadamente echar en la cama? Dime primero la causa de tu turbación y qué mal has habido. El marido le contó el caso de su desventura. E dijo ella: —Déjame, señor, que repare y confirme tu ojo sano por una manera y arte que yo sé, en forma que d' ese otro ojo quebrado no se te perturbe y dañe, según que muchas veces acaesce, y porque así mismo mis ojos no padezcan algún mal, de lo cual sé que no menos te pesaría que de tus cosas propias, como a ti e a mí todas las cosas sean comunes. E d' esta forma, ella simulando y dándole a entender que le bendecía, con la boca le cubrió el ojo sano calentando y recreándogelo con el aliento en tanto grado que el amigo salió de la cámara y se fue seguramente sin que fuese sentido del marido. Y desde que fue puesto en salvo, dice la mujer: —De aquí adelante, mi buen marido, seguro serás del daño que te pudiera venir al ojo sano del lisiado. E así, cuando te placere podrás pasar a la cámara.

E con esta fraudulenta arte, muy prestamente hallada, engañando al marido envió a su enamorado sin peligro.

Muchos engaños caben en la mala mujer¹⁵ (ff. LXIXr-LXIXv).

En la fábula se nos cuenta la historia de una infidelidad, en la que participan dos hombres y una mujer. El viñadero —esposo engañado— se pica el ojo con una rama en las tareas del campo. La mujer adúltera yace con el amante en ausencia del marido. Cuando el hombre herido arriba al hogar, la esposa esconde rápidamente al «amigo» en la cámara, y cura el ojo de su marido —al tiempo que lo entretiene— de una forma muy astuta. Le dice que es necesario comprobar la salud del ojo sano, pues así se evitaría el daño del otro. En tanto que la esposa infiel insufla de aire el ojo ileso, el amante aprovecha para escapar de la casa.

En el pasaje de *La carta*, Quevedo establece un símil entre las funciones de las dueñas y de los viñaderos; unas custodian la castidad de las damas, otros velan por la integridad de las uvas. Si bien es cierto que en la fábula esópica no existe una in-

fueron razones morales las que llevaron a eliminarlos» (Lacarra, 2017: 233-234). En la lista que da la erudita, aparece nuestra fábula.

¹⁵ Tomo el texto de la edición de Romero Lucas (2001, s.p.), disponible en <<https://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Ysopo/indexpar.html>>.

termediaria, la mujer aparece encubriendo un adulterio (el suyo propio), y gracias a su astucia mantiene el engaño con vida. O sea, cumple con creces la labor por la que las dueñas han ganado fama en la historia literaria. A mi modo de ver, el narrador de *La carta* expresa su deseo por contratar a una dueña que lo auxiliara en las artes del disimulo, y «Guiñarte» podría ser una alusión a la ceguera parcial que le había provocado la rama al viñadero, sin duda el elemento más llamativo del cuento. Creo que la combinación de estos materiales (viñadero, dueña y Guiñarte) apunta decididamente a la facecía. Al respecto, puede arrojar luz también el grabado que aparece ilustrando el relato en el impreso de *La vida y fábulas del Ysopo*.



FIGURA 3. *La vida y fábulas del Ysopo*, f. LXIXr.

«Viñantes» sería entonces un error de sustitución por atracción —al que se aditó asimismo el determinante artículo «las»— de la palabra «viñaderos».

A mi juicio, el sentido del texto, la obra literaria del autor y la fábula determinarían que las lecciones genuinas son las de la edición príncipe y no las del manuscrito de la Biblioteca Nacional de España que sirve como texto base de la edición de Hermes, cuya selección —recordemos— responde a razones cronológicas y de proximidad entre los amigos. Pero aquí no queda la cosa, todavía podemos añadir algo más.

4. CODA: A PROPÓSITO DEL COMIENZO DE *LA CARTA*

A la luz de la recensión de García Valdés (1993: 115-117), comprobamos que H presenta una notable coincidencia con dos códices de la Biblioteca Menéndez Pelayo que traen *La carta*¹⁶, y es que comienzan en «Lo que debo desear en una

¹⁶ Ms. 137, f. 51 y Ms. 136, ff. 108-111.

mujer». Es decir, amputan el texto comprendido que va desde «Excma. Sra.» hasta «y nada de su deseo». Entonces, asalta una incógnita: ¿se trata de una omisión o es acaso el trozo cercenado un fragmento interpolado en la príncipe? Para dar respuesta a la pregunta debemos poner en diálogo el fragmento con otros textos de Quevedo. Leamos el pasaje:

Excma. Sra.:

La buena mujer, dice el Espíritu Santo que ¿quién la hallará? Esto, excelentísima señora, nos advierte de que podemos desearla, mas no bastamos a elegirla. Reservó Dios esto para sí por [ser] la mejor dádiva de su mano para esta vida, y la paz y contento de este mundo; y así, algo tendrá de atrevimiento decir cómo la deseo. Acertaré si me remito a su voluntad, como lo hago. Mas no excuso hacer esta diligencia rendido a su voluntad, declarando mi deseo, por hacer de mi parte lo que puedo; que, como dice San Pedro Crisólogo, entre las divinas virtudes pide Cristo el auxilio humano. Para esto todo es menester, y sólo Dios basta; lo que importa es merecerlo para pedírselo; que los hombres poco tienen que fiar en su elección, y nada de su deseo (Quevedo, 1993a: 460-461).

Las citas del Espíritu Santo son habituales en Quevedo. Una de ellas aparece, por ejemplo, en estas líneas de *La cuna y la sepultura*:

Y lo que en los poderosos parece privilegio, que no se les atreva nadie, ni los contradigan, es desdicha; pues eso les causa ignorancia, y quien los hace libres de reprehensión los niega poder saber. Y la verdadera doctrina en el temor de Dios (*dice el Espíritu Santo*) empieza, y la sabiduría del alma (Quevedo, 1969 [1634]: 44).

Más adelante en la misma obra leemos:

Dijo el Espíritu Santo (tratando de los pregones que se dan para hallar la sabiduría por sus señas) que dijo el abismo: «No la tengo» y el mar: «No está en mí», y que la muerte y la perdición dijeron: «Oímos su fama, nuevas tenemos de ella». Esto confirma que la sabiduría no llega a oídos de nadie sino de la muerte y de los trabajos (Quevedo, 1969 [1634]: 84).

Localizamos otra referencia al Espíritu Santo la *Execración contra los judíos*:

que los tendré lástima viéndolos incurrir en la rigurosa sentencia del *Espíritu Santo* (capítulo 29 de los Proverbios, verso I): «*Viro qui corripientem dura cervice contemnit, repentinus ei superveniet interitus, et eum sanitas non sequetur*» ('Al varón que con dura cerviz despreciare al que le reprehende, le sobrevendrá muerte repentina y no tendrá más salud') (Quevedo, 1996: 42).

En lo que atañe a la «dádiva» que Dios «reservó para sí», he documentado un pasaje similar en *La cuna y la sepultura*, a propósito de las peticiones vergonzosas. El autor aclaraba que el dinero es presente exclusivo de los hombres: «¡Pídele a Dios lo que a su grandeza se puede pedir, y lo que no se dedignará su mano poderosa de dar! No hacienda, que esa es «dádiva» de los hombres» (Quevedo, 1969 [1634]: 100).

La secuencia en que aparecen los elementos coordinados «paz» y «contento» se registra —aunque con sinónimos del primer término— en varias obras del montañés:

También, habiendo visto la mucha desorden que hay en esto de las mujeres a quien ya por su edad las pueden llamar madres o abuelas, mandamos que a todas las que fueren de treinta y ocho y cuarenta años el no reírse en las conversaciones se entienda que no es por falta de *alegría* y *contento*, sino es de dientes (Quevedo, 1993a: 179).

¡Cuántos millares de valerosos mártires, soldados católicos, la pasaron con *risa* y *contento*! [...] No hallo yo cosa tan ociosa en este mundo ni tan sola como el *gusto* y el *contento*. Nada hacen, con nadie están y nadie los halla. Cosas viles cuya sombra es el arrepentimiento que los hurtan el nombre [...] Digo cierto que no tendrás *gusto* ni *contento* hasta que todas tus cosas hagas comunes a tu sustento y a la necesidad de tu próximo, hasta que conozcas el bien y la grandeza que se encierra en la limosna (Quevedo, 1969 [1634]: 75-76 y 95).

Dijo, dando lugar al sentimiento
del grande Josüé, que llora y calla,
a persuasión del *gozo* y del *contento*
que en las amanecidas nieblas halla
(Quevedo, 1981a: 203).

podrás, por tu *recreo* y tu *contento*,
de paso, en las orillas
coger los caracoles, las conchillas
que, cuando el mar se altera,
suele arrojar, con el marisco, fuera
(Quevedo, 1981b [1635]: 506).

MUÑOZ Doña Oromasia, tú llegaste tarde,
que estoy desengañado de mollera,
y he visto la visión descasadera.
Soy cofrade del *gusto* y del *contento*
(Quevedo, 2011: 478).

Quevedo recurre a la autoridad de san Pedro Crisólogo en diferentes lugares de *La cuna y la sepultura*:

que nos agujian los accidentes y parasismos. Oiga v. m. a *San Pedro Crisólogo*, cómo le anima, de qué manera le exhorta en el sermón XLIII [...] Yo le pido perdón, y ¿tú me quieres persuadir que Él me dará infierno? Yo digo con *San Pedro Crisólogo*, en el sermón 55, «*Quomodo Pater*» [...] esto, responderá *San Pedro Crisólogo*, Sermón II: «*Qua spe? qua fiducia? qua spe?* [...] yo confieso que muchas veces no he cenado ni comido, mas esto antes ha sido ahorro que ayuno, y miseria, que virtud. Porque como dice *San Pedro Crisólogo*: «*Qui ieiunans prandium suum non erogat, sed deponit cupiditati probatur ieiunare, non Christo, quia parcitas ista quantum sicatur in corpore tantum tumescit in saculo*» (Quevedo, 1969 [1634]: 116, 120, 121 y 128).

He localizado otra referencia en *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo*:

Cierto es que el soberbio no se conoce. ¡Mirad qué podrá conocer quien no se conoce! Aprendió todo este discurso *San Pedro Crisólogo* de Cristo nuestro Señor cuando curó al ciego de nacimiento, que para darle vista le puso tierra sobre los ojos, con que viese, para que la viese, y se viese (Quevedo, 1985 [1651]: 136-137).

Asimismo, el autor de la *Perinola* utiliza la cita del padre de la Iglesia que leemos en *La carta en Política de Dios, gobierno de Cristo*:

San Pedro Crisólogo lo dijo en el Sermón de Lázaro (cuando para resucitar al muerto, que era el milagro, mandó a los Apóstoles que levantasen la losa). Estas son sus palabras: *Inter divinas virtutes humanum Christus requirit auxilium*. Entre las virtudes divinas requiere Cristo el auxilio humano (Quevedo, 1966 [1626]: 294).

A partir del escrutinio se puede certificar que la parte inicial del texto de la edición príncipe no es una interpolación, pues incluye elementos aparecidos en la obra de Francisco de Quevedo, como las referencias del Espíritu Santo, la imagen de la «dádiva de Dios», la recurrente estructura coordinada de la «paz (o sinónimos) y contento» o las citas del arzobispo de Rávena. Por ende, todo apunta a que H transmitió un texto que, aparte de contener lecciones deturpadas, trae una omisión al principio para nada desdeñable.

5. CONCLUSIÓN

Del cotejo textual que hemos llevado a cabo se puede concluir que es el texto de la edición príncipe el que trae las lecciones genuinas y no el de H, texto base de la última edición aparecida de *La carta de las calidades de un casamiento*. H ofrece tres variantes de interés —concentradas en la parte final del texto— que podrían ser lecturas trivializadas («manga» y «baca») de las lecciones genuinas («nagua» y «jaca»), y un error de sustitución por atracción («Viñantes» por atracción de «Viñaderos»). Para el primer par, los avales de nuestra propuesta son el sentido textual del pasaje y la producción del polígrafo madrileño. En lo que respecta a la última lectura, me parece plausible la lección «Guiñarte», que reforzaría la fábula esópica a la que el autor alude, a mi juicio. Por otro lado, la amputación del comienzo de *La carta* en H —también ausente en los dos códices de la BMP— se debe a una omisión, dado que el fragmento inicial de la *princeps* presenta elementos comunes de la obra de Francisco de Quevedo.

Sirva nuestro estudio para reconsiderar, por tanto, la tradición textual de *La carta de las calidades de un casamiento*, cuyo texto más cercano a la voluntad del autor sería, *a priori* —y a la espera de la aparición de nuevos testimonios que pudieran abrir nuevos senderos—, el que trae la edición príncipe, estampada por Diego Díaz de la Carrera a costa de Tomás de Alfay en 1650.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO VELOSO, María José (2005). *Tradicción e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*. Vigo: Universidade de Vigo.
- ALONSO VELOSO, María José (2006). «Discurso rufanesco y retórica del hampa: la “compositio” de las jácaras y los bailes de Quevedo». *Revista de Filología Española*, 8: 1, pp. 31-63.
- ANÓNIMO (2001). *La vida y fábulas del Ysopo* [1520]. Diego Romero Lucas (ed.). *Lemir*, 5 <<https://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Ysopo/indexpar.html>> [Consulta: 10/02/2023].
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1953). «La “dueña” en la literatura española». *Revista de Literatura*, 3, 6, pp. 293-343.
- ASTRANA MARÍN, Luis. (1945). *La vida turbulenta de Quevedo*. Madrid: Editorial Gran Capitán.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1989). *Teatro cómico breve*. María Luisa Lobato (ed.). Kassel: Edition Reichenberger.
- CARREIRA, Antonio (2000). «El conceptismo en las jácaras de Quevedo: “Estábase el Padre Esquerra”». *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 4, pp. 91-106.
- CARREIRA, Antonio (2014). «Las jácaras de Quevedo: un subgénero conflictivo». En María Luisa Lobato y Alain Bègue (eds.), *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*. Madrid: Visor Libros, pp. 51-75.

- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611). *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid: Luis Sánchez.
- CHEVALIER, Maxime (1992). *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona: Editorial Crítica.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2019). «La desdramatización de la jácara en Quevedo reformada por Calderón». *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 23, pp. 251-261.
- FRADEJAS LEBRERO, José (1988). «Las facectas de Poggio Bracciolini en España». *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 7, pp. 57-72.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen (1993). «Introducción». En Francisco de Quevedo, *Prosa festiva completa*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GUTIÉRREZ, Carlos (2005). *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder*. West Lafayette: Purdue University Press.
- HERMES, Delphine (2014). «Introducción». En Francisco de Quevedo, *Carta de las calidades de un casamiento*. Madrid: Clásicos Hispánicos.
- JAUARDE, Pablo (1998). *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia Ediciones.
- LACARRA, María Jesús (2017). «Los enigmas de las “Faulas d’Isop”». *Caplletra. Revista Internacional de Filología*, 62, pp. 219-240.
- MARIGNO, Emmanuel (2013). «Figuras ridículas y alteración del poder en las jácaras de Quevedo: enlaces y desenlaces con la comedia burlesca». En Alain Bègue, Carlos Mata Induráin y Pietro Taravacci (eds.), *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*. Pamplona: EUNSA – Ediciones Universidad de Navarra, pp. 191-204.
- MARIGNO, Emmanuel (2018). «Los mercaderes en las jácaras de Quevedo». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 6, n.º extra 1, pp. 233-243 <<https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/378>> [Consulta: 12/04/2024].
- MARIGNO, Emmanuel (2019). «“Escarramán, rufianes y la muerte” (1966), de Carlos Fosatti: un Escarramán uruguayo». *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 23, pp. 281-297 <<https://dadun.unav.edu/handle/10171/61541>> [Consulta: 12/04/2024].
- QUEVEDO, Francisco de (1966 [1626]). *Política de Dios, gobierno de Christo*. James O. Crosby (ed.). Madrid: Castalia Ediciones.
- QUEVEDO, Francisco de (1969 [1634]). *La cuna y la sepultura. Para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*. María Luisa López Grigera (ed.). *Boletín de la Real Academia Española*, anejo XX.
- QUEVEDO, Francisco de (1975 [1650]). *La hora de todos y la fortuna con seso*. María Luisa López Grigera (ed.). Madrid: Castalia Ediciones.
- QUEVEDO, Francisco de (1981a). *Poesía original completa*. José Manuel Blecua (ed.). Barcelona: Editorial Planeta.
- QUEVEDO, Francisco de (1981b [1635]). *Epicteto y Phocílides*. José Manuel Blecua (ed.). En *Obra poética*, vol. 4. Madrid: Castalia Ediciones.
- QUEVEDO, Francisco de (1985 [1651]). *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo, envidia, ingratitud, soberbia, avaricia*. Alfonso Rey Álvarez (ed.). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

- QUEVEDO, Francisco de (1993a). *Prosa festiva completa*. Celsa Carmen García Valdés (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- QUEVEDO, Francisco de (1993b [1627]). *Sueños y discursos*. James O. Crosby (ed.). Madrid: Castalia Ediciones.
- QUEVEDO, Francisco de (1999 [1633]). *Execración contra los judíos*. Fernando Cabo Aseguinolaza y Santiago Fernández Mosquera (eds.). Barcelona: Editorial Crítica.
- QUEVEDO, Francisco de (2011). *Teatro completo*. Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés (eds.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- QUEVEDO, Francisco de (2012). *Prosa I. Obras burlescas. Sátiras mayores. Sátiras breves*. Abraham Madroñal y Santiago Fernández Mosquera (eds.). Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- QUEVEDO, Francisco de (2014). *Carta de las calidades de un casamiento*. Delphine Hermes (ed.). Madrid: Clásicos Hispánicos.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de Autoridades* <<https://apps2.rae.es/DA.html>>.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (2008). «De criadas, mozas y dueñas en el teatro breve de Francisco de Quevedo». En Luciano García Lorenzo (ed.), *La criada en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Fundamentos, pp. 183-200.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Mercedes (2004). «La *Respuesta* de Sancho de Sandoval a la *Carta* de Quevedo a la condesa de Olivares, obra festiva autógrafa y desconocida. Notas sobre el archivo de don Alonso de Mesía de Leyva». En Lia Schwartz (ed.), *Studies in Honor of James O. Crosby*. Newark: Juan de la Cuesta, pp. 333-355.

Recibido: 05/03/2023
Aceptado: 14/06/2023



DE NUEVO CON *LA CARTA DE LAS CALIDADES DE UN CASAMIENTO* DE FRANCISCO DE QUEVEDO

RESUMEN: En este ensayo revisamos un pasaje de *La carta de las calidades de un casamiento* de Quevedo que presenta problemas textuales. Por un lado, tenemos las variantes de la versión de la carta aparecida en el MSS/20274/3 de la BNE, que Delphine Hermes (2014) utiliza como texto base de su edición. Por otro lado, tenemos las variantes de la edición príncipe. En la primera parte del artículo se ofrecen al lector unas notas sobre la tradición crítica de *La carta* y el motivo de la dueña en Quevedo. En la segunda parte, analizamos las lecciones conflictivas de ambos testimonios, y, después, examinamos un fragmento inicial que falta en el códice. A la luz del escrutinio se concluye que la *editio princeps* trae las lecturas genuinas.

PALABRAS CLAVE: crítica textual, facecia, Quevedo, manuscrito, impreso.

AGAIN WITH *LA CARTA DE LAS CALIDADES DE UN CASAMIENTO* BY FRANCISCO DE QUEVEDO

ABSTRACT: In this paper we review a passage within *La carta de las calidades de un casamiento*, by Francisco Quevedo. On the one hand, we have the variants appeared in MSS/20274/3 of BNE, which Delphine Hermes (2014) follows. On the other hand, we have the lessons included in the *princeps*. In the first part of the article we offer some notes about the critical debate and the *dueña*'s motif in Quevedo's literature. In the second part, we examine the variants of such testimonies. Then, we study an extract missing in the manuscript. We conclude that the *editio princeps* contains the genuine lessons.

KEYWORDS: textual criticism, tale, Quevedo, manuscript, printed text.

RECEPCIÓN DE QUEVEDO DESDE LA PINTURA
DEL XIX ESPAÑOL. DE NUEVO SOBRE UNA
*INTRIGA CONTRA FRANCISCO DE QUEVEDO Y
VILLEGAS EN LOS JARDINES DEL PALACIO DEL BUEN
RETIRO* (1876) DE ANTONIO PÉREZ RUBIO

EMMANUEL MARIGNO

Université Jean Monnet
emmanuel.marigno@univ-st-etienne.fr

1. PRÓLOGO

El presente trabajo procede de una larga reflexión acerca de un cuadro pintado por Antonio Pérez Rubio (1822-1888) titulado *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro* (fig. 1), un óleo sobre lienzo de 55 x 90 cm que fue pintado hacia 1876, y actualmente almacenado en el Museo Nacional del Prado de Madrid¹.



FIGURA 1. Antonio Pérez Rubio, *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, c. 1876, óleo sobre lienzo, 55 x 90 cm (n.º de catálogo P005931). Madrid, Museo Nacional del Prado. © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

¹ El Museo del Prado adquiere la obra el 23 de mayo de 1876, por un valor de 1.250 pesetas.

En distintos artículos de investigación científica, o de divulgación cultural, la *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro* complementa el propósito textual a modo de «ilustración» —en el sentido más aminorado—, es decir, sin la menor relación pertinente entre imagen y texto. El problema radica en que el citado cuadro no «ilustra», terminantemente, el arresto de Quevedo. Dicho de otra forma, la representación artística del siglo XIX retuerce, por lo menos en su vertiente estética, la realidad histórica tal y como aconteció en el siglo XVII. La cuestión reside en averiguar el tipo de vinculación que establece el pintor decimonónico entre su obra y los acontecimientos históricos del XVII.

Por consiguiente, se trata en este artículo de definir e interpretar las modalidades de una recepción sobre la figura de Quevedo, presentada aquí en claves transeculares —siglos XVII y XIX— a la vez que transdisciplinares y transmediales —arte, historia y literatura—. Además de la vertiente interdisciplinar, trabajar sobre recepción implica esclarecer dos componentes claves: la interpretación y la representación de dicha recepción.

Partiendo de esta base, conviene considerar ¿cuál es la aportación de esta valiosa obra decimonónica en la recepción de Quevedo? ¿Qué tipo de diálogo transecular vincula esta representación plástica del XIX con el acontecimiento histórico del XVII? ¿Por qué elige Pérez Rubio para su óleo una escenografía eminentemente teatral ubicada en los jardines del Buen Retiro? Dicho de otra forma, ¿en qué medida la elección de la ermita de San Antonio de los Portugueses se aleja en parte de la realidad histórica del siglo XVII, para brindarnos al fin y al cabo una exégesis artística y personal sobre las relaciones entre Quevedo, su obra literaria y la política del Conde-Duque de Olivares? ¿Dicha exégesis es solo la del pintor, o involucra también parte del contexto ideológico del XIX?

Se responde a esta problemática empezando con un estado de la cuestión acerca de los archivos y datos históricos relacionados con la detención de Quevedo. Luego, se analiza la *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro* desde una perspectiva plástica, con la meta de poner de realce el lenguaje artístico de Pérez Rubio. El último apartado propone una lectura hermenéutica del óleo, confrontándolo con la realidad histórica y literaria del XVII a la que se refiere, para apreciar la originalidad estética de la obra, su visión ética sobre Quevedo y la política de su tiempo.

Dicho de otra forma, se analiza e interpreta aquí una representación decimonónica sobre un acontecimiento clave del Barroco español: el encarcelamiento de Quevedo relacionado con sus implicaciones políticas en la corte de Felipe IV y del poderoso valido el Conde-Duque de Olivares.

2. LA REALIDAD DEL XVII BARROCO

2.1. REALIDAD HISTÓRICA Y LITERARIA

El compromiso político de Quevedo, tal y como se alude en el óleo de Pérez Rubio, le valió a don Francisco toda una serie de arrestos y encarcelamientos, aunque jamás en los jardines del Buen Retiro. Por cierto, registraron los historiadores las siguientes fechas: 1620 (prisión de Uclés y destierro forzado en Torre de Juan Abad [Jauralde, 1998: 414-417]), enero-agosto/septiembre de 1622 (nuevo destierro en Torre Juan Abad [Jauralde, 1998: 452-454]), abril-septiembre de 1628 (de nuevo desterrado en su señorío [Jauralde, 1998: 551-554]) y, por último, el monasterio de San Marcos de Ciudad de León desde 1639 hasta 1644 (Jauralde, 1998: 759-820; Elliott, 1982: 227-250; Crosby, 1997: 101-122). Como se puede notar, repetidas veces se encarceló a Quevedo porque reincidió en la crítica a potentes, bien en textos teóricos como son, por ejemplo, el *Discurso de las privanzas* o la *Política de Dios y gobierno de Cristo* (Quevedo, 1977 [1626]), bien en textos ficcionales como la *Historia de la vida del Buscón* (Quevedo, 2012a [1626]: 289-360), los *Sueños* (Quevedo, 1991 [1627]), o *La hora de todos y la fortuna con seso* (Quevedo, 2012b [1647]: 187-288). De hecho, desde la primera obra satírica como es el *Buscón* (escrita, según dataciones, por el año 1605), hasta la última titulada *La hora de todos y la fortuna con seso* (publicada *postmortem* en 1647), pasando por los *Sueños y discursos* (1627), Quevedo siempre asumió su papel de contrapoder político en la España del corrupto cardenal-duque de Lerma y del políticamente extraviado Conde-Duque de Olivares.

Quevedo esquivó durante un tiempo la censura inquisitorial, merced una estrategia de publicación doble, es decir, editando primero unas versiones manuscritas «clandestinas», cuya paternidad o publicación podía fácilmente desmentir, antes de someter en su segundo tiempo dichos textos a la censura inquisitorial (Ettinghausen, 2010: 297-318). A pesar de todo, conforme se fueron publicando las versiones escritas, no pudo salvarse Quevedo de las arremetidas violentas, como fueron *El Retraído* (Jáuregui, 1635), *El tapaboca que azota* (Anónimo, c. 1632) y *El tribunal de la justa venganza* (Narváez, 2008), unos ataques en parte también provocados por los argumentos de don Francisco en el *Memorial por el patronato de Santiago, y por todos los santos naturales de España, en favor de la elección de Cristo nuestro Señor*, donde se opone al copatronato de santa Teresa. Completa dicho listado de embestidas *El chitón de las tarabillas* (Quevedo, 1998 [1630]).

Volviendo a las tensiones entre Quevedo y los validos de Felipe III y de Felipe IV, existen motivos precisos que ayudan a entender dichos arrestos, y de los que disponemos archivos.

Empezando con el caso de Lerma, precisa Antonio Feros que:

Estas palabras, escritas por uno de los autores españoles del siglo XVII más distinguidos e influyentes, Francisco de Quevedo, quizá representan la visión más crítica y popular de todas las expresadas en contra de Felipe III (1598-1621). La crítica de Quevedo se extendía también al privado del rey, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, más conocido como duque de Lerma, y a sus aliados y clientes, a todos los cuales Quevedo vio como políticos corruptos e ineptos. Pero, más que estar expresando críticas personales, las palabras de Quevedo deben entenderse desde una perspectiva más global y por ello más trascendente; en su tiempo, la importancia de un periodo, un reinado o una monarquía se establecía valorando el carácter y las acciones de los individuos que estaban a cargo de la gobernación de la comunidad. Teniendo en cuenta este criterio, la valoración que Quevedo hacía de Felipe III, Lerma y sus aliados era realmente devastadora. Su denuncia de un rey que nunca llegó a reinar y de sus más cercanos colaboradores hacía que el reinado de Felipe III pasase a ocupar un lugar marginal sin ningún tipo de significación histórica, ciertamente sin posibilidad de compararse al «extraordinario» reinado de su padre Felipe II (Feros, 2002: 17).

Respecto al Conde-Duque de Olivares, retumban las feroces palabras de Quevedo en contra del valido de Felipe IV en *La hora de todos y la fortuna con seso*. En la conocida secuencia textual, el personaje «Pragas Chincollos», igualmente denominado Gaspar Conchillos en la versión manuscrita, representa un claro rasguño a los orígenes judíos del Conde-Duque²:

En Salónica, ciudad de Levante, que, escondida en el último seno del golfo a que da nombre, yace en el dominio del emperador de Constantinopla, hoy llamada Estambul, convocados en aquella sinagoga los judíos de toda Europa por Rabbi Saadías, y Rabbi Isaac Abarbaniel, y Rabbi Salomón, y Rabbi Nissin, se juntaron: por la sinagoga de Venecia, Rabbi Samuel y Rabbi Maimón; por la de Ragusa, Rabbi Aben Ezra; por la de Constantinopla, Rabbi Jacob; por la de Roma, Rabbi Chamaniel; por la de Ligorna, Rabbi Gersomi; por la de Ruán, Rabbi Gabirol, por la de Orán, Rabbi Asepha; por la de Praga, Rabbi Mosche; por la de Viena; Rabbi Berchai; por la de Amsterdán, Rabbi Meir Armahah; por los hebreos disimulados, y que negocian de rebozo con traje y lengua de cristianos, Rabbi David Bar Nachman, y, con ellos, los Monopantos, gente en república, habitadora de unas islas que entre el mar Negro y la Moscovia, confines de la Tartaria, se defienden sagaces de tan feroces vecindades, más con el ingenio que con las armas y fortificaciones. Son hombres de cuadruplicada malicia, de perfecta hipocresía, de extremada disimulación, de tan equívoca apariencia, que todas las leyes y naciones los tienen por suyos. La negociación les multiplica caras y los manda los semblantes, y el interés los remuda las almas. Gobiérnelos un príncipe a quien llaman Pragas Chincollos (Quevedo, 2012b [1647]: 261).

² Recuerda, por cierto, James Iffland que Olivares era de descendencia judía por parte de su abuelo, y que «los Conchillos eran famosos por su ascendencia conversa» (2010: 181, n. 43).

De los muchos motivos y textos que pueden explicar, o justificar, el arresto de Quevedo, John Elliott y Pablo Jauralde coinciden en que el citado texto contra el valido de Felipe IV, cuyo manuscrito debió de circular de mano en mano al poco de ser escrito, fue el que motivó el brutal arresto y severo encarcelamiento de don Francisco:

Entre los historiadores, la última interpretación es la de Elliott, quien abre el capítulo XIV es su espléndida monografía sobre el Conde-Duque narrando la prisión de Quevedo. Elliott acepta como de nuestro escritor algunos de los poemas que satirizan la política del Conde-Duque, particularmente el Memorial y el Padre nuestro glosado. Más acertada nos parece su opinión de que quizá se había difundido «la devastadora obra satírica *La isla de los Monopantos*», un ataque demoledor de Quevedo contra la camarilla de poder que rodeaba al valido. Si la obra se había difundido y si alguna copia había llegado al Conde-Duque o a cualquiera de los implicados —El Protonotario, José González, Hernando de Salazar...— ello era más que suficiente para encarcelar a Quevedo de por vida, por cierto que sin señalar la causa verdadera (Jauralde, 1998: 776).

Volviendo a los distintos prendimientos de Quevedo, fue el monasterio de San Marcos de León, sin la menor duda, el más riguroso y motivo directo de la muerte de don Francisco, en 1645, al año siguiente de recobrar libertad. Acerca de estas desavenencias de Quevedo con el poder político, en particular, con el Conde-Duque de Olivares, precisa Matas Caballero que de todas las cárceles que conoció Quevedo

tal vez fue la de San Marcos de León la que imprimió una huella más profunda tanto en su vida como en su obra. El presidio de Francisco de Quevedo en San Marcos, donde estuvo encarcelado desde diciembre de 1639 hasta junio de 1643, ha sido bien estudiado por diferentes especialistas en el autor, y solo el hallazgo de nuevos documentos podría introducir algunas variaciones en lo que se conoce hasta ahora (2009: 282).

Así mismo, recuerda el estudioso las aportaciones de Crosby (1997 y 2005), Elliott (1972, 1982 y 1998: 607-612), Gómez Bernal (1989), Jauralde (1982 y 1998: 759-820) y López Ruiz (1991: 139-153) sobre el dramático evento. Dentro de este material histórico, quizá el más factible es el testimonio del propio Quevedo, quien describe de modo pormenorizado en el primer *Memorial al Conde-Duque* las circunstancias exactas de su apresamiento:

Señor: Un año y diez meses ha que se ejecutó mi prisión, a 7 de diciembre, víspera de la Concepción de nuestra Señora, a las diez y media de la noche. Fui traído en el

rigor del invierno, sin capa y sin una camisa, de sesenta y un años, a este convento real de San Marcos de León (Astrana Marín, 1946: 429)³.

En *La caída para levantarse, el ciego para dar vista, el montante de la Iglesia en la vida de san Pablo apóstol*, confirma Quevedo las condiciones inhumanas de su arresto:

Fui preso con tan grande rigor, a las once de la noche, siete de diciembre, y llevado con tal desabrigo, en mi edad, que, de lástima el ministro que me llevaba, tan piadoso como recto, me dio un ferreruelo de bayeta y dos camisas de limosna y uno de los alguaciles de corte unas medias de paño (1995 [1648]: 126).

Van además relacionadas las condiciones del arresto —brutal— de Quevedo, con el motivo que justificaba semejante despliegue de alcaldes y alguaciles. Por lo visto, detener a un caballero procedente de las órdenes militares, tal como lo era Quevedo con la Orden de Santiago, era un procedimiento, si no jamás visto, por lo menos muy poco usual. De hecho, solo el rey de España podía ordenar semejante dispositivo jurídico y policiaco, todo ello por motivos claramente políticos pues, de lo contrario, hubiera sido la Inquisición la que hubiera detenido a don Francisco. Así comenta Jauralde el acontecimiento:

Era insólito que acudieran dos alcaldes de corte, acompañados de una auténtica tropa policiaca: más de veinte alguaciles. Era muy riguroso que al escritor no se le permitiera ni vestirse ni comunicarse con su protector, el duque de Medinaceli, con el que fue a hablar el otro alguacil «de parte de su Majestad». Era normal, aunque severo, que se le requisaran todos sus papeles y pertenencias. Tal despliegue y tamaña severidad hacían temer lo peor para Quevedo, sobre todo cuando —en una carroza— se le llevó a las afueras de Madrid y allí se le obligó a cambiar a otra que le sacó de la ciudad. ¿Supo el escrito entonces cuál era su destino? Al menos podía interpretar que la detención era «civil» —no intervenía la Inquisición— y que la orden venía del Gobierno —una orden del Conde de Oñate, quizá— o del propio Monarca (1998: 762).

Si nos fiamos a los datos históricos, sean directos —testimonios del propio Quevedo— o sean indirectos —informes administrativos—, conviene relacionar la escena que representa aquí Pérez Rubio con el tercer y último arresto de don Francisco debido, entre otros argumentos, a la presencia significativa de alcaldes

³ Reitera Quevedo dichos propósitos, en particular, en el primer *Memorial* o *Carta a Felipe IV*, lo mismo que en el segundo, donde añade además don Francisco consideraciones de fidelidad a la Corona: ver «Carta CCXXXII. De Quevedo a Felipe IV» y «Carta CCXXXIII. Del mismo al mismo» (Astrana Marín, 1946: 453-455).

y corchetes, y debido también a la magnitud de dicho acontecimiento. En efecto, representar los destierros forzados en Torre de Juan Abad, o el paso por la prisión de Cuenca, hubiera sido, por parte del pintor decimonónico, un proyecto de menor alcance y relevancia, si no pictórica, por lo menos histórica. De hecho, aunque simbólicamente *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro* pudiera ilustrar cualquiera de los tres arrestos sufridos por Quevedo, e incluso todos en un solo cuadro, el pintor se refiere de modo preciso a la detención de 1639. En efecto, relaciona sin la menor duda Concepción Iglesias dicho arresto con el de León por motivos de conmemoración en torno a dicha fecha:

En diciembre de 1639 Quevedo, que se encontraba temporalmente en Madrid, fue arrestado en casa de su amigo el Duque de Medinaceli, donde residía, y trasladado, en secreto, al convento de San Marcos en León, donde estuvo preso cuatro años.

[...] las murmuraciones de la Corte no iban descaminadas. Dos eran los principales cargos que se le hacían a Quevedo y que fueron disculpa para su encarcelamiento: vilipendiar la política de Olivares y estar en contacto con el rey Luis XIII de Francia. Existe una larga tradición sobre las causas de su prisión, que lo asocian a dos poemas satíricos; una glosa del *Padrenuestro* y un *Memorial* dirigido a Felipe IV que este encontró un día, al ir a desayunar, bajo su servilleta. Ambos tenían un tema común, alertar al rey de la situación de España: Castilla y Andalucía sumidas en la pobreza y aplastadas por enormes impuestos debidos al Conde Duque, que necesitaba dinero para las guerras de Flandes y para la construcción del Buen Retiro, atacándose duramente en ambos poemas al valido y a su camarilla. Parece probado que efectivamente Quevedo fue su autor y que alguien próximo a él le delató, presumiblemente el Duque del Infantado, amigo suyo.

Es muy posible que Pérez Rubio escogiera este hecho histórico como tema de su cuadro, por la coincidencia de fechas entre la finalización de las obras del Retiro y el arresto del propio Quevedo (1994: 188).

Sin embargo, si bien confirma Iglesias que dicho apresamiento se refiere al tercero sufrido por Quevedo, también subraya el historiógrafo la ausencia de rigor histórico por parte de Pérez Rubio en los acontecimientos pintados, a pesar de privilegiar el pintor la dimensión histórica en muchas de sus obras:

Así, su *Intriga contra Don Francisco de Quevedo y Villegas en los Jardines del Palacio del Buen Retiro* (Nº 33) responde al especial interés que mostró siempre este artista por recrear, a través de su personal imaginación, y sin pretender rigor histórico alguno, pasajes más o menos inventados, pero posibles, sobre destacados personajes históricos (Iglesias, 1994: 114).

Conviene, de hecho, confrontar ahora la realidad histórica con la representación artística, para poder apreciar ese *Entre-deux* o *gap* entre arte e historia, donde mora la hermenéutica de la obra. Por cierto, Quevedo no compartía aquel ambiente de Academias literarias —en particular la de 1637 que se celebró en el Retiro—, ni tampoco distracciones artísticas y demás fiestas regias. Don Francisco no entendía semejante derroche placentero mientras que España sufría profundas crisis militares, políticas y presupuestarias:

El año de 1637 se abre con una serie de festejos cortesanos deslumbrantes, que parecen esconder la realidad político-militar. Algunos son de obligada ostentación, propaganda cortesana para que se difunda por todo el orbe el esplendor de una Monarquía tambaleante [...].

Quevedo, que muchas veces había manifestado su repugnancia hacia tales festejos, sobre todo en tiempos de rigor, ha dejado dicho en la *Política*, de modo inequívoco [...].

El nombre de Quevedo no asoma en ninguno de estos casos, por supuesto. El poeta, por el contrario, manifestará en su epistolario una sana repulsa hacia aquellos encuentros (Jauralde, 1998: 741-742).

2.2. REALIDAD ARQUITECTÓNICA

El conjunto del Buen Retiro, formado por los jardines y el palacio, se finalizó en el año 1632, o sea, en un plazo muy apurado para gozar en España de prestigiosos edificios, a imagen de las cortes italianas o galas. En este conjunto, que muchos califican de «anárquico», aunque de apreciable sosiego, se fueron añadiendo una serie de ermitas, fechándose la de San Antonio de los portugueses de 1636, tal y como aparece en el plano de Alonso Teixeira, quien reproduce fielmente la arquitectura diseñada por el arquitecto Alonso Carbonell. Gozaba la ermita de cuatro columnas de mármol blanco, capitel herreriano y portada, formando así un conjunto geométrico austero a la vez que barroco, pues remataban el imponente edificio las ulteriores pinturas murales de Luca Giordano, fechadas en 1699, y consecutivas a las del Casón del Buen Retiro de dos años anteriores⁴. El camino políbulo y navegable de Lucas Rodríguez ceñía la ermita, como ensartándola en

⁴ A las añadiduras pictóricas de Giordano, se sumaron luego una reconstrucción del edificio, a la que tuvo que proceder posteriormente Felipe V debido al incendio de 1734. Prosigue azotando la ermita la fatalidad, con la remodelación del edificio por Carlos III, para ubicar en su lugar la conocida fábrica de porcelana española. La bestial y demoledora presencia napoleónica acabó con lo poco que persistía de la historia de la ermita en el lugar, ocupando el cuartel general de las tropas galas los jardines del Buen Retiro. La bien titulada estatua del Ángel Caído, de Ricardo Bellver (1845-1924), recuerda que en este lugar preciso hubo una ermita que se llamaba San Antonio de los portugueses.

este conjunto bucólico. La parte trasera del edificio, que no se puede divisar en el óleo de Pérez Rubio, constaba de cuatro torres que bordeaban un hermoso jardín donde el Conde-Duque solía organizar suntuosos festejos, para impresionar embajadores y demás ministros de las cortes europeas, a imagen de la gala que ofreció el 3 de mayo de 1640.

Pertenecía San Antonio de los portugueses a un conjunto de ermitas que cumplían la función de cerrar las perspectivas que trazaban los paseos de los jardines. El Conde-Duque, no solo había sido el gran impulsor de este magnífico proyecto que ponía la Corte imperial española al nivel de las demás coronas europeas, sino que incluso moraba en el propio lugar, más precisamente, en la ermita de San Juan —n.º 83 en Teixeira— cuya concepción se debe a Juan de Aguilar. De hecho, conviene hacer hincapié en el estatuto ambivalente, o ambiguo, de estas ermitas, a la vez lugar de ocio —impresionantes recepciones oficiales— y religioso —espacios en los que el rey podía dedicarse a un retiro meditativo—. Los propósitos de Iglesias confirman dicha dualidad:

Dentro del extenso parque que rodeaba el palacio se construyeron varias ermitas, edificios independientes dentro del recinto, con jardines y grutas, que no se utilizaban sólo para el culto sino como viviendas ocasionales de algún personaje, o para celebrar meriendas campestres y teatro al aire libre (1994: 188).

Precisa incluso Consuelo Durán Carmeño (2002: 3-9) que, en determinadas ermitas, incluso se celebraban misas los domingos y días festivos. Al propósito, disponemos de testimonios contemporáneos, en particular, la carta del padre Sebastián González al padre Rafael Pereyra sobre el dramático acontecimiento de 1640, que dio lugar a misa en una de dichas ermitas, pues

El lunes pasado, por la mañana, sucedió una grande desgracia en el Buen Retiro, que fue suerte que ya que hubo de suceder, fuese sin riesgo de las personas Reales y de los demás de su casa. Fue el caso que, según se cree y tiene por cierto, con la lumbre de las chimeneas prendió el fuego en el hollín. De ahí, fue creciendo en los desvanes tan a la sorda, que con haber estado a las cinco el P. Aguado en Palacio, a confesar al Señor Conde-Duque, no se había entonces descubierto. Poco después se empezó a manifestar con tanta más fuerza, cuanto el secreto antes había sido mayor. Quiso Dios que se avisó con tiempo a SS. MM. (Dios los guarde) y que se pusieron en parte segura con el Príncipe; y no sé si también estaba la señora Infanta [...].

S. M. oyó aquel día misa en una ermita, y la Reina, nuestra señora, y el Príncipe en Atocha (1640: 412-414).

3. LA REPRESENTACIÓN DEL COSTUMBRISMO DECIMONÓNICO

La presencia de temas auriseculares —bien históricos, bien literarios— en la pintura del XIX en general, y en la de Pérez Rubio en particular, se entiende por el contexto artístico, cultural y político de aquel entonces, que apuntaba hacia una españolidad nacionalista propia de la Restauración. Precisa al propósito Guillermo Jaberías Gracia que

tuvo lugar en España, desde mediados de la centuria, un periodo de auge del nacionalismo cultural español, cuestión que tuvo un impacto directo en la práctica artística. En este sentido, la pintura española vivió una progresiva identificación con los ideales del Estado liberal. Durante el reinado de Isabel II la «cuestión nacional» estaría presente en la vida cultural del país, siendo un momento de génesis de un canon nacional en la literatura, la música, la historia y también el arte. En este camino fue fundamental la «canonización» de los maestros de la escuela pictórica española —primero Murillo y Velázquez y más adelante Goya y el Greco— (2023: 70).

Además de dicha ambientación nacionalista de las artes, conviene añadir que el pintor arrancó su carrera con estudios de literatura clásica, antes de ser admitido en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. De hecho, «la elección de asuntos extraídos de la literatura del Siglo de Oro [...] llevaron a la crítica a apuntar desde fechas tempranas el carácter nacional de la pintura de Pérez Rubio» (Juberías Gracia, 2023: 70).

Ahora bien, constatar la pincelada goyesca y velazqueña de Pérez Rubio⁵, junto con la presencia de temas auriseculares, permite ubicar al artista dentro de un marco general, pero no aclara de ningún modo qué tipo de relación establece el pintor entre la pintura del XIX con la centuria del XVII. Para profundizar en el tema, podemos empezar apuntando que, en los cuadros de Pérez Rubio en general, y en *Intriga contra Quevedo* en particular, asoma una voluntaria remodelación de la realidad, que se puede apreciar aquí en los componentes arquitectónico e histórico.

Por cierto, la confrontación de la ermita de San Antonio de los portugueses, tal y como figura en el dibujo acuarelado de J. Muperton (fig. 2), da lugar a dos acotaciones. Primero, la perspectiva elegida por Pérez Rubio es imposible, o modifica la hechura del edificio, puesto que lo que se debería percibir en la parte derecha del cuadro no son los arcos bajo el camino de piedra y las escaleras sino las ventanas de la parte inferior de la ermita de San Antonio.

⁵ Nótese que Pérez Rubio reprodujo un número apreciable de obras inicialmente pintadas por Velázquez y Goya, muestra de sus claras influencias. Al propósito, véase Jaberías Gracia (2023: 73-75). Sobre la influencia precisa de Goya, ver además Lafuente Ferrari (1947: 218-19).



FIGURA 2. J. Muperton, *Ermita de San Antonio de los portugueses*, 1665.
Dibujo acuarelado en papel.

Segundo, el exagerado juego de perspectivas le da a la parte inferior de las escaleras un énfasis y protagonismo que no puede tener tal y como aparece en la estampa de Louis Meunier (fig. 3), con lo cual, entendemos que el artista desea darles a dichos escalones la relevancia de una gradas de teatro, desde donde la gente se atemoriza viendo el arresto de Quevedo.



FIGURA 3. Louis Meunier, *La ermita de San Antonio en el Buen Retiro. Madrid*, 1665-1668.
Talla dulce sobre cobre, 9 x 21,5 cm.

Se observa luego una reorganización paisajística, con la añadidura de árboles en la parte izquierda del cuadro cuando, según los planos de Teixeira (fig. 4), las arboledas si situaban del otro lado del camino de agua que rodea la ermita:

En Teixeira se observa San Antonio rodeada por una primera cerca cuadrada cuya separación del edificio es aproximadamente de esos 30 pies (poco más de 8 m) de que habla el contrato. Ese espacio, ajardinado con parterres, tenía su nivel a la misma altura de la planta de las bóvedas, que tiene unos huecos inusualmente grandes puesto que tenía vistas al jardín (Cruz Yábar, 2020: 116).



FIGURA 4. Pedro Teixeira, *Ermita San Antonio de los portugueses*, 1656.

Grabado, en *Topografía de la Villa de Madrid* [1656]. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2000, p. 18, n.º 15.

El artista procede, incluso, a una redefinición de la temporalidad, más precisamente, de la estación y del horario en que fue arrestado Quevedo. En efecto, la abundante vegetación compuesta de frondosos árboles deja pensar que la escena del cuadro acontece sea en primavera, verano u otoño, en todo caso, queda descartado el invierno, precisamente el periodo en que ha sido arrestado Quevedo. Además, la muchedumbre que sale de misa permite ubicar el horario del prendimiento de don Francisco bien a finales de la mañana, bien al atardecer, lo cual viene confirmado por el juego de la luz, académica y diáfana, que procede de la derecha de los personajes, dibujando una sombra en su parte izquierda, señal de fin de tarde, cuando, como se sabe, Quevedo ha sido detenido en plena noche y en diciembre. Ahora bien, llama la atención la pareja y el binomio de caballeros

que están subiendo las escaleras como para entrar en la ermita, lo cual induciría a interpretar la escena ya no como una salida de misa, sino como una comitiva que entra y sale de rendir homenaje a la Virgen en esta fecha del 7 de diciembre, temporada de celebraciones mariales.

Otro interrogante es la ubicación de Quevedo en dicho lugar, es decir, ni salía de misa, ni iba disfrutando de un paseo por los jardines del Buen Retiro, quien más, sin ser acompañado. Por cierto, si no cabe duda de que los dos caballeros vestidos de negro son alguaciles, también queda claro que el que se ubica a la izquierda de Quevedo tampoco puede ser algún conocido de Quevedo, y aún menos el duque de Medinaceli con quien dicho caballero de traje marrón no tiene el menor parecido, despejándose así más juiciosamente la hipótesis de un alcalde que comprueba el cumplimiento de la orden de prendimiento por los dos alguaciles. De hecho, la incongruencia de la escenificación llama la atención por su artificialidad factual e inverosimilitud histórica: un Quevedo indefenso detenido mientras disfrutaba de un romántico y solitario paseo por los hermosos y soleados jardines del Buen Retiro al atardecer.

La incongruencia de dicha escenificación, que genera una forma de inverosimilitud histórica, procede del hecho de que, si Quevedo representaba semejante peligro para la monarquía del Felipe IV, el diminuto número de personajes oficiales que rodean a Quevedo y el contexto de su arresto, tal y como vienen representados en el cuadro decimonónico, aparecen como al revés del acontecimiento histórico. Por cierto, recordemos que, en la realidad histórica, fueron dos alcaldes de Corte, veinte ministros y cuatro guardias los que se presentaron ante Quevedo; también la bucólica y romántica temporada de otoño o primavera del óleo se halla desmentida por el glacial invierno de aquel 7 de diciembre; lo mismo que el ameno horario soleado del atardecer de los pintorescos jardines madrileños taja con el glacial horario nocturno en que fue sacado Quevedo, sin vestimenta adecuada, del palacio de los duques de Medinaceli.

Ahora bien, si la escenificación resulta políticamente inverosímil, conviene subrayar el realismo de su representación. En efecto, los alguaciles visten el reconocible traje de golilla, con capa española, calzones y chalecos negros, sombrero de alas y cuello blanco que los hace tan indudablemente reconocibles. La indumentaria, dándole dramatismo a la escena, se completa con la espada y el puñal en los que el alguacil de la parte derecha parece concentrar toda su atención. Dichos alguaciles, con mera función policial de carácter ejecutivo, van acompañados por un alcalde, de vestimenta totalmente distinta tal y como lo indica su traje de color marrón, junto con ademanes que dan a pensar que está supervisando, desde su función judicial, el buen desarrollo del arresto de Quevedo. Debido a la magnitud política del acontecimiento, se puede incluso deducir que se trata de alguaciles mayores, y no menores, lo mismo que el alcalde.

4. HERMENÉUTICA DE UNA (RE)ESCRITURA ENCRIPTADA

La ermita de San Antonio retumba, de hecho, para el pintor como símbolo de conflictos, de enredos y de intrigas políticas. Por cierto, la propia construcción de la ermita apuntaba a una paz y sosiego entre España y Portugal, unos tratos políticos que, como bien se sabe, iban plagados de desacuerdos. El lugar, pues, es a su vez símbolo de ajustes, de oposiciones y de tensiones, tal y como lo plantea Cruz Yábar:

La ermita de San Antonio de Padua [...], conocida como San Antonio de los portugueses, fue iniciativa del consejo de Portugal hacia 1634. Es probable que la oferta de patrocinar esa ermita partiera del deseo de que Felipe IV y su valido se congraciaran con aquella nación, cuya integración con Castilla era cada vez más problemática y aumentaban las desconfianzas que cristalizarían en rebelión en la década siguiente (2020: 108).

Esta ambigüedad del lugar también procede de su doble función, bien sagrada determinados domingos y demás días festivos, bien pagana en tanto que lugar de celebraciones y recepciones de carácter diplomático, a imagen de las fiestas organizadas por el Conde-Duque de Olivares, por ejemplo, el 27 de abril de 1640, que a continuación describe el jesuita Salazar:

El 27 dio el Duque un insigne banquete y comida en el Buen Retiro a los generales y maeses de campo que se hallan al presente en la Corte, y son el marqués de los Balbases, el de Mortara, el conde de Tyrone, maese de campo de los valones, el conde Gerónimo Roo, el marqués Bialto, el embajador de Alemania y don Juan de Garay. El banquete fue grande, como del Duque, y los convidados afirmaron (con ser todos ellos extranjeros) que la grandeza de España no admite igual (González, 1861: 412).

De manera más global, Cruz Yábar subraya el estatuto lúdico de la ermita:

Al acabar la ermita se hizo la casa para los oficios junto a la pared de levante de la cerca rectangular. La lejanía del Palacio y el carácter residencial y lúdico de esta ermita determinó la necesidad de alojar a los criados y habilitar cocinas, lo mismo que sucedía con San Bruno, donde también se hizo una construcción de importancia de este carácter. Seguramente no eran utilizados con carácter permanente, sino en las ocasiones en que se hacían allí festejos, que a veces duraban varias jornadas (2020: 115).

En relación con dicho ambiente festivo, se divisa en el óleo distintas parejas que, bien concurren a la ermita, bien van paseando por las inmediaciones del edificio. Desde el punto de vista de la composición, cabe subrayar que el pintor,

a la manera de un dramaturgo, escenifica la estructura del cuadro siguiendo una semiótica muy elocuente (figs. 5 y 6).



FIGURAS 5 y 6. Antonio Pérez Rubio, *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, c. 1876, óleo sobre lienzo, 55 x 90 cm (n.º de catálogo P005931). Madrid, Museo Nacional del Prado (detalle). © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

Por cierto, un eje homotético delineado por las cabezas de los personajes permite destacar una línea de fuerza horizontal exactamente por la mitad del óleo (fig. 7).



FIGURA 7. Antonio Pérez Rubio, *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, c. 1876, óleo sobre lienzo, 55 x 90 cm (n.º de catálogo P005931). Madrid, Museo Nacional del Prado (detalle). © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

En la mitad de dicho eje, superpone el pintor otra línea, circular esta, y formada por el coro de corchetes de capa negra junto con el alcalde vestido de marón (fig. 8); vienen a detener a Quevedo que, por su parte, forma el centro de dicho círculo como lo demuestran las tres miradas que le apuntan.



FIGURA 8. Antonio Pérez Rubio, *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, c. 1876, óleo sobre lienzo, 55 x 90 cm (n.º de catálogo P005931). Madrid, Museo Nacional del Prado. © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

Es preciso notar que dicha estructuración céntrica, si bien se ajusta pertinentemente con el simbolismo de un arresto, incluso forma parte de la propia técnica del Pérez Rubio, quien solía estructurar de esta misma forma la mayoría de sus óleos, como una especie de autoría, de firma, precisando Iglesias que en nuestro cuadro precisamente, «la escena principal se concentra en su centro, dentro de los esquemas utilizados habitualmente por este pintor, distribuyéndose el resto de los personajes por el lienzo de forma anecdótica, como un mero decorado» (1994: 188)⁶.

Partiendo de esta doble estructura horizontal y circular, se destaca luego un movimiento centrífugo, es decir, desde Quevedo hacia la ermita, en dirección del camino de agua polibular y hacia los jardines. Este movimiento explica y justifica la inquietud del alguacil ubicado a la derecha de don Francisco, alguacil que

⁶ Al propósito, ver por ejemplo vinculados con la historia: *El rey Felipe IV en Navalcarnero*, 1884, óleo sobre lienzo, 45 x 60 cm, Madrid, Museo del Prado; *Francisco I, rey de Francia, entrando prisionero en la Torre de los Lujanes*, 1884, óleo sobre lienzo, 130 x 180 cm, Madrid, Museo del Prado. Y también, óleos con temáticas literarias auriseculares: *Salida de la venta por don Quijote encantado con toda la comitiva*, 1887, óleo sobre lienzo, 60 x 111 cm, Madrid, Museo del Prado; *Don Quijote en el carro saliendo de la Venta*, 1866, óleo sobre lienzo, 34 x 47 cm, Madrid, Museo del Prado, etc.

adelanta pierna izquierda hacia Quevedo, lo mismo que el de la derecha avanza, de modo simétrico, la pierna derecha como para impedir un potencial intento de huirse por parte del sospechoso (figs. 9 y 10).



FIGURAS 9 y 10. Antonio Pérez Rubio, *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, c. 1876, óleo sobre lienzo, 55 x 90 cm (n.º de catálogo P005931). Madrid, Museo Nacional del Prado (detalle). © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

A la inversa, la misma estructura está animada por un movimiento centrípeto, o sea, desde el conjunto de transeúntes que contemplan la detención de Quevedo hacia el propio arrestado, vuelto núcleo común de esta estructura concéntrica. De hecho, este doble movimiento circular consta de tres series de círculos concéntricos/excéntricos: el primero está formado por el par de alguaciles y por el alcalde, el segundo por el juego de parejas que rodean la escena central, a su vez rodeados de parejas que se vislumbran en los extremos del cuadro. Esta estructura y movimiento, en forma de espiral, traducen la estratagema que envuelve a Quevedo, lo captura y lo encierra, como si fuese una bestia peligrosa a la que neutralizar con la mayor cautela (fig. 11).

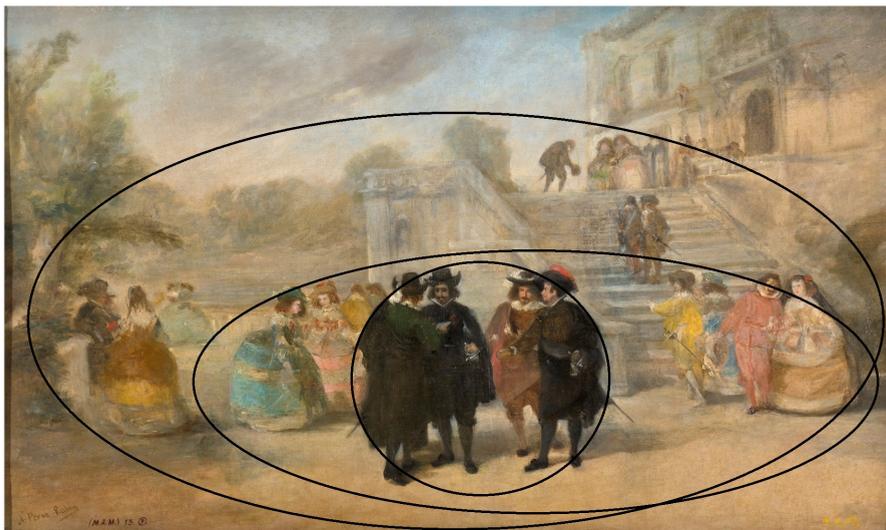


FIGURA 11. Antonio Pérez Rubio, *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, c. 1876, óleo sobre lienzo, 55 x 90 cm (n.º de catálogo P005931). Madrid, Museo Nacional del Prado. © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

Desde esta perspectiva, los mal llamados jardines del Buen Retiro —vuelos garras del Conde-Duque de Olivares, pues concibió en persona el esquema placentero de dicho lugar regio—, en lugar de asemejarse a un jardín de las delicias, se vuelven, al revés, un lugar de enredos y malicias, un malvado laberinto que prende al satírico Quevedo para engullirlo y encerrarlo en los infiernos carcelarios leoneses.

Por su parte, el juego de luces y sombras, además de infundir dinamismo visual en el cuadro, resulta también evocador en cuanto a hermenéutica. En efecto, la periferia del óleo aparece como ensombrecida con escenas y lugares oscuros, solapadas por la falta de luz natural, a imagen de la pareja de la izquierda que va como disimulada bajo la sombra del árbol (fig. 12), a ejemplo también del soportal de la derecha que carece de dinamismo y vida (fig. 13), o como esos nubarrones de mal agüero que ensombrecen el cielo (fig. 14) justo por encima de Quevedo, como anunciando la funesta premonición.



FIGURA 12. Antonio Pérez Rubio, *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, c. 1876, óleo sobre lienzo, 55 x 90 cm (n.º de catálogo P005931). Madrid, Museo Nacional del Prado (detalle).
© Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.



FIGURA 13. Antonio Pérez Rubio, *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, c. 1876, óleo sobre lienzo, 55 x 90 cm (n.º de catálogo P005931). Madrid, Museo Nacional del Prado (detalle). © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.



FIGURA 14. Antonio Pérez Rubio, *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, c. 1876, óleo sobre lienzo, 55 x 90 cm (n.º de catálogo P005931). Madrid, Museo Nacional del Prado (detalle). © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.

5. EPILOGO

Como hombre, Antonio Pérez Rubio vivió pobre y murió atropellado por un tranvía. Como artista, el Siglo de Oro, sus escritores y políticos, le dieron fama de reconocido pintor costumbrista del XIX, con pinceladas inspiradas en Francisco Goya. Ha sido premiado en distintas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes entre 1862 y 1887⁷, donde se celebraron, entre otras, obras como el *Traslado de los restos de Calderón*, o las *Meninas y majas de la época de Felipe IV jugando al escondite*.

Estos últimos años, los estudiosos de Bellas Artes parecen volver a Pérez Rubio para apreciar de modo adecuado y justo el impacto en la historia del arte de este magnífico pintor cuya obra sigue desconocida, incluso entre algunos filólogos que hacen por veces uso desajustado de determinadas obras del pintor al relacionarlas con la literatura. Entre estas, *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, repetidas veces citada, ninguna de ellas analizada.

Se espera que los datos modestamente aportados en este artículo permitan, por una parte, esclarecer las relaciones entre arte, historia y literatura y, por otra, alentar el interés por aquellas obras de temas auriseculares creadas por un pintor «al que la historiografía del arte no ha prestado todavía suficiente atención» (Juberías Gracia, 2023: 68). Esta aporía sobre estudios auriseculares, en la pintura del XIX en general y en la de Pérez Rubio en particular, presupone que se siga estudiando la recepción de la historia y de la literatura del XVII en la pintura del XIX desde los óleos de dicho pintor, pues:

⁷ Para la lista exhaustiva de las obras presentadas, consultar: *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes* (1862, 1864, 1867, 1876, 1881, 1884 y 1887). Sobre listado limitado a las obras presentadas por Pérez Rubio, consultar Ossorio y Bernard (1883-1884: 525-527).

Conviene puntualizar que, del total de cincuenta y dos obras con que el artista concurrió a las Exposiciones Nacionales, los asuntos más representados fueron los ambientados en tiempos de los Austrias menores, seguidos de los situados en la época de Goya y, en tercer lugar, los lienzos de inspiración cervantina (Juberías Gracia, 2023: 74).

En todo caso, la representación pictórica decimonónica de un Quevedo neorromanticista procede de una causa intrínseca y de otra extrínseca. En efecto, son las producciones literarias del propio don Francisco, abundantemente satíricas, tal y como solía serlo el personaje en la vida y no solo en sus obras, las que le forjaron fama de autor feroz, intrigante y perseguido por los potentes, como lo recuerda Lía Schwartz:

La fama de Quevedo, pues, quedó primordialmente vinculada a su obra satírica, en la que desplegaba su discurso jocos y agudo para denunciar los vicios, comportamientos ridículos o las actividades delictivas que eran características de su época. Esta fama se mantuvo a lo largo de los siglos XVIII, XIX y comienzos del veinte. En parte, fueron sus propios escritos los que la motivaron, como los comentarios autorreferenciales que se hallan en los paratextos de sus sátiras, cuyo objetivo es afirmar las convenciones y códigos que Quevedo había puesto en juego al escribirlas y así, por ejemplo, las supuestas exigencias de sinceridad que gobiernan su escritura (2004: s.p.).

La explicación extrínseca procede del contexto cultural del siglo XIX, que interpreta las señaladas arremetidas de Quevedo contra los potentes como un rasgo de exaltación, aspecto del que la literatura da numerosos ejemplos pues, en palabras de Alfonso Rey,

Después de haber sido personaje literario en obras de Manuel de Melo y Joseph Hall, Quevedo lo fue de modo más asiduo en manos de escritores románticos, que encontraron en su biografía y leyendas anejas fuente de inspiración para dramas históricos y folletines. Convertido, según los casos, en caballero de capa y espada, amante platónico, galanteador, misógino, moralista o melancólico, fue también la antítesis del tirano Olivares, y probablemente éste es el rasgo más destacado de los dramas escritos por Escosura, Gil de Zárate, Florentino Sanz y Bretón de los Herreiros, así como, ya en el siglo XX en *El caballero de las espuelas de oro* (2010: § 9).

En conclusión, la recepción de Quevedo, según se puede contemplar en el conmovedor y magnífico cuadro de Pérez Rubio, consta como una equilibrada síntesis de la realidad histórica y literaria del siglo XVII —un Quevedo intrigante y satírico— poetizada y enfatizada mediante una metáfora pictórica. Dicha metáfora paisajística y plástica, redefine incluso la arquitectura de la ermita y de los jardines grabados por Teixeira mediante el prisma de los códigos pictóricos del XIX español y madrileño.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (c. 1632). *El tapaboca que azota*. Girona: s.e.
- ASTRANA MARÍN, LUIS (1946). *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo Villegas*. Madrid: Instituto Editorial Reus.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862* (1862). Madrid: Imprenta Manuel Galiano.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864* (1864). Madrid: Imprenta y litografía del Atlas.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866* (1867). Madrid: Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1876* (1876). Madrid: Imprenta y Fundación Manuel Tello.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881* (1881). Madrid: Imprenta y Fundación Manuel Tello.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884* (1884). Madrid: Imprenta y Fundación Manuel Tello.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887* (1887). Madrid: El Cobreo.
- CROSBY, James O. (1997). «La última prisión de Quevedo: documentos atribuidos, atribuibles y apócrifos». *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 1, 1997, pp. 101-122.
- CROSBY, James O. (2005). *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*. Woodbridge: Tamesis Book.
- CRUZ Y ÁBAR, Juan María (2020). «Las ermitas del Buen Retiro en el siglo xvii. Arquitectura decoración y función». En José Manuel Barbeito Díez, Juan María Cruz Yábar, Pedro Moleón Gavilanes y Elena Serrano García (coords.), *El Paseo del Prado y el Buen Retiro, paisaje de las artes y las ciencias*. Madrid: Instituto de Estudio Madrileños, pp. 61-138.
- Diccionario panhispánico del español jurídico* (2023). Madrid: Real Academia Española <<https://dpej.rae.es/>> [Consulta: 10/12/ 2023].
- DÍEZ GARCÍA, José Luis (1994). «Escenas biográficas de escritores». En José Luis Díez García (coord.), *El mundo literario en la pintura del siglo xix del Museo del Prado. Catálogo de la exposición itinerante Toledo, Museo de Santa Cruz y sedes sucesivas*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, pp. 113-116.
- DURÁN CARMEÑO, Consuelo (2002). *Jardines del Buen Retiro*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- ELLIOTT, John H. (1972). «Nueva luz sobre la prisión de Quevedo y Adam de la Parra». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 169, pp. 171-182.
- ELLIOTT, John H. (1982). «Quevedo and the Count-Duque of Olivares». En James Iffland (coord.), *Quevedo in Perspective*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 227-250.
- ELLIOTT, John H. (1998). *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*. Teófilo de Lozoya (trad.). Barcelona: Editorial Grijalbo Mondadori.

- ETTINGHAUSEN, Henry (2010). «Enemigos e inquisidores: los *Sueños* de Quevedo ante la crítica de su tiempo». En Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo (coords.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 297-318.
- FEROS, Antonio (2002). *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Editorial Marcial Pons.
- GÓMEZ BERNAL, Antonio (1989). *Notas al cautiverio de Quevedo en San Marcos de León*. Salamanca: Prisma Publicaciones.
- GONZÁLEZ, Sebastián (1862 [1640]). «Madrid y Febrero 14 de 1640 (Tom. 129, Fól. 1150). Sebastián González al Padre Rafael Pereyra, de la Compañía de Jesús, en Sevilla». En Pascual de Gayangos (ed.), *Memorial Histórico Español. Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*. Madrid: Imprenta Nacional, t. XV, pp. 411-414.
- HERRERO GARCÍA, Miguel (2014). *Estudios sobre indumentaria española en tiempos de los Austrias*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- IFFLAND, James (2010). «¿Qué hacer con “textos tóxicos”? El caso de *Execración contra los judíos* de Francisco de Quevedo». *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 14, pp. 151-195.
- IGLESIAS, Concepción (1994). «Antonio Pérez Rubio (1822-1888). *Intriga contra don Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del Buen Retiro*». En José Luis Díez García (coord.), *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado. Catálogo de la exposición itinerante Toledo, Museo de Santa Cruz y sedes sucesivas*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, pp. 188-189.
- JAURALDE POU, Pablo (1982). «Obras de Quevedo en la prisión de San Marcos». *Hispanic Review*, 50, pp. 159-171.
- JAURALDE POU, Pablo (1998). *Don Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia Ediciones.
- JÁUREGUI, Juan de (1635). *El Retraído. Comedia famosa de don Claudio*. Barcelona: Sebastián de Comellas.
- JUBERÍAS GRACIA, Guillermo (2023). «Aproximación a la trayectoria de Antonio Pérez Rubio (1822-88). “Siempre Goya, y siempre don Diego”». *Boletín del Museo del Prado*, 39/59, pp. 66-80.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1947). *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, pp. 218-19.
- LAVER, James (2017). *Breve Historia del traje y la moda (2017 [1988])*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- LÓPEZ RUIZ, Antonio (1991). *Quevedo: Andalucía y otras búsquedas*. Almería: Zéjel Editores.
- MATAS CABALLERO, Juan (2009). «Un paisaje de la literatura carcelaria: San Marcos de León en la obra de Quevedo». *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 13, pp. 281-297.

- OSSORIO Y BERNARD, Manuel (1883-1884). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Moreno y Rojas, pp. 525-527.
- PACHECO DE NARVÁEZ, Luis (2008 [1635]). *El tribunal de la justa venganza*. Victoriano López Roncero (ed.). Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, «Anejos de La Perinola».
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de (1946). *Epistolario completo*. Luis Astrana Marín (eds.). Madrid: Instituto Editorial Reus.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de (1977 [1626]). *Política de Dios y gobierno de Cristo*. Madrid: Castalia Ediciones.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de (1991 [1627]). *Los sueños*. Ignacio Arellano Ayuso (ed.). Madrid: Castalia Ediciones.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de (1995 [1648]). *La caída para levantarse, el ciego para dar vista, el montante de la Iglesia en la vida de san Pablo Apóstol*. Valentina Nider (ed.). Pisa: Giardini Editori.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de (1998 [1630]). *El chitón de las tarabillas*. Manuel Urí Martín (ed.). Madrid: Castalia Ediciones.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de (2012a [1626]). *Historia de la vida del Buscón*. Santiago Fernández Mosquera y Abraham Madroñal Durán (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de (2012b [1647]). *La hora de todos y la fortuna con seso*. Santiago Fernández Mosquera y Abraham Madroñal Durán (ed.). Madrid: Biblioteca Castro.
- REY, Alfonso (2010). «La construcción crítica de un Quevedo reaccionario». *Bulletin Hispanique*, 112 : 2 <<http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1235>> [Consulta: 30/03/2024]. DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1235>.
- SCHWARTZ LERNER, Lia (2004). *Las sátiras de Quevedo y su recepción. Antología crítica*. Madrid: Centro Virtual Cervantes <http://cvc.cervantes.es/obref/quevedo_critica/satiras/indice.htm> [Consulta: 30/03/2024].
- TEIXEIRA, Pedro (2000). *Topografía de la Villa de Madrid* (2000 [1656]). Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Recibido: 12/05/2024

Aceptado: 27/06/2024



QUEVEDO Y SU RECEPCIÓN DESDE LA PINTURA DEL XIX ESPAÑOL. DE NUEVO
 SOBRE LA *INTRIGA CONTRA FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS EN LOS JARDINES
 DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO* (1876) DE ANTONIO PÉREZ RUBIO

RESUMEN: El presente trabajo parte de una larga reflexión sobre un cuadro creado por Antonio Pérez Rubio (1822-1888) titulado *Intriga contra Francisco de Quevedo y Villegas en los jardines del palacio del Buen Retiro*, un óleo sobre lienzo de 55 x 90 cm que ha sido pintado hacia 1876, y actualmente almacenado en el Museo Nacional del Prado de Madrid. Se trata en este artículo de definir e interpretar las modalidades de una recepción transecular —siglos XVII y XIX— a la vez que transmedial —arte, historia y literatura— tal y como aparecen en este óleo de Pérez Rubio sobre la figura de Quevedo. Además de la vertiente interdisciplinar, trabajar en la recepción implica esclarecer dos componentes precisos: la interpretación ética y la representación estética de dicha recepción.

PALABRAS CLAVE: Quevedo, Antonio Pérez Rubio, literatura, pintura, transdisciplinariedad, intermedialidad.

QUEVEDO AND HIS RECEPTION IN THE PAINTING OF THE SPANISH CENTURY XIX.
 AGAIN ON THE *INTRIGUE AGAINST FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS IN THE
 GARDENS OF THE BUEN RETIRO PALACE* (1876) BY ANTONIO PÉREZ RUBIO

ABSTRACT: The present work starts from a long questioning on a painting by Antonio Pérez Rubio (1822-1888) entitled *Intrigue against Francisco de Quevedo y Villegas in the gardens of the Buen Retiro Palace*, an oil on canvas of 55 x 90 cm that has been painted around 1876, and currently stored in the Museo Nacional del Prado in Madrid. The aim of this work is to define and interpret the modalities of a transecular reception —XVII and XIX centuries— while transmedial —Art, History and Literature— as they appear in this oil by Pérez Rubio on the figure of Quevedo. In addition to the interdisciplinary aspect, working in reception involves clarifying two precise components: the interpretation and representation of such reception.

KEYWORDS: Quevedo, Antonio Pérez Rubio, Literature, Painting, transdisciplinarity, intermediality.

RESEÑAS



Daniele ARCIELLO y Juan MATAS CABALLERO (eds.) (2023).
*Pícaros y picaresmo. Nuevos estudios en torno a la picaresca,
desde sus orígenes hasta la actualidad.*

Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 245 pp.
[ISBN: 978-84-9192-353-4].

Pese a que la picaresca, y todo lo que concierne al universo picaresco, ha sido objeto de una multitud de estudios, lo que se puede apreciar examinando el panorama crítico de las últimas décadas es que lo pícaro sigue fascinando a lectores y académicos, dando lugar a un debate que abarca multitud de aspectos en relación con este tipo de escritura tan llamativa. Sobre todo, las investigaciones en torno a dicha temática han traspasado los límites de tiempo y espacio, superando el área restringida de lo picaresco canónico, que se desarrolló a partir del *Lázaro de Tormes*, y han alcanzado las manifestaciones prosísticas más recientes, que presentan cierta relación con la literatura picaresca tradicional. Conforme a estas consideraciones, el enfoque de *Pícaros y picaresmo* es multidisciplinar y de muy diferente origen geográfico. De hecho, no es casual que los autores cuyos trabajos articulan la publicación procedan de centros universitarios de Chile, Canadá, España, Estados Unidos e Italia.

Todo ello ratifica la oposición a un carácter monolítico del planteamiento adoptado. Dos editores que se dedican a los estudios áureos han llevado a cabo la selección de las aportaciones, que han superado un riguroso método de evaluación. El primero, Daniele Arciello, de la Universidad de León, editó hace poco otro libro sobre temas picarescos y celestinescos: *Entre ingenios y agudezas: nuevos rumbos de la crítica celestinesca y picaresca* (2023), junto con los miembros de la directiva del Círculo de Estudios de la Literatura Picaresca y Celestinesca (CELPYC). El segundo es uno de los filólogos siglodoristas más destacados de los últimos tiempos: Juan Matas Caballero, de la misma universidad. Tal y como se lee en la introducción que escribieron, aún no se ha establecido con seguridad si la picaresca puede considerarse como género literario propiamente dicho. Esta incertidumbre se une a otras cuestiones irresolutas que, lejos de reiterar lo ya dicho, fomenta la creación de debates que están dando nuevo impulso a los estudios sobre personajes picariles. Sin embargo, se echa en falta un repaso muy actual de lo que se ha publicado acerca de la controversia terminológica, esto es, el capítulo

de libro de Robert Folger «From Lazarillo to “Otro Lazarillo”. The picaresque novel in Golden Age Spain», en *The Routledge Hispanic Studies Companion to Early Modern Spanish Literature and Culture* (2022).

Aun así, los editores esclarecieron qué es para ellos lo picaresco y qué puede clasificarse de «picarismo». Con estas premisas, los trabajos que componen el volumen ofrecen al lector una serie de investigaciones muy sugerentes que no abordan lo convencional, sino más bien aquello que se aproxima y se aleja temática, cronológica o geográficamente de la picaresca clásica. En suma, desde prismas diferentes ahondan en aquello que acontece en torno a la figura del pícaro. Así, una búsqueda de los ecos retóricos en la literatura picaresca, realizada por María Asunción Sánchez Manzano en su «Retórica neolatina de traza picaresca: la tradición de invectiva y del elogio», percibe la posible influencia de textos de talante retórico en la configuración de personajes como el conocido Guzmán de Alfarache. Menos notoria es la obra que examina Jesús Ricardo Córdoba Perozo en su «Dos episodios picarescos en *El viaje entretenido* (1603) de Agustín de Rojas Villandrando», en donde hace hincapié en la posible recepción y consciencia de la picaresca en la elaboración prosística por parte de algunos autores, como es el caso del escritor en cuestión. La femineidad en la picaresca es el concepto clave de las dos aportaciones de Fernando Rodríguez Mansilla («Las pícaras, el ornato corporal y el vestido en *Corrección de vicios*») y de José Manuel Correoso Rodenas («Teresa de Manzanares: embustera, pícaro, obrera, víctima»), respectivamente. Sendos trabajos exploran los lugares comunes que con frecuencia etiquetaban a la mujer de pecaminosa, aunque también subrayan cómo los autores investigados con frecuencia salían de las convenciones literarias para dar lugar a hibridaciones genéricas, por un lado, y a producciones de sesgo satírico, por otro. La influencia del patrón picaresco la detectamos en textos de escritores que pertenecieron a épocas sucesivas, convirtiéndose así en admiradores y seguidores de la picaresca canónica. Lo destacan Miguel Donoso Rodríguez («De pícaro a santurrón: la evolución del protagonista en algunos epígonos del género picaresco») e Iria Pin Moros («Ecos del estilo del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán en la *Tercera parte* de Machado da Silva»). Yendo a la zaga de huellas picariles, nos desplazamos a la América decimonónica con el trabajo titulado «El *Periquillo* de Lizardi y la picaresca de la Ilustración en Nueva España», en el que se insiste en los componentes ilustrados, reformativos, didácticos y picarescos, que vertebran una de las novelas más conocidas de la prosa novohispana. Seguimos nuestro recorrido para aterrizar en las regiones de la marginación contemporánea a través de las trasposiciones filmicas («Picaresca, marginalidad e invisibilidad a través del cine latinoamericano (1950-2020)», de María Dolores Pérez Murillo); y en los senderos tortuosos de la mente,

donde la autorrealización de personajes pícaros se enfrenta a necesidades puramente fisiológicas («La psicología del pícaro y la lógica cultural en la literatura contemporánea escrita en español», de Santiago Sevilla-Vallejo).

En conclusión, desde mi punto de vista, la gran prueba a la que se han sometido investigadores más jóvenes, que con gran entusiasmo se han adentrado en los turbulentos territorios «a lo pícaro», y académicos experimentados, que se han curtido en años de estudios minuciosos, se ha superado con éxito, y este volumen merece agregarse a la valiosa bibliografía que trata sobre tan interesante tema.

DARIO TESTI

Council on International Educational
Exchange (CIEE) di Roma
dtes@unileon.es



Esther BORREGO GUTIÉRREZ y Carlos MATA INDURÁIN (eds.) (2024).
Teresa de Jesús y su legado. Santidad y escritura: 400 años de su canonización.

Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 538 pp.
[ISBN: 978-84-9192-415-9].

El volumen de más de 500 páginas, resultado del congreso de junio de 2022 organizado por el proyecto CARMEL-LIT *Mulier fortis, mulier docta*, fue coordinado por Esther Borrego y Carlos Mata. Incluye veintidós estudios actualizados sobre santa Teresa, su persona, su obra y su posteridad, abordando desde la santidad, el estilo literario de escritos propios y de los que descienden de ella hasta su legado tangible, integrado no solo por sus textos sino también por los de sus discípulas de las distintas fundaciones, encarnación y testimonio de la suma virtud de la santa.

Los trabajos del volumen se dividen en cuatro secciones: la santidad, la escritura, el legado y la recepción de santa Teresa. Se exploran temas como su canonización en 1622, su correspondencia y la influencia de sus escritos, tanto en la literatura contemporánea como en la religiosidad en Francia, subrayando las interacciones de perspectivas históricas y actuales.

El texto aborda la organización de las contribuciones del congreso sobre santa Teresa en las cuatro secciones apuntadas. En «Santa Teresa. Santidad», Javier Burrieza examina la canonización de 1622, contextualizándola en el turbulento ambiente geopolítico y religioso del posconcilio de Trento. Esther Borrego analiza cómo se ha textualizado a santa Teresa en relatos que oscilan entre la biografía y la hagiografía, usando documentos inéditos recuperados por un proyecto de investigación. Este análisis, que persigue reconstruir la personalidad humana de la fundadora, parte de la rica documentación inédita que está recuperando e incluye testimonios de carmelitas que conocieron a santa Teresa, revelando aspectos de su personalidad arrolladora o una desconocida reivindicación femenina en sus escritos. Fermín Labarga detalla el complicado protocolo político y diplomático que organizó la canonización de 1622, subrayando los variados apoyos que facilitaron el reconocimiento de la santidad de Teresa. Por su parte, María Moya examina las relaciones de sucesos manuscritas e impresas, en varios idiomas —incluyendo las producidas por la propia orden— de las celebraciones en Roma, España y Europa, destacando su rol en la información y adoctrinamiento, así como en la promoción

del evento. Manuel Diego (OCD) estudia las fiestas de la canonización de Teresa en Salamanca, especialmente a partir de la *Relación* de Diego de Espinosa. Analiza cómo estas celebraciones reflejan los valores de la reforma descalza y la concepción de santidad de la Iglesia. Esta sección se cierra con el estudio de Isabel Díez, que compila una detallada bibliografía sobre la canonización de santa Teresa, incluyendo estudios y poemas, convenientemente localizados en bibliotecas, con hiperenlaces —cuando existen— a un repositorio digital, indexadas y con bibliografía específica para cada una.

La siguiente sección aborda el análisis de la escritura de la santa desde varias laderas. Juan Antonio Marcos estudia cómo en sus escritos construyó la realidad a través del lenguaje, destacando su experiencia vital y el desprecio por lo sensorial en favor de lo sobrenatural, persiguiendo comunicar clara y eficazmente su mensaje. Emilio José Martínez analiza una carta de santa Teresa a Ana de Jesús, criticando el exceso de autonomía de esta última por complicar el intento de Teresa de formar un gobierno femenino en la orden. Rocío Alonso estudia un manuscrito inédito y extenso de fiestas dramáticas compuesto por Cecilia del Nacimiento y María de San Alberto, hallado en Valladolid. Lo integran catorce textos sobre el nacimiento de Cristo y glosas de las virtudes de santa Teresa. Transcribe y estudia, además, una incompleta fiestecilla en la que los tres enemigos del alma son derrotados por una representación de las virtudes cardinales. Rocío Pérez-Gironda estudia cómo santa Teresa concibe el demonio como el gran mentiroso, opuesto a las manifestaciones de Dios como luz y viento.

La sección siguiente explora cómo su influencia persiste en escritos carmelitanos *post mortem*. Comienza María Jesús Mancho analizando las lecturas literarias juveniles de santa Teresa (obras de caballerías, tal vez *Lazarillo* y textos de Erasmo), que influyeron en su autoconstrucción. Posteriormente, se dedicó a autores como Osuna y san Agustín, cuyas obras espirituales moldearon su escritura. Sus textos, de escritura impuesta, reflejaron una vocación didáctica constante y se convirtieron en un referente para futuras generaciones de carmelitas y algunas otras mujeres que aspiraban a desarrollar una vida intelectual en libertad en el interior de los conventos. Por su parte, Elisabetta Marchetti estudia la influencia de santa Teresa en las fundaciones italianas y sus seguidoras, mientras que Elena Carrera destaca cómo el austero estilo de vida de Teresa fue a veces difícil de aceptar y cumplir por las carmelitas, lo que se tradujo en censuras y reproches en algunas cartas de la fundadora. Ana Garriga explora cómo los textos de monjas carmelitas reflejan y extienden la obra de santa Teresa, mostrando cómo sus escritos no eran simple traslado de vivencias sino continuación meditada de la obra de la fundadora, por lo que se percibe cómo sus autoras potencian, y apantallan, conceptos y actitudes que podrían ayudar, o impedir, la continuidad del proyecto.

Ángel Peña analiza la devoción de santa Teresa hacia el Niño Jesús —elemento central de la devoción teresiana— y su celebración, a través de testimonios de festejos en los que participó la fundadora. María José Rodríguez estudia las obras y estilo literario de Ana de San Bartolomé, en la línea de su modelo, pero un par de escalones por debajo en cuestiones como la llaneza, la oralidad y la rusticidad de las que hace gala la santa. Por su parte, Álvaro Agis estudia las fuentes de su escritura para establecer su formación poética. Mónica García examina cómo María de San Alberto exalta la imagen de la fundadora mediante el uso de *contra-factum* en textos e imágenes religiosos y profanos.

La sección final de la monografía examina cómo se ha percibido a santa Teresa en la literatura escrita tras su desaparición. Blanca Santos analiza una sección de las celebraciones en Madrid que relacionan el martirio de san Hermenegildo con experiencias juveniles de la santa y una motivación política. Dominique de Courcelles estudia la acogida de su religiosidad en Francia, pese a las dificultades políticas y religiosas. Christoph Strosetzki vincula el pensamiento de Edith Stein con santa Teresa, mientras que Carlos Mata examina su representación en la novela histórica española y otros textos narrativos.

En definitiva, esta obra actualiza los estudios sobre una autora leída y apreciada, que hoy parecía relegada a áreas de conocimiento muy específicas, con rigor, información actualizada y aproximaciones novedosas. Su amplia perspectiva convierte este volumen en obra de referencia, sin prescindir de la naturaleza interdisciplinar y renovadora de los congresos de temática cerrada que tan buenos resultados producen.

MIGUEL M. GARCÍA-BERMEJO GINER

Universidad de Salamanca
mencu@usal.es



Fabián Alejandro CAMPAGNE y Constanza CAVALLERO (eds.) (2023).

*Furor Satanae. Representaciones y figuras del
Adversario en la Europa Moderna.*

Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 360 pp.

[ISBN: 978-84-19830-22-7].

Eventualmente, pero no por obra del azar sino como producto del esfuerzo colaborativo, las disciplinas humanísticas se enriquecen mediante la edición de libros que aumentan el bagaje conceptual, redefinen los enfoques teórico-metodológicos y trazan las nuevas rutas para avanzar en el esclarecimiento del corpus y el tratamiento analítico de las materias de estudio. Tal es el caso del volumen reseñado aquí. Resultado de un consenso de cooperación intelectual, hábilmente coordinado por los profesores Fabián Alejandro Campagne y Constanza Cavallero, el libro *Furor Satanae* no pasará inadvertido en la historia de la cultura en general y la redimensión de los estudios alrededor de la demonología, la brujería, la magia y las supersticiones, en particular. De hecho, desde ya, constituye un referente obligado para conformar todo un nuevo estado del arte alrededor de tan espinosos como fascinantes asuntos.

El libro contiene doce capítulos enmarcados por una introducción, una breve semblanza de los autores participantes y un útil índice analítico. Temporalmente, los doce apartados abarcan del Medievo tardío al final del Barroco; geográficamente comprenden hechos emblemáticos acaecidos en España, Francia, Alemania, Inglaterra, Norteamérica y otras regiones. Así, por ejemplo, mientras que un autor discute la situación de la brujería en el País Vasco y Navarra, otro presenta los procesos a supuestos acólitos del demonio avecindados en Noruega. Empero, esto no significa que la edición sea un compendio de casos específicos, antologados desde la curiosidad histórica o el diletantismo mágico; sino que priva la introspección analítica y el esfuerzo por rearmar un marco teórico suficientemente coherente y vigoroso para comprender el pensamiento demonológico del pasado.

La obra inicia con el recorrido que el doctor Fabián Alejandro Campagne propone como introducción al tema común, a saber, las múltiples representaciones, recreaciones y personificaciones del diablo que la cultura erudita y la lírica popular han estructurado o improvisado desde finales del Medievo hasta los albores de la Ilustración. En ella, como es natural y protocolario, nos informa de las

perspectivas y los autores que han abordado el asunto, luego sintetiza el aporte y enfoque de cada uno de los participantes en el volumen; especialmente define el hilo conductor de la obra, que intenta, afirma con tino, estudiar y analizar el discurso demonológico en tanto disciplina y campo de estudio, desde sí mismo. Por otro lado, no fue tarea menor la que emprendió el doctor Campagne, quien tradujo al español los textos que lo requirieron, habida cuenta de que los manuscritos fueron remitidos a los editores en las lenguas maternas de los especialistas: francés, inglés e italiano. De tal modo que el lector interesado puede leer y discutir las ideas impresas con la confianza de que un avezado políglota, experto en el tema, ha realizado el trasunto mediando el conocimiento pleno, la vía hermenéutica y la capacidad lingüística.

Es posible notar una organización cronológica interna en el volumen. Los primeros cinco capítulos ubican y exploran en el siglo xv las bases definitorias del mito integrador de las actividades demonológicas: a saber, el aquelarre o *sabbat*; el capítulo sexto podría funcionar como engarce entre tales comienzos; mientras que los análisis alrededor de los diversos aspectos del discurso demonológico aparecen en los textos que se ocupan del siglo xvi en adelante.

Los capítulos iniciales, es decir, del número I al V, rubricados por Michael D. Bailey, Martine Ostorero, Franck J. Mercier-Druère, Fabian Alejandro Campagne y Marina Montesano, respectivamente, presentan sendas disertaciones, ricas en datos y argumentos, enfocadas a dilucidar las etapas preliminares del pensamiento demonológico y las creencias mágico-supersticiosas.

El primero de ellos da cuenta de la delicada transición —determinada por el novedoso cariz político de su uso desde las esferas del poder— impulsada por especialistas como Jean Gerson y otros pioneros en el tema, que modificó la idea social de las supersticiones vulgares hasta ubicarla dentro de la esfera especial de la demonología, sobre territorios franceses y alemanes del siglo xiv al xv.

El segundo capítulo ubica el surgimiento de la tradición demonológica en las operaciones réprobas, consideradas punibles incluso cuando fueron clasificadas como ilusiones diabólicas; en particular, la secta de brujos y el *sabbat*, relatos básicos del mito de la brujería que irrumpieron en la cultura popular y erudita durante el siglo xv. Los primeros tratados especializados y una amplia gama de textos jurídicos, religiosos y literarios, señala la autora, colaboraron a aumentar y a diseminar el peso terrorífico del fenómeno.

El capítulo tercero está dedicado a caracterizar el tratamiento inicial del vuelo mágico de las brujas. Esta fábula extravagante tuvo, desde el siglo xv, versiones irónicas, escépticas, crédulas y doctrinales. El caso se discutió entre teólogos serios, lo cual demuestra la inestabilidad del concepto, que, por un lado, ofrecía narraciones e imágenes fantásticas de corte popular, y por otro, dilemas teológicos, morales y jurídicos. En especial, al autor le interesa explicar por qué, a través del

siglo xv, el estatus teológico-jurídico del relato transitó de la fantasía onírica a la pseudo realidad física.

El capítulo cuarto se centra en uno de los momentos del mito del aquelarre, el festín antropofágico. No resulta extraño que el canibalismo sea un aspecto sobresaliente en el cuño mitológico del *sabbat*, ya que la personificación de la bruja maléfica y diabólica nació y creció ligada a esa transgresión. Para explicar el tema central, el autor parte de ubicar el origen, las variables y la estructura del concepto del aquelarre. Así, identifica cinco paradigmas del mito, dos principales y tres periféricos, a través de ellos hace un recorrido analítico que revela suma erudición con el objetivo de determinar las características de la antropofagia, evento que, advierte, se trata de un artificio discursivo utilizado por teóricos y censores de la brujería.

El quinto capítulo redescubre para el lector de hoy el *Morgante*, una epopeya del siglo xv, obra del letrado florentino cercano a los Medici, tachado de hereje y enemigo de Marsilio Ficino, Luigi Pulci, en la cual aparece un diablo retórico —diferente, según la hipótesis de la autora—, del que en esa época se encaminaba a adherirse indisolublemente al mito demonológico y la brujería. De acuerdo con sus conclusiones, uno de los personajes, el demonio Astarotte, es inteligente, sabio, y propone inusuales ideas teológicas en comparación con las afirmaciones eruditas de su época, incluidas las de Dante Alighieri. En la obra literaria de Pulci parecen coincidir percepciones e influencias mágicas populares y eruditas, lo que fortaleció la creencia en los demonios consejeros acompañantes de humanos.

Como ya se apuntó, el capítulo de Constanza Cavallero representa una transición de engarce entre la construcción del mito demonológico durante el siglo xv y su desarrollo posterior. La autora explora la tradición de las ideas y los textos anticristológicos en la literatura y la historia hispánicas entre los siglos xv y xvii, e intenta establecer el uso oficial que se ha hecho del personaje *caput malorum* o *filius diaboli*, el otrora temible Anticristo —en tanto gran representación humana de la perversidad, ligado al otro gran emblema infraterrenal, el diablo—, para hacer coherente la presencia del mal en el cristianismo. Desde el inicio del texto, la autora deja claro que explicará cómo la narrativa escatológica sobre el Anticristo fortaleció el esquema moral cristiano, instalándolo a manera de un superlativo líder de pecados terribles, y por qué fue utilizada para denostar grupos raciales específicos considerados enemigos de la fe predominante. Al mismo tiempo, sostiene, la historia de su advenimiento y las obras confirmaban el discurso oficial apocalíptico y justificaba el control social y moral de la Iglesia, así como la represión contra las supuestas amenazas diabólicas, como la brujería.

Los capítulos subsecuentes, es decir del VII al XII, fueron escritos respectivamente por Thibaut Maus de Rolley, Emma Wilby, María Jesús Zamora Calvo, Gunnar W. Knutsen, Agustín Méndez y Michaela Valente; notoriamente una pléyade de avezados expertos que reafirman con sus aportes el valioso lugar que ocu-

pa la investigación respecto al imaginario mágico y demonológico en la historia de nuestra cultura.

El autor del capítulo VII diserta acerca de la fascinación y el éxito popular que tuvo el motivo del *sabbat* como centro de transgresión a principios del siglo XVI, en Provenza, el País Vasco y Navarra; a partir de un tema que conoce muy bien, ya que recientemente publicó un libro al respecto, el caso representativo de Louis Gaufridy y Madeleine de Demandolx; además lo enlaza convenientemente con las ideas de uno de los más célebres perseguidores de brujas, Pierre de Lancre.

Por su parte, Emma Wilby, autora del capítulo VIII, al iniciar su disertación sobre las reuniones de brujas en la región vasca, aporta un dato altamente significativo para la historia de la idea, los componentes y las etapas del *sabbat*. Informa que el parlamentario Florimond de Raemond, cuñado de Pierre de Lancre, incluyó en su obra *L'Antichrist*, publicada en 1597, la confesión ocurrida en 1594 ante el Parlamento de Burdeos, de la supuesta bruja Jeanne Bosdeau, quien dijo que durante el *sabbat* al que asistió se había celebrado una ceremonia que luego se reconocería como misa negra. Según la autora, aunque las ofensas y sacrilegios contra los símbolos cristianos ya formaban parte tradicional del mito del aquelarre, dicho registro constituye la primera referencia del acontecer de una completa liturgia negra o invertida como episodio o parte del *sabbat*. Este importantísimo dato le da pie para explicar la misa de las brujas en el relato del aquelarre y el papel de los acusados en la persecución de la brujería vasca.

El capítulo IX fue escrito por una de las especialistas más connotadas y conocedoras de la cultura hispánica, la Dra. Zamora Calvo. Armada de su conocimiento sobre la tradición discursiva contra la magia diabólica, la autora escudriña las variantes demonológicas en el *Tribunal de superstición ladina* de Gaspar Navarro. La crisis moral, religiosa, social y política que da inicio a la Modernidad española abrió, considera, las vías para la efervescencia alrededor del pensamiento mágico; a tal grado que el temor al infierno, las acechanzas diabólicas, la propensión humana al pecado y la convicción de vivir en una época crítica y decadente, inmersa en manifestaciones heréticas, camino al fin del mundo, alimentaron el auge editorial del género literario demonológico, en cuya línea se inscribe la obra de Navarro, ejemplo y síntesis de las ideas que otros muchos demonólogos discutieron por toda Europa, en busca de ayudar a reconocer y abatir peligrosas supersticiones comunes y amenazas diabólicas.

El capítulo X proporciona valiosa información respecto al estado que guardaba la persecución legal de la brujería en uno de los países poco mencionados cuando se trata de identificar la crisis de la presencia fantástica y la personificación del diablo en Europa, Noruega. El Dr. Knutsen afirma que, por razones históricas y administrativas del pasado, en su país se conoce relativamente poco

sobre la legislación contra la brujería y la manera en que fueron aplicadas tales leyes en la realidad. Esto aumenta el valor de su intento y de los proyectos que ha comandado. En este caso, el solo recuento de los procesos contra la brujería y la revisión de las consecuencias derivadas de la aplicación de una ordenanza real emitida el 12 de octubre de 1617, para aplicarse en Dinamarca y Noruega, abren posibilidades de estudios pioneros en esta región europea.

El capítulo XI, colaboración del argentino Agustín Méndez, traslada la discusión sobre brujería y demonios hacia el norte de América. Específicamente revisa el papel preceptor y amonestador que jugaron los puritanos de Nueva Inglaterra, Increase y Cotton Mather, padre e hijo, respectivamente, quienes, señala el autor, entendieron las funciones del control de las emociones en cada experiencia humana, al menos detectaron su importancia, en especial si se trataba de intrigas del demonio.

El capítulo XII, escrito por la historiadora Michaela Valente, cierra el volumen disertando acerca de la peculiar obra del teólogo holandés Balthasar Bekker, *El mundo encantado*. Aporte significativo, pues muestra la otra cara de la moneda, la del letrado cauto o moderado que señala la poca sustancia de las supersticiones frente a la andanada de discursos crédulos sobre magia, brujería y demonología. A decir de la autora, el libro colabora en la búsqueda de explicaciones racionalistas del mundo, un proceso que apenas iniciaba, que dejaba de lado las respuestas sobrenaturales e intentaba disminuir la importancia del diablo. Heredero del espiritualismo y el pensamiento filosófico cartesiano, para cumplir con su misión pastoral, Bekker retornó al diablo al infierno y negó que interactuara con la humanidad. Los protomodelos científicos se aplicaban ya a la fe y a los dogmas religiosos, abriendo una nueva era en las interpretaciones sobre el gran adversario.

En suma, el libro *Furor Satanae* contiene un emocionante y eruditísimo viaje a través de los discursos que construyeron la demonología, analiza sus motivaciones internas y arroja nueva luz interpretativa acerca de sus implicaciones teóricas y prácticas. Todo desde la perspectiva de un grupo de especialistas comprometidos con la ardua tarea de redescubrir los cimientos de la cultura occidental.

ALBERTO ORTIZ

Universidad Autónoma de Zacatecas
albor2002@gmail.com



Antonio CARREIRA (2021).

Quevedo en la redoma: estudios sobre su poesía.

Ciudad de México: Nueva Revista de Filología Hispánica/El Colegio de México, 238 pp.
[ISBN 978-607-564-301-4].

Esta reseña rastrea la lectura que pergeña Antonio Carreira sobre algunos aspectos de la poesía de Francisco de Quevedo y Villegas. En el libro se conciertan once artículos escritos y publicados a lo largo de veinticinco años y retocados o actualizados hace apenas uno. El prólogo por sí solo ya hace casi innecesario este texto porque resume perfectamente de qué trata cada uno de los artículos compilados en el libro. También hace casi inútil esta reseña el prestigio y el reconocimiento de los artículos mismos, ya que son trabajos de referencia para quienes se dedican a la literatura quevedesca y aurisecular; y que en algunos casos constituyen un pie de siembra para el cultivo de las aulas o de líneas de investigación. Sin embargo, quiero seguir en esta reseña dos gestos: uno de resistencia y otro de observación. El primero consiste en emprender mi lectura pese a los refrenos; el segundo, en ofrecer un modesto testimonio de atención.

El primer artículo es digno de leerse en voz alta, de reconstruirlo en clase y dejar atrás viejas concepciones e ideas sobre la enemistad de Quevedo con Góngora o sobre su fama prematura. La argumentación es clara y concisa: todo este asunto de la inquina quevediana contra el cordobés, sostiene Carreira, se ha inflado inútilmente y hay que dimensionar más justamente que distaban unos veinte años de diferencia entre la edad de los poetas y que fue poco probable que coincidieran. Además, asunto que subraya el autor, los tiempos de recepción y difusión de la poesía de Quevedo deben despejarse para dejar ver a un poeta joven, que se las vio con un poeta maduro, ya entrado en fama y blandiendo una sombra sobre sus contemporáneos.

Para allanar el camino de quienes desean leer auténticamente a Quevedo, el artículo «La poesía de Quevedo: textos interpolados, atribuidos y apócrifos», lanza una primera hipótesis: las letrillas propician, por su estructura articulada, la intervención de «cualquier espontáneo» (2021: 35) con ímpetu creador, de ahí que de algunas haya múltiples variantes y emulaciones. Más adelante, el filólogo desmenuza las diversas y elocuentes confusiones en la atribución, con Góngora, por ejemplo, lo cual reitera lo excesivamente aireado de la polémica con él. El

corpus de Quevedo es fluctuante, seiscientos sesenta textos seguros y otros cuatrocientos más en un intrínquil filológico. El artículo original publicado en 2002 se actualiza muy poco en 2021. Si oteamos y cotejamos la puesta al día que el propio Carreira hace, veremos que los años le han respetado.

Antonio Carreira se aboca en evaluar las propuestas de datación del romance de Quevedo «Contaba una labradora» en el tercer artículo. Su método, para no decir llanamente que es el buen uso de la inteligencia y el sentido común, consiste en un viaje de ida y vuelta al romance y a otros textos. Desteje la madeja con finura: parte de la datación de John Lihani (20 de febrero-18 de agosto de 1606), menciona la dubitante fecha que ofrece Astrana Marín en ¿1615?, y la de Blecua, quien lo coloca entre 1610 y 1618. Posteriormente, Carreira trae a cuento el *Ramillote de flores de la retama* en el que se halla el romance «Pintura villanesca de la solemne fiesta de ocho días continuos, que se celebraron en la iglesia de san Julián de Sevilla, en el año de 1610, a la misma Santa Imagen» y que posee numerosas semejanzas con el romance de Quevedo: su asonancia, el tema, y la gran similitud del comienzo y el final. Lo que sigue en el artículo son una concatenación de conjeturas y adelantos de las posibles objeciones. El artículo, aunque breve, es un manifiesto excelente de la deducción y concluye en dar por bueno el año que propone Lihani: 1606. Una actitud que resulta aleccionadora y prudente de este artículo es que permanece abierto a la *Quellenforschung*, es decir, aunque avanza riguroso y sus conclusiones son sólidas, Carreira no pone en piedra inamovible sus ideas, no pretende fijar la última palabra como testimonio de su penetración deductiva, sino como un firme punto de partida.

El artículo cuarto, complementario del anterior en lo relativo al romance «Contaba una labradora» y a las relaciones intertextuales de este, también indaga en el parentesco entre los romances «No fuera tanto tu mal, Valladolid opulenta», «Apenas os conocía», «Los que quisieran saber» y otros textos impresos contemporáneos. El texto es una lección de minuciosidad en el detalle de variaciones, colaboraciones, versiones, contrafactas, reconstrucciones y reescrituras. Una aportación del artículo es que constituye, además, una edición crítica del romance «Los que quisieran saber» y una revisión del trabajo editorial que años antes ofreció Blecua y acerca del cual discute la valoración de los testimonios.

En «Elementos no petrarquistas en la poesía amorosa de Quevedo», el artículo quinto, repasa las peculiaridades de la poesía amorosa del poeta áureo. El código de amor cortés constituye una camisa de fuerza en la cual el trabajo de originalidad está restringido y, desde esta idea, Carreira se enfrasca en la indagación de los elementos que podrían hacer de los poemas de Quevedo algo más que la réplica y tratamiento inerte de los motivos petrarquistas. Encuentra algunos logrados y otros que, por vía de las referencias experienciales o del uso de elementos bur-

lescos, salen del carril petrarquista, pero no siempre para trazar un nuevo camino alternativo, sino para tambalearse.

La perspectiva se agudiza en el artículo siguiente, el sexto, «Quevedo en fáfara. Calas por la periferia de la poesía amorosa». Puede afirmarse que este se sitúa en el núcleo por la calidad de su planteamiento, central para todo el conjunto del libro. ¿Qué características de la poesía amorosa de Quevedo no están a la altura ni del mejor Quevedo ni de otros autores coetáneos? El hilo de todo el libro es un ejercicio de crítica que se acentúa en este artículo con su camino indagatorio «neutro, de tal modo que no es ni florilegio ni diatriba» (2021: 10). El artículo valora el peso justo de la obra poética de Quevedo manteniendo una trayectoria paralela, aunque no dominante de ilustrativa comparación con Góngora. Carreira consigue anotar sus logros y méritos, poner de relieve los traspiés, detenerse en los escritos en fáfara y desmenuzar los poemas construidos de un tirón sin oscilar en exceso el fiel de la balanza. El artículo pone sobre aviso frente a los viejos mitos: que sus contemporáneos lo consideraron tan poeta como ahora se le juzga y que solo ha variado su recepción a lo largo de los años, que su obra es accesible en ediciones confiables y que, en virtud de tener en su haber poemas de alta envergadura, los demás no andarán muy lejos (2021: 103). En algunas ocasiones el genio triunfa en su lengua forjada, en otras, sobre todo en su poesía religiosa y amorosa, se ve orillado a echar mano de tópicos manidos con poca fortuna. Entre los numerosos poemas que Carreira estudia con lujo de síntesis hay algunos que siembran la intriga, como el 296, «Compara el curso de su amor con el de un arroyo». Del primer terceto, «De vidro en las lisonjas divertido, / gozoso vas al monte y, despeñado, / espumoso encanece con gemido», Carreira ofrece una interpretación y, de algún modo, invita a los lectores a seguir desenredando el ovillo, con todo y lo plausible que resulta: «El poeta pretende distinguir el gozo del arroyo cuando va por el monte, y su tristeza cuando se despeña» (2021: 115). Algunos lectores, azuzados por estos dardos, pensaríamos si acaso no se trata de alguna referencia al ciclo del agua, o de qué forma se asegura una interpretación que no calce por uso del ecúleo o por destazo.

Con un tenor semejante, en el séptimo artículo de este libro, «Agua y fuego en la poesía amorosa de Quevedo», el autor indaga sobre el aprovechamiento de uno de los motivos más frecuentes en el tratamiento del amor: la pugna de los contrarios. Carreira se mantiene siempre atento a la fortuna en el usufructo del tópico, traza el reduccionismo de Quevedo en el manejo del amor como lucha de agua y fuego. Es decir, algunos poemas pasan por el análisis del alcance estético mediado por su tratamiento de los elementos y las cuentas se hallan claras: Quevedo acentúa, sobre la tierra y el éter, la atención en el agua y el fuego, usados como los contrarios por antonomasia, con poca novedad en ciertos casos.

La lectura de «La poesía religiosa de Quevedo: intento de aproximación», octavo artículo de esta serie, renueva el interés sobre la poesía religiosa del poeta madrileño y abanica una serie de inquietudes que escuecen la pólvora de la curiosidad. La buena poesía religiosa de Quevedo es escasa a juicio de Carreira y entre sus características anota que tiende a adoptar una perspectiva «intemporal»; que es usada «como arma ofensiva para meter en cintura a los disidentes» (2021: 157); que se halla entre las categorías de poesía religiosa de catequesis, penitencial y devota; que en ocasiones peca por exceso (como metaforizar a todo mundo como piedra) y con todo ello se aleja de lo poético.

En lo relativo al noveno artículo, «Las jácaras de Quevedo: un subgénero conflictivo», Carreira afirma que el estudio de estas obras ha sido poco atendido por los investigadores, ya que solo se han revisado tres o cuatro de las quince o veinte que escribió: la jácara del Escarramán, la de Ezquerria, Escamilla y Monterra; y aún en esas se evidencian las dificultades que ha entrañado la interpretación o la lectura por varios motivos. Uno de los principales rasgos de tal subgénero poético, que lleva a la mala interpretación o a evitar su lectura, es el grado de dificultad interpretativa que representan, lo que ha propiciado sobreinterpretaciones que en algunos casos se inclinan a llenar páginas de alarde erudito. También cuestiona Carreira algunas concepciones ampliamente divulgadas en los estudios de las jácaras, como su examen como subgénero dramático aun cuando la escritura de las de Quevedo ocurrieron en un momento en el que la práctica de incluirlas en piezas teatrales distaba de ser popular. La existencia de composiciones sin jaque pone en entredicho o bien a algunas definiciones que hacen necesaria dicha figura o la denominación de jácaras a romances lupanescos o goliárdicos. Por otro lado, la idea de que la pluma de Quevedo exuda crítica social y la denuncia de injusticias, a juicio de Carreira, se opone a su evidente búsqueda de contar chistes y a su —la expresión la toma Carreira de Eugenio Asensio— «atletismo retórico». Este artículo, en particular, resulta sugerente para los investigadores jóvenes que padecemos la angustia por los campos de investigación ante la ingente bibliografía quevedesca: ni todo está estudiado ni lo estudiado, demostración mediada de Carreira, no está grabado en piedra ni es irrefutable.

Para continuar con la familiaridad del tema, el siguiente artículo de la colección «El conceptismo en las jácaras de Quevedo: “Estábase el padre Esquerria”» se encarga de evidenciar los engranajes conceptistas de la jácara quevediana y por medio de este muestra rasgos de notable altura. Así como muchos escollos de interpretación se salvan por gracia de la lectura más simple, existen otros en los que se exige que la agudeza del lector sea comparable a la agudeza creadora. Una breve interpretación, un latigazo de curiosidad después de leer la conjetura de Carreira puede surgir entre algunos de sus lectores. El pasaje enigmático de la *Vida y milagros de Montilla* que comenta Carreira es el siguiente: «donde el capitán

Correa / da mal rato con su nombre, / excusando en los alfaques / los corcovos del galope» y apunta: «Esto último carece de nota, aunque la necesita: *alfaques* son bajos de arena, y también un topónimo; podría indicar que los galeotes ponen los alfaques como excusa para remar blandamente, o que el capitán lleva la galera por donde hay poca profundidad para evitar la marejada, pero la conjetura no parece viable en una escena nocturna» (2021: 206). Cuando se lee esta nota, un lector puede verse refrenado por considerarse uno de aquellos que dibuja el filólogo en el capítulo anterior, esos que ante los pasajes diáfanos pretenden buscar otra explicación «con esa actitud de recelo que ciertos lectores suelen adoptar ante los textos muy elaborados» (2021: 174). En una nota al pie, Carreira comparte la interpretación de Ignacio Arellano: «atribuyendo a los alfaques los corcovos, movimientos o saltos que hace, probablemente para eludir el latigazo» (2021: 206). ¿Pero el latigazo de quién, de los mismos forzados? Una interpretación acaso plausible entiende los alfaques como bancos de arena, o como arrecifes de arena, topes de río que tremolan la embarcación, y así el pasaje podría ser explicado de otro modo: los alfaques, formaciones naturales con las que el galeote se zangoloteaba de tal forma que el capitán Correa los usaba como pretexto para dar mal rato a los forzados, aprisionados con correa a la nave.

El artículo final, onceavo del libro, «Quevedo y su elogio de la lectura», reconstruye una urdimbre de la filología con la fina interpretación y la crítica literaria. Informa a los lectores en cuanto a las interpretaciones que los estudiosos han ofrecido del soneto archiconocido «Retirado en la paz de estos desiertos». Carreira demuestra que, aunque poema célebre, hay costuras que se le alcanzan a notar, como las reiteraciones innecesarias, las tautologías y, acaso, todo eso tiene sus consecuencias en los escollos de interpretación que aún se ciernen sobre él.

Finalmente, de la lectura general de todo el conjunto se puede observar el fino criterio para escoger la ordenación temática del libro (una manera, por otro lado, de ofrecer la lectura como una concatenación de notas que se ayudan haciendo de eslabones lógicos). Cada artículo constituye una breve lección de cómo leer a Quevedo: pone sobre aviso a los lectores para no deslumbrarse por la recepción presente de un autor cuya fama como poeta tuvo algunos devenires peculiares en el proceso de difusión de su poesía; para no confiar ciegamente en lo que sentenciaron sus contemporáneos, que o bien lo usaron como «arma arrojadiza» o lo cargaron de elogios convencionales (no siempre desmerecidos); para no ser incautos con los mitos que oponen su figura a la de Góngora y desliza como ejemplo, las atribuciones a fuego cruzado que dan por quevedos unos góngoras y góngoras por quevedos, y que con ello desdibujan, en parte, la difundida idea de las diferencias radicales entre los supuestos culteranos y los supuestos conceptistas. La última y final lección es la de ser generoso con los lectores y crítico consigo mismo, apreciar sus alcances y estar abierto a la futura recomposición del

camino. Con esta reseña, que bien pudo intitularse «Otro elogio de la lectura», he procurado (para recordar las palabras de Tomás Segovia), urdir un «homenaje de honrada atención» y, en sincera expectativa, me pregunto con las palabras del mismo Carreira, si no tendrá guardado algo más sobre Quevedo, todavía mejor, en la «redoma, en espera de mejores tiempos» (2021: 15).

JOSÉ DE JESÚS PALACIOS SERRATO

El Colegio de México
jjpalacios@colmex.mx



Alonso de CASTILLO SOLÓRZANO (2023).
Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid.

Edición, introducción y notas de Rafael Bonilla Cerezo y Matteo Mancinelli.
Madrid: Editorial Sial Pigmalión, 382 pp.
[ISBN-13:978-84-18888-60-1].

La colección Prosa Barroca, dirigida por el profesor Rafael Bonilla Cerezo en la editorial Sial Pigmalión, acostumbra a ofrecer al especialista y lector interesado ediciones críticas rigurosas de obras que permiten profundizar en el conocimiento de la novela cortesana, pastoril, caballescra, picaresca, bizantina y morisca. Ello ocurre con la edición de *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, recientemente aparecida, que junto con otras como la de *Fiestas del jardín* o *Jornadas alegres* recupera, revisa y actualiza el conocimiento de la obra de Alonso de Castillo Solórzano. Estamos, en efecto, ante una figura literaria del Barroco todavía poco conocida y merecedora de una mejor restitución. A esa oportunidad se entregan Rafael Bonilla y Matteo Mancinelli en esta edición que presenta, contextualiza y analiza de manera ejemplar la obra referida. El estudio que realizan se desarrolla de lo general a lo particular y trata ampliamente los aspectos más significativos para la comprensión de la misma, donde se aprecia no solo el dato erudito sino también la reconstrucción del contexto de producción que la explica a partir de la hábil conexión de elementos muy variados, hecho solo posible a partir del conocimiento extenso de la materia tratada. Así se ocupan de la biografía de Solórzano, de las circunstancias en que se produce y publica su obra narrativa y del análisis de *Tiempo de regocijo*; ofrecen, además, una amplia y moderna bibliografía de fuentes primarias y secundarias que posibilitan la profundización en el conocimiento del autor, su obra y la novela del periodo literario al que pertenece.

Exponen, en primer lugar, una completa y extensa biografía de Castillo Solórzano, donde abundan en aspectos relevantes para su escritura, como los apuros económicos, el interés por permanecer y medrar en la corte o el servicio a varios nobles. No cabe duda de que sus mecenas desempeñaron un papel notable en su desarrollo como creador, circunstancia que se muestra con el proceso de redacción y publicación de sus obras. Castillo fue, en todo caso, un prolífico y polifacético escritor barroco que cultivó todos los géneros. Sabedores de todo ello, los editores han hecho un buen acercamiento a esta figura, que destaca sobre todo como

novelador. Después acuden al estudio de *Tiempo de regocijo* realizando, primero, una reconstrucción del contexto en el que se escribe la obra y, luego, su análisis a partir de su estructura. Así, el momento en que esta se escribe es la «década prodigiosa» de la novela corta española (1620-1630), cuando el calificativo «ejemplar» va cediendo el paso al *delectare* como resultado de la progresiva importancia que cobra el consumo y el entretenimiento en la época barroca. Se presenta entonces al maestresala de Tordesillas en relación con escritores e impresores de su tiempo, su reconocimiento progresivo como narrador o la situación en la que se publica su obra, y se expone una nutrida red de conexiones entre novelas del periodo que explican mejor las de Castillo y las muestran con «más miga de lo que parece». Es, sin duda, una forma acertada de acercarnos con amplitud y profundidad a la obra que reseñamos. Esclarecen los editores, por otra parte, el título y señalan el significado que tiene la fiesta y el entremés para entender la estructura que presenta. Incluyen una oportuna anotación que clarifica tanto los textos como la introducción crítica.

Bonilla y Mancinelli siguen en su análisis la estructura de *Tiempo de regocijo* y se ocupan por orden de aparición en ella de las distintas obras que la componen. Atienden efectivamente a un desarrollo narrativo organizado en tres fiestas, donde se dan los diversos géneros literarios y aparecen tres novelas y un entremés. Con exquisita e inigualable erudición exponen el argumento de las novelas, las relacionan con otras obras, aclaran con numerosas noticias las circunstancias de su escritura, su suerte editorial y su influencia en tradiciones y obras posteriores; o hacen una valoración de los temas y los personajes. Muestran de esta forma una enorme habilidad para tratar materiales literarios diversos y rastrear los motivos y elementos argumentales utilizados, señalando en cada caso similitudes, diferencias y originalidades. Apuntan con ello desde luego no solo a clichés compositivos propios de la narrativa barroca sino también a la aportación singular del tordesillano. Revelan, en todo caso, numerosas informaciones y datos de época que facilitan su interpretación. En el análisis, por lo demás, se detienen en el significado que tiene la analepsis, recurso habitual en la novela de Castillo que consiste en establecer retrospectivas para compartir con el lector los antecedentes de los protagonistas y potenciar aspectos fundamentales para el desarrollo de los temas. Llamam la atención sobre la fuerte relación que tienen estas obras con el teatro barroco, donde la narración sigue las partes clásicas de la comedia lopista, que se dividía en planteamiento, nudo y desenlace, y donde los personajes repiten a menudo las *dramatis personae* al carecer de caracterización psicológica y ser descritos sobre todo a través de sus acciones. Destacan también la existencia con frecuencia de un fuerte elemento costumbrista y realista, la recurrencia a la elipsis, al humor o al puro chiste; y la presencia del fenómeno de la intratextualidad a partir de la cual comparan motivos, temas y construcción de la acción en las tres novelas.

Este estudio confirma, en fin, a Solórzano como un narrador *ludens*, en el que la jocosidad y la comercialización son características esenciales, puesto al servicio de un público cortesano mediante una nómina extensa de elementos tópicos que combina para componer de forma diferenciada sus historias.

Se preocupan en todo caso estos estudiosos de ofrecer siquiera unas pinceladas básicas definitorias de la lengua y el estilo que aparece en *Tiempos de regocijo*. Así, coincidiendo con la opinión crítica expuesta al respecto a propósito de la edición de otras obras suyas, lo definen como sobrio y sencillo; llano, que rehúye de ambigüedades y rechaza la filigrana sintáctica, lo que se traduce a veces en una fuerte presencia de adjetivos y la utilización de repeticiones, enumeraciones y ditologías. Este afán de claridad no evita que su escritura se vea afectada por el ornato propio del conceptismo, como demuestra la presencia de la elipsis, las paranomasias y otros recursos gongorinos. Detallan de forma minuciosa, con una sencilla explicación, los principales fenómenos morfosintácticos que constituyen los rasgos lingüísticos más notorios del estilo en que están compuestas las obras de Castillo Solórzano.

Para la elaboración de la edición crítica han sido considerados, además de la *princeps* (1627) y la moderna de Cotarelo y Mori (1907), los testimonios existentes de *La quinta de Diana* y el entremés *El casamentero*. Se elabora así la transmisión textual completa de *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*. Describen entonces los diversos testimonios de la citada novela y establecen su tradición textual; exponen los criterios de edición adoptados, que ofrecen un texto riguroso y accesible a su vez al lector de hoy; e incluyen un aparato crítico donde quedan recogidos los errores y variantes existentes. Todo ello refleja el esmero puesto en la recuperación de la obra.

Estamos, por tanto, ante una cuidada edición que contribuye de manera notable al mejor conocimiento de la producción narrativa de Castillo Solórzano y, al mismo tiempo, de las letras hispánicas del período áureo. Saca del olvido una obra de cierto valor literario y arroja luz sobre el mérito de su autor dentro del barroco español. Por el rigor y la exhaustividad con los que se ha elaborado debemos también sin duda celebrar la aparición de este libro.

JOSÉ ROSO DÍAZ

Universidad de Extremadura
jroso@unex.es



Ignacio GARCÍA AGUILAR y Rafael BONILLA CEREZO (eds.) (2023).

El discurso paratextual en la novela corta del Barroco.

Madrid: Grupo Editorial Sial Pigmalión, 428 pp.

[ISBN: 978-84-19928-16-0].

A finales de la centuria pasada, Gérard Genette acuñó el concepto de «paratextualidad» (con el prefijo griego *παρα-*, ‘junto a’, ‘al margen de’) para referirse al conjunto de enunciados o iconos visuales que acompañan al texto principal de una obra literaria, tales como los títulos, preliminares, prólogos, índices, epígrafes, notas al margen, ilustraciones, grabados y un largo etcétera. Por medio de la presente monografía, García Aguilar y Bonilla Cerezo pretenden rendir tributo a «los paratextos de la Edad Moderna», que, en sus propias palabras, «han venido cruzando un conspicuo número de Rubicones» debido a la creciente atención crítica que, desde la segunda mitad del siglo xx hasta la actualidad, han suscitado «las distintas especies de preliminares» (2023: 17). Así, *El discurso paratextual en la novela corta del Barroco* se presenta como un compendio heterogéneo de dieciocho contribuciones independientes pero relacionadas entre sí, en las que diferentes investigadores ofrecen distintas perspectivas sobre un tema común: los paratextos en la prosa breve aurisecular, derivadas de las ponencias presentadas entre el 24 y el 25 de noviembre de 2022 en el congreso internacional celebrado en la Universidad de Córdoba.

El libro comienza con un apartado introductorio a cargo de los editores: «Dieciocho prólogos ejemplares y un cuento sobre el discurso paratextual en la Edad de Oro» (2023: 17-35), en el que García Aguilar y Bonilla Cerezo nos obsequian con un actualizado estado de la cuestión y sintetizan las aportaciones de los participantes del volumen. Acto seguido irrumpe el primer capítulo, con un elocuente título en el que Ruiz Pérez se recrea con el afamado rótulo de Claudio Guillén: «Entre lo uno y lo disperso: en los umbrales de la “novela cortesana”» (2023: 37-58). Su propósito consiste en resaltar los problemas terminológicos entre novela corta y cortesana, una polémica dualidad que se exagera a partir de las periferias textuales y que impide la correcta delimitación de todo género literario. Como él mismo indica, la ampliación del corpus durante el Barroco difumina «la coherencia argumental en una variedad de desarrollos en las direcciones apuntadas por la ficción idealista de la primera mitad del Renacimiento» (2023: 53).

A continuación, se dedican tres apartados a la figura cervantina. La aportación de García López, «Paratextos y prólogos cervantinos: la creación de un personaje» (2023: 59-72), indaga en la querencia del autor alcalaíno por estos paratextos; especialmente, a partir de la publicación del primer *Quijote*, al que habría que añadir las *Novelas ejemplares*, el *Viaje del Parnaso* o el *Persiles*, considerando siempre la autoconcepción de la fama, pues «en esa aventura personal de sentirse señalado por la sociedad en que vive, nuestro hombre recorrió un camino que vemos después reproducido en otras personalidades de la historia literaria» (2023: 71), como Galdós, Borges o Cernuda. En «Las *Bagatelle* de Don Quijote» (2023: 73-116), Bonilla Cerezo estudia el prólogo de las *Novelas ejemplares*, encontrando ciertas concomitancias con algunas traducciones de sus correlatos extranjeros y nacionales. Además, su análisis le permite conjeturar que el capítulo LXII de la segunda parte del *Quijote*, en el que se menta un libro llamado *Le bagatele*, guarda una inmensa relación con la docena de relatos de las novelas cortas, siempre subordinando sus narraciones al juego metaliterario y ficcional al que Cervantes somete al lector: «Por mucho que hagamos cábalas, estoy convencido de que en aquella imprenta de Barcelona se puso en letras de molde una obra algo más breve que la colección de 1613» (2023: 106) —sentencia el profesor Bonilla—. En última instancia, con respecto al malogrado héroe de Lepanto, Ruiz Notario muestra unas «Guías y avisos paratextuales en cuatro traducciones inglesas (1709-1846) de las *Novelas ejemplares*» (2023: 117-136). Si bien es cierto que durante el siglo XVIII estuvieron eclipsadas por el *Quijote*, «otro cantar sería el de los paratextos decimonónicos, donde el conjunto de historias parece haber alcanzado plena autonomía, acaso porque la mayoría había asomado ya en diversas traducciones a lo largo de la Ilustración» (2023: 131).

Junto a Cervantes, asoma una abigarrada nómina de prosistas barrocos que también cultivaron el artificio paratextual. El capítulo de Copello se dedica a «Diego Rosel y sus entretenimientos de pluma. Propuestas al lector (1613)» (2023: 137-149). En él, se examinan las cuatro páginas del proemio inserto en la *Parte primera de varias aplicaciones y Transformaciones...*, cuyo prefacio explicita «su proyecto narrativo», «la definición de un estilo variado en temas y recursos» y «su desdén hacia las citas» (2023: 141).

López Martínez y Fabbri consagran sus respectivos trabajos a la figura de Salas Barbadillo: «Las dedicatorias en la obra de Salas Barbadillo: algunas cuestiones sobre la sociología del escritor en el Siglo de Oro» (2023: 151-167) y «Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo en sus paratextos: *La hija de Celestina* (1612) y *La ingeniosa Elena* (1614)». El primero se aproxima a la sociología literaria del autor a partir de diversas dedicatorias en veinte impresos individuales y en su obra póstuma *Coronas del Parnaso*, que permiten distinguir tres etapas de mecenazgo: una primera, en la que «dedica sus textos a damas de la corte de la reina y a los

titulares de algunas de las casas nobiliarias más significativas de España»; una segunda, que evidencia un cambio «de ámbito social y se concentra en el círculo de los Fiesco, o sea, la alta burguesía bancaria»; y una tercera, en la que «los dedicatarios son todos altos funcionarios de la administración o del clero, directamente ligados a palacio» (2023: 165). Por otro lado, Fabbri coteja los elementos de la periferia textual en dos impresos de *La hija de Celestina* (Z y L) y uno de *La ingeniosa Elena* (M) con la intención de averiguar cuál es la *editio princeps* de la primera obra. A falta de la colación de otros testimonios, esta oportuna comparación revela una «rayuela fruto de una tradición con dos estadios redaccionales» (2023: 169) perceptibles en el primer cuadernillo, que permite reconocer variantes de estado en el soneto encomiástico de Juan Francisco Bonifaz y Tobar, inserto en los preliminares literarios.

Castellano Quesada analiza los «Cardos y laureles en los paratextos de *Las clavellinas de recreación* de Ambrosio de Salazar» (2023: 187-202), donde el castellano convive con una traducción al francés, explicando el significado del título y subrayando los controvertidos serventesios galos *Au lecteur*. Desde este punto, se dedica a aclarar el cuadernillo de preliminares, que «posee una heterogeneidad considerable», pues incluye «una dedicatoria y un prólogo en prosa, siete poemas del autor, otros cinco atribuidos a amigos y la fe de erratas», amén de «una nota al lector y el privilegio» (2023: 193) al final del libro. De igual forma, Rubio Áñez comenta «Los paratextos de las *Novelas morales útiles por sus documentos* (1620) de Diego de Ágreda y Vargas» (2023: 203-218), destacando que esta colección, «por lo que respecta a los paratextos, resulta un verdadero catálogo de las distintas problemáticas» (2023: 205). La portada y el título parecen evolucionar en las diferentes ediciones e impresiones hacia «un modelo de relato que se considera más actual y moderno por su mayor peso didáctico» (2023: 216), en confrontación con su modelo principal: las *Novelas ejemplares*. Al estudio independiente de los alrededores textuales cabría añadir las aportaciones de Fiordaliso a propósito de las *Historias peregrinas y ejemplares*: «El autor y sus lectores en los “umbrales” de la narrativa de Gonzalo de Céspedes y Meneses» (2023: 219-230). En este sentido, se ocupa de ocho piezas paratextuales, como la portada, los «Asuntos principales que contiene este libro», las dos aprobaciones, el privilegio de don Fernández de Borja, la advertencia y las erratas, la dedicatoria *A la imperial ciudad de Zaragoza* y, sobre todo, el prólogo *Al lector*, convertido en una especie de «trampolín para los vínculos con las *Novelas ejemplares* cervantinas, pero también apertura hacia otros textos y autores» (2023: 222).

García Aguilar rastrea con gran pericia la huella lopesca en las dedicatorias de una obra del hijo del librero Alonso Pérez: «Lope de Vega en (y desde) las dedicatorias de los *Sucesos y prodigios de amor* (1624) de Juan Pérez de Montalbán» (2023: 231-270). A través del título y demás elementos perimetrales asociados a

diferentes partes de sus comedias, llega incluso a plantearse la posibilidad de que Lope ejerciese como *ghostwriter* de preliminares ajenos: «el Fénix tal vez añadiera algo más que sus versos preliminares y su aprobación, sugiriendo una urdimbre editorial que tuvo en las dedicatorias una herramienta sancionadora, idéntica a la que había ideado él mismo con la Parte XIII de sus comedias» (2023: 262). En «Los paratextos de Castillo Solórzano: estrategias de promoción de un administrador de su pluma» (2023: 271-292), Bresadola recorre el corpus de preliminares en la producción narrativa del escritor de Tordesillas. Al igual que en el caso precedente, Castillo fue consciente de que la fortuna editorial de un texto excedía los límites de la estética literaria. Así, se preocupó por cultivar las relaciones personales y granjearse el favor de los poderosos, concibiendo «los preliminares como un microcosmos con una relación osmótica y equilibrada entre sus componentes», motivo que lo condujo a «moverse entre el mecenazgo, el prestigio social y el mercado» (2023: 288). El capítulo de Coppola titulado «Guiños amigables en una época de prohibiciones: el discurso paratextual de José de Valdivielso» (2023: 293-319) se diferencia de los anteriores en que el paratexto literario se desvía hacia el legal, en función del cargo de censor de libros que ostentaba esta personalidad. Sus buenas relaciones con autores del periodo (Montalbán, Bocángel, Salas Barbadillo, Gabriel del Corral, Tirso, etc.) facilitaron las aprobaciones de sus obras, que sitúan al autor en un doble plano: literario, «dirigiendo a sus amigos alabanzas líricas», pero también legislativo, «donde su talento retórico contribuye al mantenimiento del compromiso académico, la autopromoción del aprobador y la promoción social, política y económica de la novela corta» (2023: 314).

Gracias a la portada de algunas emisiones, las aprobaciones y los poemas laudatorios, Bradbury propone una nueva e hipotética datación de la tercera edición de *El Filósofo del aldea*: «Hacia una datación revisada de la tercera edición de *El Filósofo del aldea* de Baltasar Velázquez» (2023: 321-335), retrasando dos décadas la fecha de 1650 que hasta entonces consideraba la crítica como válida. Entre los variados argumentos que esgrime, es importante la consideración de Diego Dormer como «Impresor del Hospital de Nuestra Señora de Gracia» (*Em3*), que «alude a una situación profesional que solo se aquilató en su producción desde 1669», cuando «se subraya su estatus como impresor oficial del Hospital de Nuestra Señora de Gracia en Zaragoza en la portada de su edición de los *Anales de la Corona de Aragón* de Jerónimo de Zurita» (2023: 324).

Los estudios de Özmen y Castillo Martínez son los únicos dedicados a la autoría femenina en esta monografía. La primera aborda los prefacios de dos grandes novelistas barrocas: «Poder y autoría entre las plumas de las Sibilas: los paratextos de María de Zayas y Mariana de Carvajal» (2023: 337-353). Su cotejo textual le permite advertir copiosas diferencias entre la construcción paratextual de ambas escritoras, quizá basándose en sus circunstancias vitales: mientras que Carvajal

«se limita a reproducir de forma convencional el modelo genérico, neutralizando sus atributos autoriales, omitiendo el sexo y echando mano de una “retórica de humildad”», Zayas es «consciente de la singularidad de su obra» y emplea los marcadores de género para construir su propia imagen «que se proyecta sobre su autoafirmación paratextual y en la convocatoria de la multiplicidad de voces que la abrigan» (2023: 350); no hay que olvidar que el anónimo *Prólogo de un desapasionado* —atribuido a Castillo Solórzano— reivindica su papel dentro del campo literario aurisecular. Por otro lado, el célebre descubrimiento de un nuevo ejemplar de *El desdeñado más firme* (Hispanic Society of America) no le ha permitido a Castillo Martínez resolver algunas de sus incógnitas textuales, en su aportación titulada «Los silencios paratextuales de *El desdeñado más firme* de Leonor de Meneses» (2023: 355-373). Sin embargo, sí le ha posibilitado indagar en la dedicatoria *A la excelentísima señora doña Luisa María de Meneses, condesa de Portalegre, marquesa de Govea*, único paratexto del libro en el que «nunca asoma el nombre de la autora, pero sí su voz» (2023: 360). Esta sección textual acredita las relaciones cortesananas entre la aristócrata y la reina de Portugal, que sirven a la investigadora —entre otras hipótesis— para postular la capital lusa como posible lugar de impresión de la *editio princeps*, por delante de Madrid o París; aunque, en sus propias palabras, «las pistas tampoco acaban de resultar concluyentes» (2023: 363).

Carrascón se aproxima al universo paratextual hacia el final del Siglo de Oro, en consonancia con el declive de la prosa breve: «Los paratextos al atardecer. Preliminares en la novela corta de finales del siglo xvii» (2023: 375-408). Para ello, utiliza las publicaciones de cinco escritores menos conocidos (Alcalá y Herrera, Sanz del Castillo, Andrés de Prado, Cristóbal de Lozano y Luis de Guevara), con las que justifica el ocaso del género, pero no del contorno textual, que se mantiene intacto en mayor o menor medida: «Poco cambia durante el último tercio del siglo xvii por lo que se refiere a los paratextos. Lo que sí ha mudado irremediamente es la fortuna librera que había empujado las colecciones de novelas cortas durante los sesenta años anteriores» (2023: 405).

Por último, Tanganelli se detiene en otro escritor finisecular de origen portugués: «Un paratexto cambiante: los *Excesos amorosos en cuatro novelas ejemplares* de Antonio Vital Pizarro y Cuña» (2023: 409-423). La compulsación metódica de los dos únicos testimonios conservados (*L* y *M*) facilita su explicación a propósito de la ausencia de los preliminares legales, incidiendo en una misteriosa doble portada, el impresor ausente, los preliminares encomiásticos e incluso el mecenas del libro: Aires Teles de Menezes, que no aparece en la edición lisboeta. Estas pesquisas paratextuales conducen a Tanganelli a proponer que quizá «se preparara antes el cuadernillo inicial de *M* y luego el de *L*» (2023: 420), reconociendo la importancia de los mercados editoriales para la circulación de esta

impresión no autorizada: «era prioritario que el libro circulara como un volumen extranjero tanto en España (con pie lisboeta) como en Portugal (con pie madrileño) para que nadie reparara en la ausencia de los paratextos legales» (2023: 421).

Junto a todas estas interesantes propuestas, la edición de García Aguilar y Bonilla Cerezo se complementa con un ingenioso «Cuaderno de paratextos» (2023: 11-15), que entronca con la temática del monográfico y su espíritu didáctico. Por medio de este artificio ficcional, se ejemplifica el uso de los preliminares en los impresos del siglo XVII, incluyendo su respectiva tasa, fe de erratas, censura, aprobación y privilegio real. Asimismo, se incorporan versos humorísticos que tratan sobre asuntos pertenecientes al género paratextual, apuntando a los coordinadores del volumen, en un claro e irónico homenaje al *Quijote* cervantino, al que ningún autor de la época se preocupó por dedicarle siquiera un poema. En este punto, conviene recordar la famosa carta de Lope, datada en 14 de agosto de 1604: «De poetas, no digo: buen siglo es este. Muchos están en cierne para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a Don Quijote». Las notas cómicas continúan con el epígrafe inicial, que traslada una popular cita del expresidente del Real Betis Balompié, Manuel Ruiz de Lopera, sustituyendo al equipo de fútbol por la presente edición: «¡Un libro libre, limpio, en primera, de ustedes!» (2023: 9). De igual forma, el colofón final concluye estas insinuaciones jocosas, aunando el componente textual con el visual: la burla en torno a la festividad de santa Herundina [*sic*], que coincide con la fecha en que se comenzó a imprimir el libro (23 de julio de 2023), y la imagen de un mono tití abrazando el dedo de una persona bajo el lema «Soli Deo Honor et Gloria» (2023: 425).

En definitiva, *El discurso paratextual en la novela corta del Barroco* se presenta como un estudio señero en el ámbito del paratexto literario aurisecular, que combina a la perfección dieciocho capítulos rigurosos (y un «cuento» introductorio) con la cómplice colaboración de dos avezados expertos en la materia que muestran al lector los entresijos preliminares del libro antiguo.

SAMUEL PARADA JUNCAL

Universidade de Santiago de Compostela
samuelparada.juncal@usc.es



Gaston GILABERT (2024)

El dinero. Economía, literatura y espectáculo en la sociedad del Siglo de Oro.

Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 231 pp.

[ISBN 978-84-9041-495-8].

El libro al que se dedica esta reseña es uno de los volúmenes más recientes de la colección de monografías publicada desde 2021 por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Cada año, al mismo tiempo, dos estudiosos del teatro del Siglo de Oro cumplen el encargo de preparar sendas obras que presentan, según el sumario de la colección que ofrece la CNTC, grandes temas asociados al siglo XVII con títulos «antagónicos o complementarios». *El dinero*, a cargo de Gaston Gilabert, ha salido a escena con la que puede ser en efecto una de sus antítesis, *El alma*, de Esther Fernández Rodríguez. *La grandeza* apareció con *El recogimiento*, *El amor con El honor...* Temas grandes, cierto es, si se tiene en cuenta el polimorfismo que llegaron a desplegar en el teatro, pero perfectamente distintivos de los engranajes de aquel microcosmos que trasladaba las obsesiones de la sociedad al tablado.

Gilabert se compromete con la obligación, tan ardua como necesaria, de sujetar a un plan riguroso el amplísimo concepto que abarca el trabajo. La estructura que adoptan los capítulos responde a una meditada criba del material histórico, literario y dramático que fundamenta el estudio. No expone, como más fácil hubiera resultado a la composición y tedioso a la lectura, la minucia filológica en una sarta de obras o datos susceptibles de justificar cualquier vínculo con el motivo del dinero, sino un discurso trabado a partir de sus conclusiones, según corresponde a la dinámica del buen ensayo. La comunicación coherente de los hallazgos no ha sido menos importante que el propio esfuerzo investigador, de suerte que los núcleos temáticos van apareciendo y se alzan según su relieve en el paisaje que traza el desarrollo de la primera economía del capital en la literatura española.

La vista de ese paisaje atalaya en primer lugar la lejanía de las Américas. Solo la evocación de todo un continente puede dar las dimensiones históricas del cambio que atravesó la España de los Siglos de Oro a causa de la transformación de sus modelos mercantiles. La «súbita avalancha de oro y plata» que llegó desde las tierras explotadas hasta el Viejo Mundo desestabilizó con una fuerza sin precedentes la hacienda hispánica, que en los inicios del transcurso colonial se preciaba de ser la mayor entre las potencias europeas. El imperio no tardó en sufrir

un contraataque de parte de su propio orgullo, y en ese proceso, que empezó con un frenético enriquecimiento y acabó en el desastre monetario, se encuentran, al decir del autor, los cimientos de la cultura del capitalismo que a lo largo del libro servirá para explicar algunas de las mayores preocupaciones de la literatura áurea y varias figuras principales en el primer teatro moderno.

Desde el comienzo del libro, la consideración de los fenómenos socioeconómicos relativos a aquel capitalismo incipiente se acompaña del ejemplo y glosa de los personajes tipo del imaginario dramático del XVII que encarnaban los muchos vicios y escasas virtudes estimuladas por el vil metal. Los «negros dineros de América», hipálage y metáfora del primer texto teatral sobre el expolio español que da nombre al primer capítulo, acompañan las figuras del conquistador y el indiano, de muy distinta connotación. El teatro celebró la magnanimidad del primero frente a la codicia que por sistema se asociaba a la soldadesca, pero el viajero que volvía acaudalado de las Indias a menudo quedaba ridiculizado sobre el escenario por la presunción y la falta de escrúpulos. El contraste se entiende si se tiene en cuenta, como propone Gilabert, que el ejemplo del conquistador cumplía la función pedagógica de dignificar la empresa colonial. Al fin y al cabo, nombres como Colón, Hernán Cortés o Pizarro constituían un referente heroico, fácilmente admirado desde la lejanía temporal y geográfica. En cambio, la noticia cada vez más frecuente de algún paisano que en poco tiempo había amasado una gran fortuna despertaba, por igual, la envidia de sus convecinos y el temor de una aristocracia que veía cómo las fronteras estamentales se disolvían por la acción corrosiva del dinero.

La figura del indiano, hombre de a pie cuyas riquezas podían superar de repente las de cualquier noble, lleva a considerar la sacudida y el derribo final de las estructuras forjadas durante el Antiguo Régimen, transformación que constituye la clave de lectura de la primera parte del libro. Pese al papel capital del colonialismo en ese proceso, el autor subraya la importancia de no llamarse a engaño sobre una realidad que llevaba tiempo fraguándose. El segundo capítulo señala dos momentos vitales para el arraigo de la idea que unía poder adquisitivo y valor individual: el humanismo y el desarrollo económico de la época bajomedieval. La noción de que cualquiera podía mejorar la condición que el arbitrio divino le había asignado al nacer se hizo cada vez más patente, verdaderamente tangible cuando la omnipotencia del dinero permitió a villanos acaudalados y simples mercaderes traficar con la estirpe de sus apellidos para convertirse en hidalgos de la noche a la mañana.

El carácter divulgativo del ensayo no impide que sus páginas reparen con frecuencia en las minucias administrativas que regulaban esa y otras estrategias de ascenso. Antes al contrario, la letra pequeña se refleja sin estorbo y se entiende justamente porque el autor, formado en derecho además de filología, procesa cuando es necesario las tecniquerías de la jerga legal y encauza con su ejemplo versos y escenas que a su vez benefician una explicación entretenida. Para hablar de las

distintas tasas que gravaban las ofensas al prójimo según este tuviera o no rango de hidalguía, después de las debidas consideraciones lexicográficas, concluye Gilabert sencilla y efectivamente que «en términos crematísticos, hubo un tiempo en que salía más barato agraviar a un villano que a un hidalgo» (2024: 49). Enseguida una escena de *El tejedor de Segovia*, de Juan Ruiz de Alarcón, sirve de ilustración y recibe glosa de un impuesto similar, la décima de ejecución, por la que los alguaciles obtenían parte de las tasas requeridas a los delincuentes inculpados. El funcionario de la obra alarconiana se queja de que «solo delinquen los pobres, / no peca la gente rica, / que la corrige y ajusta / no la virtud, la avaricia» (2024: 50).

Hay que suponer que los espectadores reconocían la actitud descrita por el alguacil, la del rico pobre que por evitar gastos evitaba incluso despacharse a gusto. No solo eso: el *Arte nuevo* de Lope nos recuerda, unas páginas antes, que aquel público no asumía como el de hoy la ficción del signo dramático. Al actor que esa tarde hubiera hecho de avaro, al día siguiente muy bien podía negársele la atención en cualquier comercio local. Tal era la realidad inmediata, el sustrato de las inquietudes que revelan tanto el teatro religioso como en el profano. Aunque hay excepciones, en general ambos eran disuasorios de la codicia y la acumulación de capital, actitudes que contravenían la doctrina católica, los intereses de los altos estamentos —en contubernio inveterado con la Iglesia, a menudo en condición de mecenazgo de las artes— y hasta la tranquilidad del vecino que se consolaba con la miseria compartida. Se reproducía así una paradoja tan antigua como el sistema monetario: el odio al dinero se promueve en un mundo donde todos intentamos medrar a sus expensas.

Las figuras del pícaro y el judío rico concurren en el tercer capítulo para explicar la concepción del mercader moderno, el *homo œconomicus*, efigie de la naciente burguesía que se yergue entre las grietas del antiguo edificio social. El tratamiento que Góngora dio al personaje del comerciante en *Las firmezas de Isabela* es de particular interés, porque en esa obra los mercaderes son la aristocracia moral que ostenta la lealtad, el honor, la perseverancia, la humildad incluso. A partir de esta reflexión Gilabert plantea una hipótesis que parece cerrada por la escasa producción dramática del autor cordobés, pero que sin duda podría desarrollarse en una línea de investigación más amplia: la de una perspectiva dramática desde la que se atribuyen las cualidades más nobles a sectores sociales normalmente denostados por el teatro.

El capítulo cuarto ratifica la consistencia estructural del libro al abordar sin mengua de coherencia un aspecto que, en una obra solamente divulgativa, desconfiada de la pericia de sus lectores, hubiera aparecido al comienzo. Se trata de una de las primeras preguntas que se plantea cualquier afanado en este periodo de la historia de la literatura española. Por la metáfora del metal precioso que acuña su nombre, la cuestión era aquí ineludible: ¿cuál es el Siglo de Oro? La aclaración del término, en singular y en plural, prepara un trazado del concepto mítico de la edad de oro y su degradación en la edad de hierro, deplorada por los poetas desde la Antigüedad.

El género de la ficción utópica, la tratadística sobre economía y un poco de arbitrista popular proporcionan, a continuación, una imagen más nítida de las crisis inflacionarias que atravesó Europa a raíz de la colonización, señaladas a la apertura del ensayo como síntoma de la transición cultural acarreada por el proto-capitalismo. El teatro atestiguará cómo el dinero se convierte con igual poder en el mayor agente corruptor de los valores morales durante la primera modernidad. Los tres principios disputados sobre las tablas en el siglo XVII se distinguen netamente: justicia, amor y lealtad. Que nadie se pierda durante la próxima temporada la producción de una de las obras analizadas en esta parte, *La cueva de Salamanca*, también del novohispano Juan Ruiz de Alarcón, dirigida por Gilabert desde el grupo de investigación teatral Metadrama en la Universitat de Barcelona. Como este ensayo, como la colección a la que pertenece, el proyecto prueba la perfecta vigencia y la capacidad apelativa del teatro áureo, esta vez mostrando cómo la corrupción de la justicia puede llegar a humillar las mayores potencias humanas y naturales.

Igual que ocurre en el escenario al terminar la función, cuando los actores se desenmascaran a la hora de despedirse, la última parte de *El dinero* descubre la cara real de la economía del teatro, esa que funcionaba más acá de la ficción. La enorme capacidad de influencia pública del teatro, las compañías itinerantes, la apertura de espacios estables para la representación, la profesionalización de los dramaturgos... Todo un sistema regulado por la ley de la demanda contribuyó a formar lo que hoy se conoce como el primer teatro comercial. Como siempre, el capitalismo terminó absorbiendo a sus enemigos. Contra el imperio del gusto —contra el imperio del vulgo, porque en él estriba el imperio del género dramático— no podrían ya ni el idealismo que la literatura había blandido hasta entonces ni la ambición teórica que los puristas de la tragedia se empeñarían en sostener.

Los límites de la ortodoxia estética se iban difuminando al mismo ritmo que las fronteras estamentales, morales y religiosas. Con la doblez aprendida por Me-fistófeles, el dinero permitió al ser humano independizarse a cambio de la mercantilización de su alma, tal como hizo que el teatro se vendiera a costa de las normas que tradicionalmente lo habían regulado. En un último ejemplo, el más elocuente, Gilabert nos hace recordar el progresivo desengaño padecido por don Quijote hasta su completa recuperación, que no es otra cosa que la misma pérdida del idealismo que afecta al resto de la realidad. No es casual, es de las mejores ironías cervantinas que esa recuperación sea consumada en su propio lecho de muerte.

Pasada la cubierta, en la portada del libro aparece la segunda parte del título del ensayo: *Economía, literatura y espectáculo en la sociedad del Siglo de Oro*. El epígrafe es justo con la ambición del proyecto que rotula; no son menores las dimensiones que adquiere gracias a la variedad de sus referencias. El autor amplía los horizontes para lograr una visión de altura, un panorama sin recortes artificiales: el *Quijote*, el *Libro de buen amor*, *La Celestina*, el *Lazarillo*, todos,

en su dosis de realismo, son testimonio de la misma transformación que refleja el espectáculo dramático; pero también la poesía lírica y la popular cuando ejercen la sátira contra los viejos tópicos; y la filosofía moderna, y la antropología. El teatro cede terreno a otros géneros tan pronto como puede beneficiarse de las explicaciones que suscitan. El ejemplo clásico de Ovidio no falta en ninguna de las partes del ensayo porque fue absolutamente infaltable durante el Siglo de Oro, porque sus obras nutrieron el teatro como las de ningún otro modelo.

Es digno del mejor comparatismo el ejercicio de alternar referentes lejanos sin que su proximidad en la letra resulte estridente. *El alcalde de Zalamea* se encuentra aquí con un monólogo de *Falstaff*, Virginia Woolf entre Pico della Mirandola y el *Guzmán de Alfarache*. Ningún ejemplo al caso se resiste porque todos dan contexto oportuno a un aspecto u otro de la relación entre el materialismo económico y el teatro áureo. Desde la Puta de Babilonia hasta los narcos de *Breaking Bad*, múltiples figuras amenizan el recorrido de los pasajes dramáticos que cimentan el estudio, y así terminan dándole al conjunto cierta performatividad, toda a beneficio del lector que busca este ensayo. Saldrá de estas páginas con la sensación de haber paseado sin cansancio a lo largo y ancho del enorme continente que promete el título.

ROSA BONO VELILLA

Universitat Autònoma de Barcelona
rosa.bono@uab.cat



Fernán GONZÁLEZ DE ESLAVA (2023).
Coloquios espirituales y sacramentales.

Introducción, edición y notas de Antonio Lorente Medina.
Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 853 pp.
[ISBN 978-84-362-7867-5].

Antonio Lorente, catedrático emérito de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, es quien más sabe de literatura colonial, e hispanoamericana en general, desde sus inicios hasta la actualidad. Conoce, enciclopédicamente, las fechas, los acontecimientos, la legislación, los festejos, las costumbres, la moral, la religión, la milicia, los cargos políticos y religiosos..., y ¡además, los recuerda con precisión y trae a colación con donosura! Después de una decena de ediciones y monografías fundamentales (sobre Sigüenza y Góngora, Del Valle y Caviedes, el *Lazarillo de ciegos caminantes*, los fabulistas dieciochescos, la poesía burlesca ultramarina, la literatura indigenista, etc.) y un centenar largo de artículos, nos ofrece ahora la edición definitiva de los *Coloquios* de González de Eslava, a los que ha dedicado largos y pacientes años de estudio. Es el décimo volumen de una colección ejemplar que él mismo dirige, donde ya se han publicado cronistas de Indias, como Bernal Díaz, y autores de epopeyas, como Bernardo de Balbuena, Mauricio Magdaleno, pasando por Joaquín Fernández de Lizardi, Lucio Victorio Mansilla, Ignacio Manuel Altamirano, José Martí, Rubén Darío o José Eustasio Rivera.

Por fin podemos deleitarnos, y aprender, con una buena colección de teatro religioso del siglo XVI, que por su variedad de asuntos, situaciones, géneros y personajes (de carne y hueso o alegóricos, históricos y bíblicos, teológicos y costumbristas, figuras de entremés y ganapanes), y por la calidad del verso y de los recursos retóricos es todo un (re)descubrimiento. Lorente ha redactado, además, una rigurosa, y primorosa, introducción de dos centenares de páginas que es por sí misma una monografía completísima, pues resuelve todos los problemas (ecdoticos, métricos, conceptuales, de datación, biográficos, histórico-contextuales, ideológicos, teológicos, etnográficos...) de la obra del gran Eslava; cuando no ha encontrado el documento o acontecimiento, su *ope ingenii* es muy verosímil. Dicha introducción incluye: 1. «Construcción crítica y realidad biográfica» (2023: 20-84); 2. «El título de su obra teatral, su transmisión y cronología posible» (2023: 84-166), que se divide en tres subepígrafes; 3. «Un teatro contrarreformis-

ta» (2023: 166-196); y 4. «La lengua de los *Coloquios*» (2023: 196-206), donde también señala las normas de transcripción, edición y anotación.

En las primeras cincuenta páginas, engarza acontecimientos históricos, políticos, económicos, religiosos... para datar cada uno de los dieciséis coloquios, documentando perspicuamente, sin rémoras bibliográficas ni redundantes datos, con una amenidad que agradece el lector y huyendo de las frías tablas cronológicas. Eventualmente señala el contexto religioso o moral que justifica o explicita la ocasión de la escritura o representación. Por ejemplo:

algunos de los coloquios que escribió en esta década [la de 1570] constituyen un testimonio indirecto del ambiente de intolerancia contra los cripto-judíos. [...] Unas veces desarrolló dramáticamente el tema de la sustitución de la Ley de Escritura por la Ley Cristiana, como vimos en el coloquio VIII. [...] Otras veces dramatizó la acusación al pueblo judío de matar a su señor, como hizo en el coloquio XI» (2023: 75).

Tampoco tiene ningún empacho en contradecir, siempre con argumentos y documentos, las opiniones de la crítica previa (Arróniz, Frenk, Post, etc.) y actual, mucho más escasa, porque los estupendos *Coloquios* de Eslava estaban un tanto olvidados. Buena muestra del rigor ecdótico es, por ejemplo, la minuciosa descripción de la transmisión del coloquio V: a lo largo de ocho páginas (97-104) demuestra la errónea atribución de algunos parlamentos, en los paratextos y acotaciones, a personajes equivocados, que no se habían tenido en cuenta por los editores anteriores.

El apartado 2.3 («La cronología de sus obras dramáticas» [2023: 104-166]) es un dechado de rigor académico y una muestra excelente de cómo investigar, sin dejar de lado la crítica previa, en fondos documentales, sea por el acontecimiento que está en el origen, sea por alguna cuestión formal o genérica. Aunque «todos ellos sin excepción fueron compuestos para celebrar una fiesta concreta, o para subrayar un hecho relevante en la historia social novohispana» (2023: 109), como el XII, que tuvo que representarse tras la batalla de Lepanto (octubre de 1571) «y por el nacimiento del príncipe heredero» (2023: 117), en la segunda quincena de julio de 1572, que ilustra además con extractos de los parlamentos de algunos personajes. Fecha cada coloquio, incluso cuando los datos son difusos, como es el caso del V, porque refleja «la larga campaña político-religiosa llevada a cabo por el virrey Enríquez entre 1569 y 1574» (2023: 122). Otras veces, resalta un hecho «inadvertido hasta el momento: la inauguración de la ruta comercial Acapulco-Manila» (2023: 126), que tuvo lugar en 1573 y le sirve para datar el coloquio VII y, de paso, subrayar amenamente la importancia del evento histórico. También señala aspectos escenográficos pertinentes, como cuando recuerda que para la representación del VIII hubo un despliegue de «espectacularidad teatral, como en su

mayor densidad político-dogmática» (2023: 142), porque se escenificó «la llegada de Jesucristo, que instituyó la Ley de la Gracia, de acuerdo con el pensamiento de los canonistas medievales» (2023: 143).

La omnipresencia de las directrices del Concilio de Trento, en el siguiente epígrafe, las analiza desde todos los puntos de vista, porque «no hay coloquio que no posea, en mayor o menor grado, todas las características [...] contrarreformistas», porque se trata de «un teatro esencialmente catequístico y dogmático, muy emparentado con el de Diego Sánchez de Badajoz» (2023: 176). De modo que trae a colación las principales tesis de Trento (especialmente la doctrina del libre albedrío, o la voluntad salvífica de Dios) y las analiza cumplidamente el profesor Lorente. Así lo subraya, verbigracia, la omnipresencia de la Virgen María en el X, «única mediadora directa por su condición de madre del Redentor» (2023: 192), cuyo protagonismo es patente en el VIII, o en el XIV, con la advocación de la Virgen de los Remedios, o en el IV, cuando los cuatro primeros padres de la Iglesia demuestran el misterio de la Inmaculada Concepción.

El contenido y el mensaje de este teatro es nítido y directo, pues son piezas representables que deberían entenderse con relativa facilidad, sin oscuridades teológicas o escolásticas añadidas; lo agradecería el público asistente, que seguiría muy de grado las omnipresentes quintillas, adecuadas al *sermo humilis* que requiere este tipo de teatro didáctico-espiritual. Lo que no quiere decir que no expusiera complejas cuestiones teológicas, como, por ejemplo, la disputa del coloquio XVI entre Entendimiento y Caridad, esta vez en octavas reales, como requiere el contenido, pues aquel se queja de la Voluntad:

Entendimiento:	No siento cómo cuente lo que pasa	
Caridad:	¿Pues cómo el que lo pasa no lo entiende?	610
Entendimiento:	Un fuego de discordia nos abrasa, y sola Voluntad es quien lo enciende.	
Caridad:	Quien tiene al que es ladrón dentro en su casa, con gran dificultad dél se defiende.	
Entendimiento:	Sospecho tanto mal de su compañía, que aun con el bien presumo que me engaña.	615

Estos coloquios son, además, una excelente muestra del costumbrismo de la sociedad colonial, porque «la mayor originalidad de Eslava estriba en el sabio aprovechamiento de numerosos aspectos de la vida cotidiana para la composición de sus piezas teatrales» (2023: 177).

Todas las obras se analizan y documentan en la introducción común, para precisar las circunstancias de la fecha de redacción o representación, o ambas, su transmisión y los problemas textuales, de modo que el texto y sus respectivas notas ocupan la segunda parte del libro. A tal fin, recoge los diversos registros,

incluido, claro, el lenguaje de germanías (véase, v.g., 2023: 417). Todo nos lo relata (y uso el verbo adrede) el profesor Lorente con una prosa ágil y amena, nada prolija ni envarada, desde las circunstancias del primero en la tabla, *El obraje divino*, hasta el decimosexto, *Del bosque divino, donde Dios Nuestro Señor tiene sus aves y animales*, pasando, por ejemplo, por el pintoresco IX, *Del alhóndiga divina*, o el patético XIV, que ilustra *La pestilencia que dio sobre los naturales de México y de las diligencia y remedios que el virrey don Martín Enriquez hizo*: «Yo soy la red barredera / en quien todo mal se incluye, / yo quien todo lo destruye, / y doy muerte al que me espera / y también al que me huye» (vv. 71-75). Las grafías están actualizadas y normalizadas, los textos, excelentemente anotados. Las veintidós páginas de la completa bibliografía recogen todos los estudios necesarios. Bienvenido sea.

GUILLERMO SERÉS

Universitat de Barcelona
Guillermo.Seres@uab.cat



Arturo JIMÉNEZ MORENO (2023).
La incorporación de la mujer a la cultura escrita en el siglo xv.

Salamanca: Universidad de Salamanca, 640 pp.
[ISBN 978-84-13118-54-3].

Este monográfico nace tras un largo trabajo de investigación para poner sobre la mesa un número ni mucho menos insignificante de mujeres próximas a la cultura escrita del siglo xv. El compendio propuesto de más de 250 nombres no solo recoge a aquellas pertenecientes a este siglo, sino también a las que, si bien no corresponden a él estrictamente, sí se nutrieron del mismo contexto cultural del *quattrocento*. El acceso a la cultura escrita está, por razones obvias, íntimamente unida a la presencia de las mujeres en espacios de poder. Para alcanzar esa posición, pero principalmente para mantenerse en ella, la instrucción de las féminas era imprescindible y es por eso que se han podido encontrar indicios del contacto con lo escrito en el ámbito femenino. La mujer que participa como sujeto agente en la sociedad cortesana debe estar necesariamente instruida.

La estructura del libro invita a explorar este panorama femenino que se abre ante los lectores especializados. Está compuesto por una precisa introducción metodológica, dos bloques principales de contenido y una serie de anexos e índices que facilitan el trabajo investigador de aquellos que deseen utilizar el monográfico como punto de partida para profundizar en la materia. En lo que al contenido respecta, el primer apartado se subdivide en tres capítulos en los que se ponen en relación la sociedad, la cultura escrita y el lugar que ocupa la mujer en ese mundo. El capítulo primero expone las distintas huellas que quedan de la participación de la mujer en la escritura y la lectura. Abarca cuestiones como la correspondencia, la traducción, sus lecturas y debates en conjunto, etc. e incluso su cercana relación con la poesía de cancionero. En la segunda sección se reconoce la importancia de las lenguas vernáculas como motor de cambio de las dinámicas de la cultura escrita hasta entonces establecidas, la correlación directa entre las clases altas y la instrucción de las mujeres —que abarca a todas, desde reinas hasta religiosas—, y el valor de la cultura para poder desempeñar correctamente las labores que exige su posición social en lo económico y lo político. La corte y el convento son, un siglo más, los lugares donde más se potencia su formación. Estos últimos continúan su labor de proteger la cultura existente. El ter-

cer capítulo recoge las diversas razones por las que una mujer recibe y utiliza su instrucción, razones que por supuesto están sujetas a un contexto que restringe el foco a la alta sociedad. Las más destacadas son: la economía (mediante libros de cuentas), la correspondencia y el libro como medio para acceder a Dios. Resulta interesante un último apartado que indica el tiempo y espacio del que disponían las mujeres para enfrascarse en la lectura. Como en la actualidad, no era mucho. De ahí la importancia de la lectura oral como vínculo con lo escrito.

Una división llamativa que establece el monográfico es la de lectoras localizadas y latentes. Estas últimas, en particular, son a quienes se puede extender la duda de si tuvieron acceso a lo escrito o no por el contexto que las rodea, puesto que indica altas probabilidades de una respuesta afirmativa a esta pregunta. En palabras del autor, son «aquellas que, aún viviendo bajo las mismas circunstancias que otras lectoras localizadas, no han dejado ningún rastro de esta actividad» (2023: 53). También se expone el papel de la mujer en la traducción de textos como el «*Livre de trois virtues*» de Christine de Pisan. Más adelante, en el siglo xvii, la traducción se convertiría en un símbolo de prestigio social, una vía para que las féminas ocuparan espacios típicamente masculinos, como se expone en «*Society Women and Enlightened Charity in Spain*» (M. Jaffe y Martín-Valdepeñas, 2022). Las redes femeninas que comienzan a tejerse ahora sirven de impulso para todas las que participan —y participarán— en ellas, son el vehículo para desarrollarse culturalmente, no de forma aislada sino conjunta, dentro del propio entorno en el que se desenvuelven.

Otra parte importante del análisis gira en torno a los indicios sobre la competencia lectora femenina: la concurrencia de varios de ellos aumenta la probabilidad de que la mujer objeto de análisis sea mujer lectora. Para perfilar a una potencial lectora, según el trabajo realizado por el doctor Jiménez, se pone la atención sobre «los inventarios de libros», la dedicatoria de una obra —cuya motivación suele ser de tres tipos: económica o de protección, devota o espiritual y didáctica— y la alfabetización y educación de las mujeres. La circulación de libros —por herencia, por intercambio, etc.— fue otro de los motores que potenciarían la cultura escrita hasta alcanzar los valores del siglo xvii. También se cuestionan aspectos tan fundamentales como qué convierte un conjunto de libros en una biblioteca: ¿es una cuestión de cantidad? ¿Depende en realidad de una línea de pensamiento que una esos volúmenes?

El segundo bloque contiene el corpus que da sentido a toda la obra. En cada entrada se exponen detalles de la vida y actividad de las mujeres cuidadosamente escogidos para contribuir al objetivo de la investigación: documentar la relación entre ellas y la cultura escrita. Tal y como Arturo Jiménez expone: «no se trata de esbozar una línea biográfica [...] sino de seleccionar aquellas circunstancias que nos permiten analizar a cada mujer dentro de un contexto próximo al libro y

a la lectura» (2023: 210). No importa tanto el contenido de sus lecturas como el concepto de mujer lectora que se crea en el imaginario colectivo. Eso es lo que poderosamente influye en la cultura escrita de la época —y de las posteriores— en lo que a la feminidad respecta. Se debe reconocer la dificultad de un trabajo documental como este, donde la escasez de indicios para descubrir a todas las mujeres que quedaron en la sombra obliga a considerar a todas aquellas lectoras fantasma que, al menos por el momento, quedan condenadas a habitar las sombras de la historia de la lectura.

Tras una vastísima bibliografía que constata la calidad y magnitud de este monográfico, se pueden consultar hasta cinco anexos que terminan de dar forma al contenido, enriqueciéndolo aún más si cabe. Les siguen diversos apartados finales pensados para facilitar el trabajo de consulta: un índice onomástico, uno toponímico y otro ordenado según el autor y la obra. En definitiva, se trata de un interesante manual de consulta al que debe dársele tal uso, puesto que destaca por su completitud. Permite abordar el estudio de la cultura escrita —y la aproximación femenina a la misma— desde multitud de ángulos. Es la potencialidad de este libro lo que mayor valor le otorga. Puede —y debe— ser utilizado como herramienta para continuar expandiendo el conocimiento en el camino que ha abierto. Arturo Jiménez Moreno nos invita a utilizar lo sembrado en estas páginas para cultivar nueva tierra investigadora con ello.

CAROLINA DE ALEJANDRO IZQUIERDO

Universidad Autónoma de Madrid
carolina.dealejandro@estudiante.uam.es



Salvador LIRA (2023).

En el trono, en la tumba y en el cielo. Los actos de Real Sucesión por la Real Audiencia de México durante la transición dinástica (1665-1725).

Zacatecas: Paradoja Editores, 402 pp.

[ISBN 978-607-555-153-1].

Es sabido que los investigadores talentosos suelen denominar con tino sus producciones textuales. Salvador Lira ofrece, en su más reciente libro, un claro ejemplo de la importancia que tiene definir, delimitar y justificar el objeto de estudio desde el título del trabajo de investigación. Sin embargo, también se conocen los riesgos de juzgar un libro por su portada, así que es necesario ponderar las virtudes del contenido, además de resaltar el cuidado y el arte de la edición. De ahí la pertinencia de revisar el proceso de investigación que antecede a los textos que aportan nuevos conocimientos en la disciplina de su competencia.

Dadas las habilidades analíticas del autor, no es novedad afirmar que este reciente producto impreso es el resultado de años de esfuerzos, búsquedas y deliberaciones académicas acerca de un acontecimiento nodal para reconocer e interpretar la cultura letrada y las ceremonias especiales acaecidas en el mundo novohispano. De entrada, el asunto principal tiene pertinencia y originalidad, pues constituye uno de los muchos temas retórico-simbólicos trascendentales, a los cuales no se les ha prestado la debida atención; así, este exhaustivo estudio colabora en la tarea de dilucidar un acontecimiento político, emblemático, histórico y cultural poco explicado y fundamentado.

Como es necesario, el estudio se inicia mediante un profuso recorrido a través de los interesantes vericuetos del antiguo, pero perenne, arte de la emblemática; no recurriendo a una mera descripción, sino estableciendo el andamiaje teórico-metodológico suficiente para enfocar la discusión de las sucesiones reales desde la hipótesis que propone interpretarlas y clasificarlas desde la perspectiva de la fiesta barroca. Enseguida se presentan y explican detenidamente el proceso, las partes, las etapas y los conceptos que los rituales elitistas de transición tuvieron en la Nueva España, en especial, claro, las exequias y las juras reales. Al mismo tiempo se diferencian los eventos festivos religiosos de los monárquicos, aunque ambos pertenezcan a la categoría indicada de la fiesta barroca novohispana.

Así, el autor arriba al paradigmático y especial caso del cambio de sucesión entre casas reales diferentes, es decir, las adaptaciones y resignificaciones que

operaron justo durante el tránsito del poder desde Felipe IV hasta Carlos II. En otras palabras, de la estirpe de los Austrias a la dinastía de los Borbones. Lógicamente, dichas variaciones, a caballo entre las contingencias y las tradiciones, provocaron discursos diversos: iconográficos, lingüísticos y mixtos, cuya exégesis original, no siempre fácil, es revelada, desmenuzada y puesta al día por el doctor Lira. El cierre del trabajo se redondea con el énfasis de los emblemas utilizados y adaptados de acuerdo a la ocasión, por connotados apologistas, cronistas, voceros, artistas y poetas de la realeza —de la talla de sor Juana Inés de la Cruz, fray Andrés de San Miguel y Juan Ignacio de Castorena— tanto aquellos símbolos adherizados de cierto sincretismo americano, como los recursos retóricos y astrológicos.

La caracterización de los rituales elitistas, en este caso, de la monarquía española, requirió de dos aspectos esenciales, a fin de concretar los resultados de la investigación: primero, el conocimiento profundo del entramado semántico que instaló símbolos, conceptos y emblemas dentro del discurso apologético y fúnebre, en tanto piedras angulares de los registros históricos del ciclo de sucesiones monárquicas —no sobra aclarar que estos procedimientos configuraron personajes, artificios y lirismos, más que personas de carne y hueso—; y, segundo, el refinamiento de la capacidad exegética para desentrañar los misterios de los protocolos, ritos y representaciones de estas manifestaciones polisémicas, propias de la monarquía católica, a lo largo y ancho del imperio, y especialmente en el territorio de la Nueva España.

Gracias a esta arquitectura discursiva de los contenidos analizados, que a su vez proviene de las sólidas bases del diseño de la investigación propiamente dicha, el autor puede probar sus cuestionamientos iniciales y proponer la denominación de «Actos de Real Sucesión» para todo acontecimiento festivo auspiciado, en la Nueva España, por la Real Audiencia de México, institución responsable de cuidar y prevalecer la continuidad ritual de la realeza española; entre los que destacan los arcos triunfales, el paseo del pendón, los túmulos imperiales y las juras reales. Por otro lado, tal denominación podría aplicarse a cualesquiera otras ceremonias similares en otras regiones monárquicas.

Mención aparte merece la conjunción de datos, autores y textos originales que brillan gracias al contexto, el análisis y la edición del doctor Lira. Se reconoce su capacidad para valorar la historia del libro y la importancia del rescate cultural de hechos y discursos. Buena cuenta da el autor de tales recursos, hasta entretrejer con seriedad, conocimiento y disciplina, un estudio digno de difusión.

ALBERTO ORTIZ

Universidad Autónoma de Zacatecas
albor2002@gmail.com



Sagrario LÓPEZ POZA (2023).
*Divisas o empresas de los Austrias. Expresiones
simbólicas de representación personal.*

A Coruña: SIELAE, 402 pp.
[ISBN 978-84-09-55956-5].

A finales del año 2023, casi como un regalo de Navidad, vio la luz el libro del que hago una reseña. Es un regalo porque, como leemos en la página de créditos, escuchamos algo muy hermoso, que la finalidad de este libro es la difusión del conocimiento, sin ningún ánimo de lucro; a ello podríamos añadir que sin ninguna clase de recompensa personal. Solo se trata —nada más y nada menos— de compartir conocimiento, el objetivo más noble que pueda imaginarse y, como bien sabemos, gran conocimiento compartirá la autora sobre el tema de este libro, como lo hace en otros de semejante interés.

Sagrario López Poza, como es bien sabido, es una gran autoridad en el conocimiento de empresas o divisas. La emblemática es una de sus fortalezas. Muchos años de investigación avalan su erudición y su sabiduría. Desde que se ocupó de las *Empresas* de Saavedra Fajardo, dando a la luz su espléndida edición en el año 1999 y dedicándole importantes estudios en ese y años sucesivos, se ha mantenido en este campo, siendo en él —no hace falta insistir— una verdadera autoridad. Sus muchos e innovadores trabajos han abierto camino, en el que ella es guía indiscutible. Este libro, que lleva por título *Divisas o empresas de los Austrias*, al que se añade, a modo de explicación, un subtítulo, «Expresiones simbólicas de representación», es el culmen de una trayectoria en la que ha ido deteniéndose en las divisas de distintos personajes, a la vez que en cuestiones conceptuales. Las investigaciones realizadas la han movido a escribir esta obra, cuyo contenido se resume con mucha claridad, a la vez que modestia, ya que el libro ofrece muchísimo más de lo que se anticipa. Esas palabras merecen, a mi juicio, ofrecerlas aquí:

Las divisas o empresas (creaciones simbólicas ingeniosas en que interviene la palabra y la imagen) fueron usadas por reyes, caballeros y damas para transmitir mensajes personales desde los inicios del género (a finales de la Baja Edad Media) hasta finales del siglo XVII. Este libro expone los rasgos genéricos y variedades de esta modalidad de la *Emblemática* y ofrece un análisis detallado de noventa divisas o empresas que se asocian a treinta y seis individuos de la estirpe de la casa de Austria y sus ascendentes.

Sí, es verdad, transmiten mensajes, se exponen rasgos genéricos, se analizan detalladamente las divisas (¡noventa!) de treinta y seis personalidades, sí, eso está, pero aquí, con la sencilla claridad de quien sabe escoger la quintaesencia, está retratada la historia de una época importantísima e irrepetible, a la que se accede fácilmente y de la que se aprende mucho más de lo esperado. El análisis de las divisas y el contexto que se ofrece logran aquel *desideratum* difícilmente alcanzable del *utile et dulce*.

La profesora López Poza ha sabido escribir unas páginas que se leen con enorme placer. Sabía bien qué necesitaban los distintos lectores, puesto que este libro está destinado tanto a los especialistas como a un público culto, pero no especializado. En muchos casos estas divisas o empresas habían sido analizadas en profundidad por la autora en artículos científicos de enorme categoría; valgan de ejemplo títulos como «Divisas o empresas históricas de damas. Algunos testimonios (siglos xv y xvi)», con Nieves Pena Sueiro, de 2008, artículo en el que se encuentran algunas mujeres que vemos en el libro que nos ocupa; «*Nec spe nec metu* y otras empresas o divisas de Felipe II», del año 2011; «Empresas o divisas de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón (los Reyes Católicos)», de 2012; «Empresas o divisas del rey Felipe III de España», de 2013; «Divisas del emperador Maximiliano I de Austria», de 2021; o «Divisas o empresas de infantas españolas casadas con reyes o príncipes de la dinastía Avis de Portugal (fines del siglo xv y siglo xvi)», de 2022.

En cuanto a otras cuestiones presentes en el libro, en ellas brilla la experiencia surgida de estudios previos, siendo de obligada mención destacar el proyecto hecho realidad con la creación de *Symbola*, una base de datos de obligada consulta, que cada día se enriquece y, a la vez, enriquece a su creadora. Con estos antecedentes, a los que alude López Poza en su «Preámbulo y agradecimientos», es seguro que podamos disfrutar leyendo lo que dice de unas divisas que hablan de unos personajes que pertenecen y son parte de una época extraordinaria, tema este de las divisas que había de ser abordado y que, tal como verá el lector, añade conocimiento a una época irrepetible.

El libro, perfectamente estructurado, tras el «Índice general», «Dedicatoria» y «Preámbulo y agradecimientos», comienza con una «Introducción», en la que se atienden diversos e interesantes aspectos que sirven de guía, consiguiendo que la lectura sea más provechosa, pues la autora ofrece las «herramientas» necesarias para caminar por el libro, ofreciendo sus objetivos y, a la vez, sus conocimientos. Los títulos que preceden a las distintas cuestiones son claramente parlantes. Los apartados son: «Planteamiento y propósito», «Naturaleza, elementos y terminología de las divisas», «Evolución de las divisas», «Tipos de divisas», «Particularidades formales de las divisas en reinos españoles», «Fuentes principales de la investigación» y «Advertencias de estilo».

El lector agradece las informaciones que se ofrecen en el primer apartado, como, por ejemplo, que en las divisas de los miembros de la casa de los Austria, estos son representados como individuos, y que las divisas eran identificables por su forma y contenido; que se sitúan en el tiempo transcurrido entre la proclamación de Felipe I, esposo de Juana I, hasta la muerte de Carlos II, un período en el que «el género» de divisas se mantuvo homogéneo.

La autora anuncia y explica la inclusión de las divisas de los progenitores de quienes inician la dinastía o casa de Austria, e, igualmente, la inclusión de las divisas de las parejas de los miembros de la dinastía. Se agradece que, para facilitar el mejor entendimiento de las divisas, haya considerado necesario ofrecer datos biográficos de cada individuo.

En el segundo apartado recuerda que las divisas o empresas se consideran una modalidad de la *Emblemática* y que en ellas se encuentran palabras e imagen. Sin embargo, afirma que las divisas poseen rasgos específicos, como son su naturaleza simbólica, su función comunicativa y su carácter individual. En cuanto a la variedad de términos que se utilizaban para nombrar las palabras y la imagen, anuncia que en este libro se emplearán, respectivamente, los términos «mote» y «pictura». Añadirá que «mote» e «imagen» juntos pueden ofrecer, cada uno, mensajes de distinto contenido, aunque, lógicamente, las mejores divisas son aquellas en las que «mote» e «imagen» se complementan. Un ejemplo, no incluido en las divisas que se analizan en el libro, que es explicado con detalle, proporciona herramientas útiles para la lectura.

Muy interesante, curioso e ilustrativo es el apartado en que se habla de la evolución de las divisas, cuyos antecedentes se sitúan en el primer tercio del siglo XIV, mostrándose una rica panorámica, como ocurre al hablar de los tipos de divisas; y no falta una breve parada en las particularidades de las de los reinos de España.

La autora, finalmente, menciona las fuentes que ha utilizado e informa de algunas cuestiones de estilo. Ciertamente, en esta «Introducción» (2023: 11-28) nada puede echar de menos el lector. En cuanto al final, encontraremos unas páginas enormemente valiosas: «Consideraciones finales» (2023: 363-365), que sirven de «repaso» al lector; «Abreviaturas utilizadas» (2023: 367), a las que se acude necesariamente; «Bibliografía» (2023: 369-388), completísima; y unos utilísimos «Índices»: índice de motes de las divisas o empresas citadas (2023: 389-392), en el que, por orden alfabético, aparecen todos los «motes», añadiendo el propietario y remitiendo a la página o páginas del libro en que aparece; índice de propietarios de divisas o empresas citados, en el que son los propietarios los que aparecen en orden alfabético, yendo acompañados del «mote» y la página o páginas en las que aparecen; y el tercero: índice de motivos de las *picturae* de las divisas o empresas citadas, en el que el «motivo», es decir, lo pintado (aunque hay algunas empresas

sin *pictura*), aparece en orden alfabético (comienza con un águila), acompañado de mote y con mención de las correspondientes páginas.

Abre la obra propiamente dicha el muy útil «Árbol genealógico de propietarios de divisas analizadas» (2023: 29-ss.). A continuación, la autora se centra en su objetivo, comenzando con las «Divisas de ascendientes inmediatos» (2023: 33-81), a saber, María de Borgoña y Maximiliano I de Austria y los Reyes Católicos; le siguen las «Divisas de miembros de la casa de Austria» (2023: 83-362), cuyos propietarios son: Felipe I de Castilla, Juana I de Castilla, Leonor de Austria, Carlos I de España, Isabel de Portugal, Isabel de Austria, Fernando I, María de Hungría, Catalina de Austria, Felipe II, María Manuela de Portugal, María Tudor, Isabel de Valois, Anna de Austria, María de Austria, Juana de Austria, Isabel Clara Eugenia, Catalina Micaela de Austria, Felipe III, Margarita de Austria, Ana María Mauricia de Austria, Felipe IV, Isabel de Borbón, Mariana de Austria, María Teresa de Austria y Borbón, Carlos II y Margarita Teresa de Austria.

La autora, partiendo de lo que considera divisa o empresa, mantiene semejante esquema en todas ellas, siendo fiel a sus principios. La diversidad que podemos encontrar responde a la condición de los individuos, a la cantidad de divisas que cada uno pueda tener y, lógicamente, a la naturaleza de estas.

La breve información que ofrece de los personajes no omite nada que sea importante; el lector la agradece, pues en ella, además de dar luz a la divisa, se contempla bastante de la historia de una dinastía tan importante; en algunos casos, la información es mayor o más importante, pero eso depende de la biografía de cada individuo. Se dan noticias de su nacimiento (la fecha y el nombre de sus padres) y, en su caso, de su reinado, así como de sus acciones o hazañas, matrimonios, etc., pero lo importante son las divisas, que son analizadas en profundidad.

Se trata siempre de explicar el porqué, cuándo y para qué, es decir, el significado o razón de las divisas, de descubrir y mostrar qué quieren decir esas *picturae* que se contemplan, tan diferentes unas de otras. Aparecen animales, como águilas, armiño, caballo, león o pavo real; del mundo vegetal, árboles y flores, como el lirio, caléndula, rosa; frutos, como la granada; la mitología y la religión también proporcionan *picturae*, y lo hace la naturaleza (así el sol, la luna, las estrellas, o el orbe terrestre); no faltan obras hechas por el hombre (la nave, el yugo, la rueda), etc. En fin, la autora se ocupa del significado y lo explica. Hay, por otra parte, divisas (once en total) en las que no hay *pictura*.

Cuestión fundamental es comprobar cómo se complementan «*pictura*» y «*mote*» y saber qué dice de sí el individuo que ha elegido esta u otra divisa, extremos estos no fáciles de entender (también en unos pocos casos falta el *mote*). La autora intenta y consigue, prácticamente siempre, dar razón de los «*motes*», ya lea «*Ad utrumque*», «*Reliquum datur*», «*Non sufficit orbis*», «*His deus oia fecit*», etc. Para ello se hace preguntas y da respuestas, a veces más de una res-

puesta, ya que no siempre hay certeza. La autora, no hay duda, acude a todo lo que se ha dicho de cada divisa o que pueda darle luz. La luz viene de muchos lugares. La bibliografía es exhaustiva y la aduce inteligentemente. La profesora López Poza cuenta con un bagaje intelectual extraordinario y un rigor científico encomiable. Y los muestra. Y el lector aprehende mucho más de lo que espera y, sobre todo, disfruta.

Los motes están escritos en lenguas distintas, aunque predomina la latina. El origen de algunos motes se encuentra en obras literarias. La autora entonces ofrece el contexto, y traduce mote y contexto.

Merece la pena destacar las imágenes que este libro ofrece, doscientas doce, magníficas todas, muy cuidadas; su presencia es fundamental; encontramos las divisas y, además de ellas, retratos de los propietarios de las mismas. Todas las imágenes contienen los datos necesarios para localizarlas. Se encuentran en manuscritos, obras editadas, monumentos o museos, si las divisas están en retratos o medallas; se da cuenta de las bibliotecas y signaturas correspondientes, los catálogos, etc.

Cada divisa es un trabajo espléndido que ha cuidado con primor la profesora López Poza; merece la pena leer despacio, descubriendo la labor casi «detectivesca» de la autora ante algunas divisas. Incita al lector a acompañarla; a veces, el lector se lanza a descubrir qué hay en ese pequeño y «raro» dibujo, y pretende encontrar qué tiene que ver con las pocas palabras que lo acompañan. No es fácil descubrirlo; pero, si se llega a vislumbrar apenas algo, es un regalo. Cuando el lector llega al final, admira la «pericia filológica» de la autora y todo está claro.

Durante mi lectura iba tomando notas o poniendo en los márgenes una frase, una marca, y en el propio texto no pocos subrayados. Mantenía un diálogo con el libro, dirigiéndome tanto a la autora como a las vivas palabras que iba leyendo. Si la lectura produce placer, esta obra lo avala de modo incontestable.

FRANCISCA MOYA DEL BAÑO

Universidad de Murcia
fmoya@um.es



Jesús PONCE CÁRDENAS (2023).

Escolios gongorinos. Biografía, anotaciones y defensas.

Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 284 pp.

[ISBN 978-84-9192-374-9].

A pesar de que el estudio de Góngora y de su inextinguible estela haya producido en el siglo pasado fulgurantes frutos filológicos, su incomparable legado en las letras españolas todavía invita a múltiples asedios desde distintas perspectivas. Entre las principales aportaciones de los últimos lustros, cabría citar tres grandes líneas: 1) las ediciones críticas anotadas; 2) el estudio de poetas que evidencian su influjo; y 3) la profundización en la polémica gongorina, con la exhumación y análisis de comentarios, epístolas y panfletos de todo perfil. El último volumen publicado por Jesús Ponce Cárdenas, *Escolios gongorinos. Biografía, anotaciones y defensas*, posible gracias al proyecto «Hibridismo y Elogio en la España Áurea» (HELEA), centra su atención en esta última parcela. Más concretamente, el libro supone una firme apuesta por una serie de escoliastas (Martín Vázquez Siruela, Francisco del Villar, Manuel Serrano de Paz y, en una medida distinta, Hortensio Félix Paravicino en tanto que biógrafo de Góngora) algo preteridos e incluso menospreciados por la crítica.

Tras una somera pero detallada introducción, el volumen se inaugura con «Entre Lelio y Hortensio: glosas a la *Vida y escritos de don Luis de Góngora*». El estudio aborda un documento de capital importancia para reconstruir el relato biográfico de Góngora que una de sus amistades más cercanas, Hortensio Félix Paravicino (1580-1633), quiso legar a sus contemporáneos como encabezamiento al *Manuscrito Chacón*. Se trata, como nota el filólogo complutense, de una biografía erudita o alejandrina que combina la presentación de los hitos principales de la existencia con la alabanza y la apología. El artículo examina, primeramente, la estructura del texto, tanto su *dispositio* como la relación con los cauces retóricos clásicos y las estrategias de las que se sirve el predicador barroco para sortear algunos de los escollos que podían presentar las andanzas vitales del cordobés (su fama de proceder de un linaje de conversos, la presencia de versos amorosos y burlescos, la oscuridad de sus obras mayores, etc.).

El trabajo también pone en paralelo el contenido de la *Vida*, así como su relación con la polémica, con el «Romance describiendo la noche y el día, dirigido a

don Luis de Góngora», más conocido como *Himno al amanecer*, que combina una cronografía con la exaltación del ingenio andaluz, llegando en sus últimas líneas a sugerir una analogía entre los ataques que el vate cordobés y él mismo habían recibido por la oscuridad de sus respectivos estilos. Asimismo, Ponce Cárdenas, observa cómo se construye la ponderación de Góngora sirviéndose, sobre todo, de términos que subrayan su singularidad y que lo comparan con un gigante frente a sus enanos adversarios. Al final, se concluye evidenciando de qué manera el relato se incardina perfectamente en el marco de la polémica en tanto que «pequeña pieza oratoria que oscila entre lo biográfico y lo apoloético» (2023: 46).

El ensayo «Martín Vázquez Siruela: pequeño perfil biográfico» traza la semblanza de este erudito de origen malagueño (1600-1664) hasta hace escasos años poco reconocido en el campo de la filología. Siguiendo las huellas de la *Bibliotheca Hispana* de Nicolás Antonio y de algunos documentos hallados por Antonio Gallego Morell, se divide la semblanza en tres grandes etapas: 1) los años de formación humanística y sus primeros pasos en la carrera eclesiástica; 2) su etapa central en la corte, como preceptor de vástagos de la alta nobleza; y 3) la época última de su vida como racionero en la catedral de Sevilla y asesor en materias anticuarias del marqués de Estepa. Entre los aspectos en los que profundiza esta indagación, resulta oportuno destacar la relación de Vázquez Siruela con los círculos cultos de Granada, según lo testimonia su presencia en los versos de Collado del Hierro. Igualmente, Ponce Cárdenas se detiene en la mudanza del admirador de Góngora a la corte en 1642 como preceptor de don Gaspar Méndez de Haro y Fernández de Córdoba (1629-1687) o su traslado final al clero hispalense. Al final, la coda del ensayo rescata su valía como erudito y humanista capaz, que por ser «algo disperso» (2023: 61) no pudo llevar a buen término todas las empresas que quiso acometer.

Siguiendo la aproximación al mismo escoliasta, el trabajo «*In schedis*: dos notas al *Panegírico al duque de Lerma* de Martín Vázquez Siruela» se ocupa de la perspectiva crítica de este erudito meridional reparando en varios aspectos. En primer lugar, se pasa revista a las valoraciones que Vázquez Siruela vertió acerca de las *Lecciones solemnes* de Pellicer, a quien achaca numerosos errores. Asimismo, se cotejan sus apostillas no solo con las del cronista de Aragón, sino también con las de Salcedo Coronel. Tal parangón pone de manifiesto, por ejemplo, cómo Vázquez Siruela es el único en sugerir que tras los versos «armada / de paz su diestra» (vv. 18-19) podría latir el magisterio de una de las *Silvas* de Estacio («*Dextra vetat pugna, laevam Tritonia virgo / non gravat*», I, 1). El descubrimiento del hipotexto permite concluir que, a pesar de los ocasionales excesos de pedantería, los comentarios siguen siendo imprescindibles para una cabal comprensión de los versos gongorinos.

«Francisco Villar: semblanza de un erudito barroco» ofrece un nuevo acercamiento biográfico –al alimón de una valoración de sus escritos– a otro personaje relacionado con la apología de Góngora en el contexto de la polémica. Para ello, la investigación se abre con un repaso de algunas de las líneas maestras de la trayectoria vital del andujareño (1565-1639). De entre ellas cabe recordar su paso por la Universidad de Alcalá, su obtención de una capellanía en Jaén o su regreso final a Andújar, donde habría de desempeñar distintos cargos. A continuación, Ponce Cárdenas pasa revista al perfil literario del autor y al papel que jugó, verbi-gracia, en la organización de justas poéticas en Andújar, así como su participación en este tipo de eventos en calidad de poeta. Una vez concluido, se entra de lleno en el debate que Villar mantuvo con Francisco Cascales a propósito de las obras mayores de Góngora y de la licitud de la oscuridad. La tendencia conservadora del murciano queda patente en el énfasis que pone en la acomodación entre *res* y *verba*, lo que a su juicio no sucede en los grandes poemas del cordobés y que contrasta con el parecer del letrado de Andújar. Finalmente, el ensayo se clausura con una serie de juicios críticos acerca de los fragmentos de Villar, de entre los que puede citarse aquí el interés que muestra en el Góngora epigramista, faceta minusvalorada por muchos de sus contemporáneos.

El artículo «Contra el injusto olvido: Manuel Serrano de Paz» acomete el rescate de uno de los glosadores más denostados por la crítica. El ovetense Serrano de Paz (1605-1673), procedente de una familia de médicos y jurisperitos, tras cursar estudios de Matemáticas en Salamanca regresaría primero al domicilio familiar en Monforte de Lemos para terminar instalándose de manera definitiva en Oviedo. El artículo, además de estos avatares biográficos, se detiene en la participación de Manuel y sus hermanos, Faustino y Tomas, en algunas de las justas poéticas celebradas en la capital del Principado de Asturias entre 1639 y 1667, para las cuales compusieron textos poéticos y de varia índole. Se puede mencionar, a este respecto, un elogio neolatino bosquejado por Tomás Serrano de Paz para las exequias de 1666 por la muerte de Felipe IV. Dejando a un lado tales aspectos, Ponce Cárdenas dedica algunas páginas a valorar los dos tomos de comentarios a través de algunos ejemplos. El comentario a los versos 96-101 de la *Soledad segunda*, en los que se menciona al salmón y al ródalo, permite al ovetense aducir numerosas autoridades para demostrar por qué resulta pertinente calificar de «travieso» al ródalo según reza la silva de Góngora. Finalmente, el ensayo se cierra con un acercamiento a la propuesta de interpretación alegórica esbozada por el matemático asturiano. Según nota Ponce Cárdenas, dado que Góngora tenía fama de ser el Homero español, no resulta del todo descabellado acercarse a su obra de una manera semejante. No cabe tampoco olvidar, por otro lado, que tal interpretación «permitía esquivar una de las tachas que los detractores del poeta atribuían a su obra maestra: el carácter humilde, vacuo y evanescente de su asunto» (2023: 184-185).

La colectánea se cierra con «un opúsculo manuscrito: los *Fragmentos del Compendio poético*», una edición precedida por un completo y documentado estudio introductorio. Se trata, recordemos, de un escrito polémico del cual solo se conservan dos partes, las proposiciones sexta y séptima. El ensayo atiende a cuestiones como el contexto de producción de la obra, su datación o la estructura y tipología de los argumentos esgrimidos para probar la primacía de Góngora entre antiguos y modernos. Asimismo, el autor de la edición aborda las fuentes citadas por el *Compendio*, que incluyen clásicos grecolatinos, autoridades neolatinas y los principales teóricos áureo-seculares. De este modo, las opiniones del jiennense se apoyan en los escritores más autorizados sobre la materia. Por lo que concierne a la edición propiamente dicha, se sigue el único testimonio conservado (el BNE ms. 2529), sobre el que se aplican numerosas correcciones para paliar sus múltiples errores debidos a los copistas. Además, el texto viene generosamente anotado con glosas que se ocupan tanto de aspectos confusos y referencias a obras y personajes como de la remisión a las ediciones más autorizadas de los distintos textos citados, sean de Góngora o de otros escritores.

Con todo lo expuesto, cabe concluir que *Escolios gongorinos* supone una valiosa contribución al estudio de varios actores, tradicionalmente algo desatendidos por la crítica, implicados en la mayor controversia de la literatura española. La doble perspectiva que domina el trabajo —el estudio biográfico y el análisis filológico de los escritos— se antoja como el mejor planteamiento para avanzar en la cartografía de un universo intelectual rico y lleno de hallazgos sutiles para enriquecer la comprensión tanto de Luis de Góngora como de la mentalidad humanista en los años centrales del siglo XVII.

ALBERTO FADÓN DUARTE

Universidad Complutense de Madrid
afadon@ucm.es



Alfonso REY (2024).
Entre Quevedo y Gracián.

Madrid: Castalia Ediciones, 535 pp.
[ISBN 978-84-9740-873-8].

El último volumen de Alfonso Rey nos brinda dieciséis trabajos publicados entre 1985 y 2020 en varias revistas y en diversos volúmenes prestigiosos, que el especialista en Quevedo ha recopilado y actualizado mediante un procedimiento original sobre el cual tendremos la oportunidad de volver un poco más adelante. Giran, en su mayoría, en torno a la destacada labor de Rey como gran conocedor y editor de las *Obras completas* de Francisco de Quevedo (Madrid: Castalia Ediciones) y la relación de estas con sus contemporáneos. Sin embargo, sería poco justo y apropiado presentar este libro de pulcra factura como una mera compilación de trabajos previos —lo que no sería poco—, sino recorrer el rico y denso viaje al que nos convida el autor a través de cuatro partes que dialogan de manera armoniosa.

El primer apartado del volumen, «Textos de Quevedo», está formado por siete capítulos donde dibuja una aproximación muy pormenorizada de la escritura quevedesca, desde su dimensión más material (con un primer texto que va recogiendo el centenar de autógrafos hoy conservados del autor de los *Sueños*), seguido por un estudio sobre la puntuación quevedesca, que nos desvela un «empleo [...] más rico y preciso en el transcurso de los años» (2024: 27). Mediante el uso de correcciones autógrafas, podemos comprobar el interés de Quevedo por los seis signos que maneja con escrúpulo y creciente conciencia. El tercer capítulo, titulado «la caligrafía de Quevedo», se centra en la *Virtud militante*, obra de madurez del escritor (1634-1637), y revela, a través de un estudio detallado y convincente, «la estabilidad gráfica» del autor. Alfonso Rey continúa su apasionante recorrido por la materialidad de los textos quevedescos, deteniéndose en el uso de las variantes, proponiendo una sugestiva clasificación entre «variante redaccional», «variante de autor» y «variantes de transmisión», debidas a errores de transcripción textual y, por ende, ajenas al autor. El trabajo estilístico quevedesco tiene motivaciones y formas diversas, que subrayan, si era necesario, la gran riqueza de su labor, por ejemplo, en la *Política de Dios* y en los *Sueños*, entre muchos textos. Alfonso Rey dedica después un capítulo a la necesidad de «Una nueva edición crítica del Bus-

cón». En este trabajo, verdaderamente modélico, el estudioso presenta un repaso exhaustivo de la historia de las ediciones de *El Buscón*, una de las obras quevedescas más complejas desde el punto de vista ecdótico. Aboga, con total acierto, por una edición no basada en «lecturas alternativas» sino en «explicar en qué orden se sucedieron y cuál refleja la última voluntad del autor, pues solo a él se puede atribuir una reescritura del texto que afecta a multitudes de aspectos» (2024: 115). En el capítulo siguiente, dedicado a la edición del *Discurso de todos los diablos* (1628) y a sus dos «fases redaccionales» posteriores, Alfonso Rey propone un análisis convincente de los elementos que deben constituir la base de una edición fidedigna y fiel de este texto. Una última contribución, titulada «La colección de silvas de Quevedo. Propuesta de inventario» viene cerrando este apartado; después de una exposición muy esclarecedora sobre la aparición de este género en la poesía del Quinientos español, Alfonso Rey reconstituye la trayectoria de Quevedo como practicante de esta forma métrica, desde la primera década del siglo xvii —o sea, con precocidad— hasta su madurez, procurando esbozar el proyecto que pudo tener el escritor de un libro de silvas.

Con el segundo apartado, «Temas e ideas», el profesor Rey recoge cuatro estudios que exponen de manera crítica algunas de las caracterizaciones más comunes y duraderas de la obra quevedesca, sometiéndolas a un examen crítico de gran erudición e inteligencia. Los dos primeros capítulos de este ideario quevedesco giran en torno a dos corrientes que podemos considerar como incompatibles con el pensamiento del autor de *La hora de todos*. El ateísmo, primer objeto de estudio de esta densa parte, atrae sin embargo la mirada y la mente de Quevedo, deseoso de dar una trabazón racional a sus obras. Su interés por los «hombres sin Dios» o «ateístas», en una época en el que resurge cierta forma de materialismo heredado de la Antigüedad, debe relacionarse —como lo hace el autor de este volumen— con otras corrientes como la neoplatónica y el escepticismo de Michel de Montaigne, a los que también rechaza el escritor. A pesar de todo, su inquietud intelectual y filosófica nutre sus creaciones ficticias que tienen estas reflexiones como trasfondo. El caso de Maquiavelo, que ocupa el segundo texto, es distinto y también revelador del proceder de Quevedo: lo que se impone al lector de sus textos es, de inmediato, el rechazo de las tesis del autor del *Príncipe*. No obstante, Alfonso Rey nos invita a situar a Maquiavelo en el panorama de la renovación de la prosa política castellana, por una parte, y a considerar, por la otra, la actitud compleja de Quevedo frente al escandaloso autor italiano; no puede sino comprobar «que la realidad del gobierno y de la política eran inmunes a los principios éticos, pese a su empeño en propugnar lo contrario» (2024: 206) y, de modo paralelo, concebir el concepto de *virtù* en el *Príncipe* como poco adecuado al carácter inestable del poder. El tercer texto de este apartado desarrolla una temática quizás más esperada por los lectores de Quevedo: sus relaciones con el

Conde Duque de Olivares, más cambiantes de lo que suele considerar la leyenda que hace del escritor un resistente valioso y constante frente al válido. Como lo demuestra Alfonso Rey a partir de una muy sólida indagación filológica, la actitud de Quevedo pudo oscilar entre rechazo y elogio frente a la figura controvertida de Olivares, posición «tan contradictoria como la vida y obra» (2024: 228). El último texto de esta parte se dedica a explorar otro mito sobre la obra de Quevedo: su caracterización como «reaccionario». Para sus contemporáneos, el escritor era ante todo un «satírico mordaz» en materia política, un «escrito irreverente» en el terreno religioso, y que se apoyaba siempre en una gran erudición. Los siglos XVIII y XIX dibujaron la figura de un pensador liberal crítico del poder y de sus abusos, cuando el primer siglo XX siguió celebrando su inclinación por la justicia a la vez que deploró la parca originalidad de los conceptos políticos que solía manejar. Posteriormente, siguiendo los pasos de Jorge Luis Borges, Raimundo Lida lo fue tachando de «conservador», calificativo que retomaron varios filólogos durante el franquismo, imputándole al autor de los *Sueños* un antimercantilismo visceral, una crítica de la burguesía, del culto al dinero que han sido interpretados desde los cánones actuales como indicios de una ideología coherente de corte conservadora y aun reaccionaria.

El tercer apartado, titulado «Narrativa», elige dos perspectivas complementarias que nos permiten ensanchar la mirada hacia la globalidad de la producción ficticia en prosa del Siglo de Oro. Alfonso Rey vuelve de manera provechosa sobre el cambio mayor que supuso la picaresca en la prosa ficticia de inicios del XVII. Tras recordar las pautas de la conformación del género, el especialista prosigue su indagación sobre la relación de la picaresca con el nacimiento de lo que llamamos novela. El segundo ensayo recogido en esta tercera parte, «El concepto de novela y la crítica literaria hispánica», ahonda en esta investigación y propone una síntesis estimulante sobre la paulatina delimitación del género de la novela frente a la *novella*, al romance, antes de abordar la reivindicación, hecha por algunos hispanistas, de la paternidad de la novela para las letras áureas españolas. Obviamente, como no deja de subrayarlo el autor, tal lectura no suscita la unanimidad por parte de los demás especialistas de la literatura europea.

La última parte de *Entre Gracián y Quevedo*, nos brinda tres ensayos gracias a los que vuelven sobre la compleja cuestión del conceptismo del Seiscientos. La primera contribución se detiene sobre el carácter fundamental, ya subrayado por los trabajos de Mercedes Blanco, del tratado *Agudeza y arte de ingenio* (1648), intento brillante de definición del concepto (escamoteando a veces la importancia de las fuentes italianas), y también antología textual que resulta ser un apasionante testimonio de los gustos literarios de Gracián y de su siglo. Llegar a dibujar esta cartografía conceptista es, como resume Alfonso Rey, «una empresa tal vez imposible que, sin embargo, honra a quien la intentó» (2024: 372). El segundo texto,

«Gracián, Góngora y los límites del conceptismo», examina la práctica gongorina y la concepción graciana del concepto, reflexionando sobre el rechazo de toda teorización por parte del poeta cordobés y sobre la lectura parcial de este por el autor de la *Agudeza*. Bien puede ser que los límites del conceptismo, censurados por los preceptistas del siglo XVIII, ya habían sido identificados por los dos ilustres escritores. El último capítulo de esta última parte del volumen se concentra en la historia del conceptismo, suponiendo, en Baltasar Gracián, un «paulatino desencanto, un itinerario en el que gradualmente la agudeza se rinde ante las exigencias de la ética y la enseñanza» (2024: 404). Alfonso Rey nutre esta hipótesis con un análisis detallado de la lectura y teorización de la obra gongorina que completa con provecho el anterior capítulo, antes de proponer a su lector un panorama alentador sobre la recepción del conceptismo hasta el siglo XX.

Conviene subrayar, por fin, la existencia de una larga coda —si se me permite el oxímoron— con unas «adiciones de 2023» a los dieciséis estudios que acabamos de repasar (2024: 425-461). En este añadido final, Alfonso Rey nos invita con generosidad a penetrar en su labor de filólogo, con actualizaciones bibliográficas, revisiones de hipótesis que nos revelan un espíritu ágil, curioso y capaz de integrar de modo inmediato y crítico las novedades que le parecen más adaptadas a su encuesta. Este estimulante remate de un volumen editado con mucho cuidado, cuya unidad temática y metodológica es impresionante, es uno de los numerosos incentivos para emprender su lectura.

PHILIPPE RABATÉ

Université Paris Nanterre
philippe.rabate@parisnanterre.fr



Miguel Ángel TEJERO FUENTES y José ROSO DÍAZ (eds.) (2023).
*Con-textos del teatro renacentista español. Estudios
dedicados al profesor Joan Oleza Simó.*

Madrid: Grupo Editorial Pigmalión Extremadura, 386 pp.
[ISBN 978-84-19370-72-3].

Bajo el ingenioso título *Con-textos del teatro renacentista español* (2023) se descubren once aportaciones de un selecto elenco de especialistas sobre el «teatro primitivo» que pueden leerse como una excelente contribución al género dramático del Quinientos. La obra, coordinada por los profesores Tejero Fuentes y Roso Díaz, homenajea al mallorquín Joan Oleza Simó, catedrático emérito de Literatura Española, una figura decisiva en la universidad posdemocrática y de suma implicación política y sindicalista, cuya intensa actividad literaria abarca, además del teatro áureo, la (pos)modernidad y la literatura actual. Su *curriculum* y sus distinciones y méritos abren esta obra colectiva.

En el capítulo inicial, Badía Herrera rescata «El teatro del primer Lope y la materia isidril antes de *El Isidro*». El eslabón de su tratamiento teatral desde la imagen medieval de labrador hasta la de patrón lo constituye *San Isidro Labrador de Madrid y victoria de las Navas de Tolosa por el rey don Alfonso*. Su deuda con la *Vida de Isidro Labrador* le permite a la valenciana hipotetizar una composición posterior a 1592. Estudia la polimetría desde una óptica temático-estructural para analizar su perspectiva funcional y despejar las dudas acerca de su autoría. Además, interpreta de forma muy oportuna la relación entre fondo (contenido dramático), forma (molde métrico) e incluso escena (presencia o no de personajes) y de tal ejercicio deduce una cuidada atención rítmico-melódica y una funcionalidad estructurante en el uso de las estrofas. Por último, compara los resultados estilométricos de las obras de Lope, del drama hagiográfico isidril y del resto de obras anónimas del *corpus gondomariensi* en interesantes gráficas y tablas.

El profesor Bonilla Cerezo abre su vasta contribución «Del Fénix a la Sibila: *Los comedadores de Córdoba* (Lope de Vega, c. 1596-1598) en *Estragos que causa el vicio* (María de Zayas, 1647)» con el parentesco áureo entre «bachilleras», «noveleras» y «sabandijas», presentes en los *Estragos*. A ello sigue un detallado y profuso análisis de cada jornada de la obra zayesca con gran capacidad interpretativa, crítica y comparada por medio del cotejo de numerosos ejemplos.

Aunque *Los comedadores de Córdoba* ha llevado a la crítica a una doble postura (drama de honra y venganza o parodia de las tragedias valencianas), la exégesis de Bonilla Cerezo sobre referencias, intertextos, alusiones y hechos temáticos y cronológicos confirma su influencia en Zayas. Este hipotexto le permitió a la «Décima Musa» contar la venganza de don Dionís omitiendo cuatro hechos que acercaban la obra lopista a la parodia de las tragedias de horror y que omitió la «Sibila de Madrid» para plantear con ironía cuestiones del eterno masculino.

En el tercer capítulo, «Lucas Fernández y el primer teatro impreso», Álvaro Bustos sumerge al lector en la figura de este «singular cantor y canónigo», el primer individuo en la historia de la literatura y del teatro españoles que, imbuido por el ambiente catedralicio charro de 1514, se enfrenta al reto mayúsculo de imprimir sus *Farsas y églogas en estilo pastoril y castellano*. El trasvase del texto a las planchas del invento de Gutenberg no fue fácil ni comprendido, en parte por unos rasgos sayagueses que inducían a error a sus componedores. El complejo idiolecto complicaba la tímida escritura y la difusión impresa del teatro posincunable, carente de profesionalización. El «teatro de cancionero» de Lucas Fernández actúa como bisagra entre el medieval y el protomoderno, como demuestra que tras sus pastores exista tradición eglógica y teológica o la presencia de didascalias escénicas («proto-director teatral»). La fusión de la poesía, música, teatro y danza que se dan cita en esta obra implica un escollo más en su plasmación impresa.

El trabajo de Grande Quejigo analiza con gran precisión «La evolución del ciclo de Resurrección: de la *visitatio* litúrgica al *códice* de *autos viejos*». El completo ejemplario de testimonios del *xvi* que rastrea el especialista confirma el incremento de la *visitatio sepulchri* con un desarrollo procesional cargado de tintes espectaculares populares, cercenados por las reformas eclesiásticas. Así, este ciclo litúrgico se carga de un cariz doctrinal que desarrolla más la teología de la redención que su reminiscencia con la representación de la anástasis y del ciclo de Adán. En tercer lugar, la *visitatio* se amplifica con lenguajes dramáticos maduros e innovadores, como el *ludus paschalis* y el *peregrinus*, aunque no constituyen canon. En el cuarto estadio se advierte una fuerte tradición del espectáculo dramático de resurrección y de una alegoría (*in verbis e in factis*) que hunde sus raíces en la representación medieval. Esta termina triunfando, por último, con un teatro de resurrección que relega el originario valor litúrgico a un segundo plano.

López Martín expone, con gran hondura y claridad, las circunstancias de «La tragedia española del siglo *xvi* y sus intentos de supervivencia». Aunque los preceptistas españoles recuperaron a Aristóteles y Séneca de la pluma de Erasmo y de los neoaristotélicos italianos para aclimatarlos a la realidad hispana, esta no satisfizo las expectativas del público ni alcanzó la exacerbada aclamación de la comedia nueva. Movida por su instinto de supervivencia, a finales del *xvi* intentó acercarse a ella por medio de la polimetría, la simplificación de las jornadas,

la elisión del coro o el tratamiento de otros temas, como expone con detalle el experto con autores y obras. Pero no fue suficiente para evitar su flagrante y abocado fracaso. Así ocurre con la producción de Bartolomé Cairasco de Figueroa, que ofrece un modelo senequiano con visos de actualidad y costumbres canarias y aplica el neoestoicismo al cristianismo. Esta obra prueba la dependencia clásica de la tragedia y su declive: era difícil hallar una propuesta más ingeniosa que la del Fénix.

Moncayola Santos conduce al lector «Hacia una edición anotada de la *Turiana* de Joan Timoneda», obra profana en verso apenas estudiada por la crítica. Timoneda funde en la *Turiana* elementos de la cultura tradicional, del Humanismo y de la comedia erudita en una pócima comprensible por un público más vulgar. Está constituida por piezas de diversa procedencia, pero de características formales y técnicas que le aseguran una homogeneidad que redundará en una reutilización de elementos de producción propia. Esta concienzuda aportación encarna, pues, un primer acercamiento a sus temas, a la métrica, a la nómina de personajes, a la intriga, a la comicidad, al espacio y tiempo, al espacio escénico, al *attrezzo* y a la asunción de características de otras esferas que se reflejan en su obra. Con ello, Timoneda explora un canal novedoso con el que dirigirse a un nuevo público urbano que da respuesta a sus necesidades y demandas culturales y que servirá de modelo para futuros comediantes.

La contribución de Roso Díaz, «La amistad en el desamor de la misma dama en las comedias del primer Lope de Vega», se abre con una contextualización sobre la amistad en la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, y en el tratado *De amicitia* de Cicerón, referentes que sientan las bases de una dramaturgia barroca en la que se imprime, además, la tradición bíblica, cuya imbricación permite el dinamismo y la recurrencia a motivos muy distintos. El profesor analiza la amistad en las piezas teatrales del primer Lope (*El verdadero amante*, *El domine Lucas*, *Los amores de Albano y Ismenia* y *La francesilla*), con el objetivo de definir el motivo y de establecer su función en el tratamiento amoroso y en la construcción de la acción. De su atenta interpretación, salpicada de no pocos pasajes, concluye que la amistad permite el desarrollo de la acción y la temática amorosa, no genera reflexiones y se fundamenta en una relación imperfecta, donde —frente a quejas, celos o deseos de morir— el amor, que *omnia vincit*, resulta privilegiado.

En el ecléctico capítulo «“Hoy comamos y bebamos”: teatralidad de la *Égloga representada la misma noche de Antruejo* de Juan del Encina», escudriñando con perspicacia sus rúbricas y didascalias, Sánchez Hernández perfila la vestimenta pastoril, la forma de hablar sayaguesa, los gestos rudos, los movimientos, las posturas, la distribución del espacio dramático, la ubicación y la disposición de actores y auditorio en la corte de los duques de Alba, donde debió de establecerse un antagónico modo de comer, cuyo «realismo grotesco» causaría la hilaridad

entre los ceremoniales comensales. La autora logra reconstruir el espacio lúdico y el aprovechamiento del espacio escénico y sonoro, como las partes muy ruidosas o la interpretación del villancico «Oy comamos y bevamos». Sus pesquisas quedan fortalecidas por una ingente cantidad de ilustraciones (literarias y pictóricas), con las que el lector moderno es capaz de imaginar la puesta en escena del texto dramático: el paso del monumento al evento.

El meritorio ejercicio de Teijeiro Fuentes para descubrir «La pervivencia de la tradición clásica en la obra dramática de Bartolomé de Torres Naharro» estudia el origen y la procedencia de sus fuentes grecolatinas. Su juicioso análisis demuestra la reiterada deuda con las grandes *auctoritates* de la Antigüedad en las alusiones a obras, personajes e historias del mundo clásico, y en su exégesis señala la clara influencia del *Ars amandi* de Ovidio, la *Eneida* de Virgilio y la *Farsalia* de Lucrecio, a través de Boccaccio y Mena. La tradición libresco desde Ovidio hasta Mena, accesible gracias a las polianteadas, permitía salpicar a los personajes naharrescos con las cualidades de los modelos antiguos tan del gusto del cultivado público palaciego. Quizá la mayor virtud de esta contribución sea la vasta formación y documentación clásica del especialista, sin las que no puede acometerse con éxito este conseguido trazado de ida y vuelta entre teatro grecolatino y teatro renacentista sobre la indubitable erudición clásica del dramaturgo extremeño.

La aportación de Vélez Sainz versa sobre «Las sibilas del *Auto de la sibila Casandra* de Gil Vicente en su contexto histórico-literario», una de las obras que más dialoga con la tradición medieval, gnómica y teatral de la Sibila. La traducción a lengua vernácula del *Iudicii signum* adquirió una notable repercusión en las iglesias españolas, de lo que dan fe manuscritos manejados por Vélez Sainz de una forma impecable. Un caso particular es el de Toribio Ruiz, que condiciona la recepción histórica de los cantos sibilinos desde la profecía apocalíptica a la anunciación del advenimiento de Cristo. De ello se hace eco el *Auto* de Gil Vicente, que aúna sátira moral, comedia, misterio y religión a través de términos visuales, musicales y coreográficos. La «Sebila Cassandra» pivota sobre la institución matrimonial y el servicio amoroso y conyugal, de ahí que solo ceda ante la Virgen. El capítulo se cierra con un encomio a la compañía de teatro *Nao d'Amores*, dirigida por Ana Zamora, y a la exquisita puesta en escena que ha ofrecido de este *Auto*.

El «mágico» capítulo de Zamora Calvo, «“¿Quién es esa negra señora que venimos a traer de la mano?” . Elicia, la hechicera de Sancho de Muñón», presta atención a la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, desconocida en los siglos áureos y opacada hasta finales del XIX. Según Zamora Calvo, aunque la «Muñona» pudo inspirarse en la estructura de la *Himenea* naharresca, su modelo más certero e influyente fue Rojas. El texto dramático alude al alma negra de la protagonista, a su factor mágico en relación con el amor, la sensualidad y el erotismo y a sus socioeconómicos contratos matrimoniales. Cuando entre los enamorados se efec-

túa un desvío amoroso o se busca materializar la pasión, las arriesgadas prácticas de Elicia cobran valor en la trama, si bien la sabia nigromántica reconoce la peligrosidad de su respetado, temeroso y satánico ejercicio, aunque necesario para Lisandro si quiere obtener los favores sexuales de Roselia.

Por todo ello, *Con-textos del teatro renacentista español* permite conocer el desarrollo del teatro hispano del siglo XVI sin perder de vista sus antecedentes medievales ni sus consecuentes barrocos, lo que la convierte en una obra de lectura imperativa para cualquier especialista en la producción dramática áurea. A pesar de la aparente heterogeneidad del volumen que reseñamos, el tema que vertebra esta contribución científica es el teatro del Quinientos en todas sus vertientes y modalidades, reflejadas con un rigor, una documentación y una coherencia temático-estructural envidiables.

JUAN SAÚL SALOMÓN PLATA¹

Universidad de Extremadura
salomon@unex.es

¹ Esta reseña ha sido posible gracias a una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario correspondiente al año 2022 (FPU 2022), financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.



Lope de VEGA (2024).
La bella malmaridada.

Introducción, edición y notas de Julián González-Barrera.
Madrid: Ediciones Cátedra, 400 pp.
[ISBN 978-84-376-4739-5].

Pocos días restaban para la Navidad de 1596 cuando Lope de Vega, ya instalado en la corte y con unas circunstancias personales sombrías, puso el punto final a *La bella malmaridada*. Iba a dar a las tablas una comedia de éxito asegurado no solo por cumplir con los ingredientes esenciales para propiciar el aplauso fácil del público, sino también por entroncar con una tradición popular que desde los cancioneros medievales había tenido una excelente acogida en España: la historia de una hermosa joven atrapada en un matrimonio desigual e infeliz, o lo que es lo mismo, de una malcasada. Estas son algunas de las claves que Julián González-Barrera explora en su edición crítica de la comedia lopesca, recientemente publicada bajo el sello editorial de Cátedra, donde ya dio a la luz hace unos años su excelente edición de *El peregrino en su patria* (2016), una de las obras más ambiciosas del Fénix.

La decisión de volver a *La bella malmaridada* es, a nuestro parecer, acertada y necesaria. Hasta la presente, la obra contaba con tres ediciones críticas publicadas en el último medio siglo: las de Donald MacGrady y Suzanne Freeman (1986), Enric Querol (1998) y Christian Andrès (2001), todas valoradas —quizá con excesivo rigor— por González-Barrera (2024: 69-73) incidiendo en lo que considera deficiencias que, en definitiva, justifican la necesidad de una nueva edición.

El crítico nos ofrece, en primer lugar, un estudio preliminar conformado por distintos epígrafes. En ellos sitúa la composición de la obra en la trayectoria literaria y vital del Fénix, analiza con esmero las fuentes que actuaron de sustrato para su composición, también la estructura de la comedia, su construcción métrica y, por último, dedica unas páginas a trazar un somero recorrido por la historia del texto y a definir unos criterios de edición. En segundo lugar, se encuentra la edición de *La bella malmaridada*, de la que se reproducen por separado dos versiones, una que parte de una copia manuscrita del archivero del duque de Sessa, Ignacio de Gálvez, en el siglo XVIII —la versión más fiable para el editor—, y otra de un impreso, la *editio princeps* de 1609.

Si nos trasladamos al estudio, este comienza señalando la fecha de finalización de la obra, el 17 de diciembre de 1596, momento en el que Lope, si bien atravesaba un momento vital difícil, ya era un dramaturgo más que reconocido, «hasta el punto de que los autores de comedias compraban sus obras sin tan siquiera leerlas» (2024: 11). De hecho, el estreno de *La bella malmaridada* tendría lugar un mes después en Toledo a cargo de la compañía de Nicolás de los Ríos, lo que lleva a González-Barrera a considerar que el Fénix pudo componer la obra para este autor de comedias (2024: 17). Esto explicaría la fuente de inspiración elegida: la historia de una bella malcasada, que hunde sus raíces en la cultura popular francesa y había tomado fuerza en la española desde el siglo xv. Lope buscaba así evocar una historia ya conocida, cantada o recitada, que despertaría una inevitable nostalgia en el espectador, asegurándose así el éxito en los escenarios. En efecto, el público ya estaba más que familiarizado con la historia, pero también con una «realidad social que las españolas de finales del siglo xvi sentirían como propia y, por extensión, cualquier espectador en un corral de comedias, independientemente de su edad, sexo o extracción» (2024: 22). En adelante, el editor proyecta un análisis del tema musical elegido, desde el *Cancionero de Herberay des Essarts*, pasando por el *Cancionero General de Palacio*, donde se encuentra la versión musical atribuida a Juan de Mena «La bella malmaridada...», y el *Cancionero musical*, entre otros. Citando unos versos de la comedia, también apunta algunos indicios de cuál pudo ser la versión del romance que llegó a conocer Lope (2024: 28), lo cual, sin embargo, queda sin respuesta por la cantidad de glosas y variantes que surgieron a lo largo del siglo xvi, dando lugar a una larga tradición tanto oral como impresa, profana y sagrada, pero en cualquier caso plagada de interrogantes.

En el siguiente epígrafe, el editor señala a otra posible fuente de la comedia lopesca: la novela italiana. Identifica aquí las *Novelle* de Matteo Bandello, en concreto, la que lleva por título *Piacevole e ridicolo inganno usato da una gentildonna ad un suo amante*, como inspiración para el castigo burlesco de *La malmaridada* a través del intercambio de la pareja. Finalmente, destina unas últimas páginas en torno a las fuentes de esta pieza lopesca a proponer con mucha agudeza algunas deudas hacia «libros que trufan el texto de la comedia con mayor o menor impacto, aunque no se pueda hablar propiamente de fuentes literarias» (2024: 39). Se trata, por un lado, de *La Diana* de Jorge de Montemayor, cuya presencia se hace evidente en los dos primeros versos con los que arranca el texto en voz de Teodoro: «Amor loco, amor loco. / Yo por vos y vos por otro» (vv. 1-2), entre otras resonancias más sutiles, aunque incuestionables. Por otro lado, el editor trae a colación *La Celestina*, cuya presencia se hace evidente a través del personaje de Dorotea, análogo en no pocas ocasiones al de la vieja alcahueta.

Una vez analizadas las fuentes y las evocaciones literarias de *La bella malmaridada*, el siguiente epígrafe profundiza en la construcción dramática de la

obra, que gira en torno a la protagonista: Lisbella. Esta responde a un prototipo paradigmático (2024: 45) de la comedia nueva, pero resulta peculiar con respecto a la tradición medieval de la que procede, ya que no es ella quien busca o acepta la oportunidad fuera del matrimonio, sino que la rechaza férreamente con una moral casi intachable. Así, Lisbella no incurre en adulterio, y no hace falta, pues, tal como explica el editor, «ahí se demuestra la maestría de Lope, que va a crear el mismo efecto catártico sin valerse del pecado y la culpa, sino a través de la injusticia» (2024: 50). El devenir de los hechos en *La bella malmaridada* conforma una mezcla de lo trágico y lo cómico, y da lugar a un esquema dramático poco común que se aleja de lo establecido en la comedia nueva. Así, se traslada el clímax hacia la mitad de tercer acto, donde puede encontrarse una fuerte carga trágica, pero se prescinde del funesto final de la canción medieval para, en su lugar, dar paso a un «extenso período anticlimático de controlada certidumbre» (2024: 57).

En lo que respecta a la métrica, a pesar de que esta no presenta aparentes complejidades, el editor le dedica un breve epígrafe, dirigido fundamentalmente a remediar algunas imprecisiones que ha detectado en la edición de Enric Querol. Esto le sirve para ofrecer un nuevo cómputo métrico de la obra, que incluye al final del apartado. El estudio preliminar concluye con un breve recorrido por la historia del texto de *La bella malmaridada*, donde comenta la existencia de un doble cauce de transmisión. Por un lado, la tradición impresa, que arranca de la *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid, 1609) y, por otro, una copia manuscrita del siglo XVIII perteneciente a la colección de obras dramáticas copiadas por Ignacio de Gálvez, con el título *La bella malmaridada o La cortesana* (2024: 62). El testimonio manuscrito está constituido por 3.165 versos, que en el impreso de 1609 se reducen a 2.795. De ellos, tan solo 600 son coincidentes en su totalidad con el manuscrito de Gálvez, los cuales, además, se distribuyen de manera decreciente a lo largo de los tres actos. Para González-Barrera, esto es un reflejo de la forma en que los interventores (autores de comedias, actores, censores, etc.) actuaron sobre el texto, respetando cada vez menos la obra conforme se acercaba el final hasta dar un resultado «tan diferente del original que entendemos a la perfección que Lope se quejara amargado [...] de los estragos de comediantes y libreros con sus comedias» (2024: 65). Con respecto al manuscrito, el editor proporciona algunos datos sobre su ubicación dentro del volumen segundo de la colección Gálvez (ff. 304r-358r), donde aparece acompañado de unas licencias de representación (f. 359), una firmada por el notario Diego de Villalobos en 1597, y la otra por Tomás Gracián en 1601. Tras estas licencias se encuentran dos folios que recogen algunos fragmentos del texto de la comedia que quedaron fuera del mismo (ff. 360r-361r) sin que se hayan llegado a conocer los motivos de su exclusión por parte del amanuense.

La edición de ambas versiones se rige por un mismo criterio ortográfico, optándose por una modernización conservadora. Consideramos oportuna la decisión de editar en primer lugar el manuscrito, que se acompaña de un rico aparato de notas filológicas. Tras el texto, González-Barrera incorpora unos «Anejos al manuscrito» donde reproduce las aprobaciones que Gálvez recoge en su apógrafo. Habría sido oportuno incluir aquí el contenido íntegro de los folios 360r-361r, que el amanuense presenta como «anotadas aquí las dudas borradas y rayadas que tenía» (f. 360r). El editor, no obstante, incorpora esos fragmentos al cuerpo de la comedia, una decisión que puede ser acertada, pero que debería haber explicado en los criterios de edición o haberlo señalado de alguna forma en el texto. Después, incluye una suerte de aparato crítico donde se detiene a subrayar «una cantidad significativa de disonancias entre el manuscrito y las ediciones modernas» (2024: 287) y un práctico índice de notas. El afán por hacer notar las lecturas que considera erróneas en los trabajos de los editores precedentes puede parecer innecesario, pues no aporta nada a la buena constitución del texto que aquí se nos ofrece. En su lugar, sería esperable que hubiera dedicado un espacio similar en el estudio introductorio a ofrecer una descripción más detallada del volumen manuscrito que contiene la comedia, en lugar de relegar tal información a una sucinta nota.

A continuación, encontramos la edición de la versión impresa, ya sin anotaciones explicativas para evitar así la redundancia. No obstante, sí presenta un aparato crítico, esta vez ubicado a pie de página, que da cuenta del cotejo de las seis ediciones —mejor que tiradas— de la *Segunda parte* publicadas entre 1609 y 1618. A nuestro parecer, en lo que respecta a la versión impresa, hubiera sido conveniente señalar en algún momento qué ejemplar se ha editado de la *princeps*.

En resumidas cuentas, no cabe duda de que estamos ante una valiosa aportación de Julián González-Barrera al conocimiento de esta emblemática comedia de Lope de Vega que, además, podrá llegar a un público más amplio de la mano de un sello como el de Ediciones Cátedra.

GEMA BALAGUER ALBA

Universidad de Sevilla
gemabalagueralba@gmail.com

ESTADÍSTICAS ANUALES

La revista *Edad de Oro* se publica bajo el sello de Universidad Autónoma de Madrid-Ediciones ininterrumpidamente desde 1982 hasta la fecha actual. Para garantizar la originalidad de las investigaciones publicadas, el reconocimiento de autoría y la prevención del plagio, utiliza el programa «*Compilatio*», un *software* que facilita información detallada sobre el porcentaje de similitud entre los textos enviados para su publicación y los editados previamente en otras fuentes. En el caso de detectar una práctica fraudulenta, el artículo será descartado. Cuenta también con un protocolo de actuación ante denuncias formales por plagio y/o *mala praxis*.

En el momento de cerrar este número XLIII, correspondiente a 2024, se encuentran en proceso de valoración 5 artículos, a los que hay que sumar otros 30 recibidos hasta finales de agosto de 2024. Se ha finalizado la evaluación anónima (*peer-review*) realizada por dos especialistas de prestigio en el área, resultando aceptados 22 y rechazados 8.

Recibidos (01/10/2023 a 31/08/2024)	35
Aceptados	22
En revisión	5
Rechazados	8
Autores publicados en 2024 de la UAM	1
Autores publicados en 2024 externos a la UAM	21
Hombres publicados en 2024	14
Mujeres publicadas en 2024	8

NORMAS DE ENVÍO Y ADMISIÓN DE ORIGINALES

1. CRITERIOS GENERALES

1.1. PRESENTACIÓN DEL TEXTO Y TIPOGRAFÍAS

La revista acepta trabajos científicos originales e inéditos en español sobre temas de Filología Hispánica, con preferencia por los relacionados con la literatura del Siglo de Oro.

Los textos se enviarán en formato digital Word (doc, docx) sin protecciones. El título del artículo deberá ir acompañado de su traducción al inglés, seguido del nombre del autor o autores, con su adscripción académica y su correo electrónico institucional. Se requiere también un resumen del trabajo en español (de cinco a siete líneas, no más de 250 palabras) con su traducción inglesa (*abstract*). Deben destacarse unas palabras claves (entre cuatro y siete), en español y en inglés (*keywords*), para facilitar la indexación de la revista.

Los artículos no deben exceder de 33.700 caracteres con espacios incluidos e interlineado sencillo. Se escribirá en Times New Roman, cuerpo 12. Las citas y notas a pie de página irán en Times New Roman, cuerpo 10. En caso de utilizar tipografía no ordinaria (latín, griego, árabe, etc.), se adjuntará en archivo aparte la fuente utilizada.

El título del artículo irá centrado, en mayúscula (letra: Times New Roman, cuerpo 14). El nombre del autor irá centrado, en versalitas; el nombre de institución o universidad a que pertenece, en redonda (ambos en letra: Times New Roman, cuerpo 12); el email institucional y el código ORCID.

Se ajustarán a las recomendaciones de la Real Academia Española en su última Ortografía (2010). Los siglos en cifras romanas van siempre en versalitas; las cifras romanas de los nombres de los reyes, papas, etc. en mayúscula, así como los tomos y el número de las actas de un congreso. Ejemplo: siglo xv, pero Alfonso X el Sabio; tomo III; Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.

1.2. IMÁGENES Y TABLAS

Debe enviarse en archivos independientes (formato jpg, gif o tif, resolución mínima 300 dpi), junto con los permisos necesarios de reproducción. Los archivos irán numerados según el lugar del texto que se desee que ocupen y llevarán un breve pie o leyenda para su identificación.

1.3. ESTRUCTURA DEL ARTÍCULO

Los artículos de investigación se estructurarán según las convenciones de redacción científica habitual. Cuando la estructura del artículo se establezca mediante apartados, debe emplearse un epígrafe numerado a partir del 1 y en minúsculas, cuerpo 12. Debido a la extensión solicitada, se recomienda no emplear más de tres niveles. La bibliografía citada se recoge siempre en un apartado final.

2. REFERENCIAS, BIBLIOGRAFÍA Y NOTAS

2.1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

La entrega de originales debe adecuarse a la norma *International Harvard*. Las referencias a otras publicaciones se integrarán en el texto con el nombre del autor, el año y el número de página entre paréntesis. En caso de que en la bibliografía existan una o más obras del mismo autor editadas el mismo año, se diferenciarán añadiendo una letra minúscula al año. Por ejemplo: (Rey Hazas, 1979a: 30). Las notas a pie de página solo se utilizarán para información suplementaria.

2.2. BIBLIOGRAFÍA

Con esa denominación se añadirá al final del texto un apartado donde aparecerán relacionadas todas las obras a las que se ha hecho referencia, con sus datos completos y ordenadas alfabéticamente según el apellido (en versalitas) de sus autores, cuyos nombres se darán completos (en redonda). Cuando haya varias referencias de un autor, se ordenan cronológicamente. Nunca se sustituye el nombre de un autor por raya larga. El lugar de publicación se mantiene en el idioma original (London: Tamesis Books) y el nombre completo de la editorial. No deben incluirse obras no citadas.

2.3. DOI. *DIGITAL OBJECT IDENTIFIER*

En la medida de lo posible, en el apartado «Bibliografía» debe incluirse el DOI en todas aquellas publicaciones que lo tengan. Para ello, cuando un autor esté pre-

parando el original, puede realizar una búsqueda en la herramienta llamada *Simple Text Query* (<www.crossref.org/SimpleTextQuery/>), de la agencia CrossRef, que emplea el Servicio de Publicaciones de la UAM para la validación del DOI. Es posible consultar un breve manual denominado «Buenas prácticas para la concesión de DOI», accesible en <https://revistas.uam.es/img/RHA/BP_RHA.pdf>.

2.4. EJEMPLOS DE BIBLIOGRAFÍA

Libros: APELLIDO, Nombre (año [año de la primera edición]). *Título del libro*. Nombre apellido [si lo hay] del editor o traductor, etc. (ed. | coord. | trad.). Lugar de la publicación: Editor, n.º del volumen [si hay varios], páginas citadas [si procede].

- GOMBRICH, Ernst H. (1992). *Historia del arte*. Rafael Santos Torroella (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- GRACIÁN, Baltasar (1995 [1647]). *Oráculo manual o arte de prudencia*. Emilio Blanco (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- LLERA, José Antonio (2017). *Vanguardismo y memoria: la poesía de Miguel Laborde-ta*. València: Pre-Textos.
- REY HAZAS, Antonio y Florencio SEVILLA ARROYO (1995). *Cervantes: vida y literatura*. Madrid: Alianza Editorial.
- VELÁZQUEZ, Baltasar Mateo (¿1650?). *El filósofo de aldea y sus conversaciones por casos, y sucesos casuales y prodigiosos*. Pamplona: Diego Dormer.
- ZAMORA CALVO, María Jesús (ed.) (2021). *Women, Witchcraft and the Inquisition in Spain and the New World*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2021 [1647]). *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*. Alicia Yllera (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.

Artículos: APELLIDOS, Nombre (año). «Título del trabajo». *Título de la revista*, n.º [siempre en numeración arábiga], páginas.

- ARIAS CAREAGA, Raquel (2015). «León Felipe alista a don Quijote en el bando republicano». *Edad de Oro*, 34, pp. 57-68 <<https://revistas.uam.es/edadoro/articulo/view/edadoro2015.34.003/3788>> [Consulta: 09/11/2019]. DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/edadoro2015.34.003>.

Capítulos en libros colectivos: APELLIDOS, Nombre (año). «Título del trabajo». En editor/coordinador, *Título del libro*. Lugar de la publicación: Editor, páginas.

- REY HAZAS, Antonio (2006). «Algunas consideraciones sobre Cervantes y Lope de Vega». En Rafael Bonilla (coord.), *El Quijote (1605-2005): actas de las Jornadas celebradas en Córdoba del 2 al 4 marzo de 2005*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, pp. 37-57.

Tesis: APELLIDOS, Nombre (año). *Título de la tesis*. Dirección [tesis doctoral].
Lugar: Institución académica en la que se presenta, páginas citadas [si procede].

MORALES ESTÉVEZ, Roberto (2017). *La bruja filmica. Conversaciones entre cine e Historia*. José Martínez Millán (dir.) [tesis doctoctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/680550/morales_estevez_roberto.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consulta: 03/05/2018].

Libros, artículos o páginas en internet:

JUAN DE LA CRUZ, san (2008). *Poesías*. María Jesús Mancho Duque (ed.). Centro Virtual Cervantes <<https://cvc.cervantes.es/obref/sanjuan/default.htm>> [Consulta: 10/08/2018].

PÉREZ-VILLANUEVA, Sonia (2019). «Las mujeres criptojudías en la primera mitad del siglo XVIII: recuperación histórica e Inquisición». *Edad de Oro*, 38, pp. 197-216 <<https://revistas.uam.es/edadoro/article/view/edadoro2019.38.010/11423>> [Consulta: 12/12/2019]. DOI <http://doi.org/10.15366/edadoro2019.38.010>.

CONGRESO INTERNACIONAL «MUJER, VIOLENCIA E INQUISICIÓN». Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, marzo de 2018 <<http://www.mariajesuszamora.es/mujer-violencia-inquisicion/>> [Consulta: 10/03/2018].

Documentos audiovisuales:

BARDEM, Juan Antonio (2002 [1956]). *Calle Mayor* [video]. Madrid: Paramount Pictures/El Mundo. 1 disco compacto.

CRiado DE VAL, Manuel (1979). «En *Don Quijote de la Mancha*» [Entrevista]. *Tele Radio*, 1114, pp. 31-32 <<http://www.quijote.tv/cdval.htm>> [Consulta: 23/01/2018].

2.3. CITAS EN EL TEXTO

Cuando las citas no superen las tres líneas deben aparecer integradas en el cuerpo de texto e ir delimitadas por comillas angulares (« »). En ningún caso se utilizan cursivas para destacar su condición de cita. Si dentro del entrecomillado apareciera una segunda cita se utilizarían entonces otras comillas, en este orden: «...“...”...».

Cuando las citas superen las tres líneas, deben aparecer sangradas, situarse en un párrafo independiente con interlineado sencillo en cuerpo 10 y separarse arriba y abajo por una línea en blanco. Si es un poema, se centra, manteniendo el margen de los versos, sangrado el primero con dos espacios. No procede que estas citas vayan entrecomilladas.

Ejemplos de cita en el texto:

Autor después de la cita:

«Poco el humor que vierte / para llorar su muerte» (Carvajal y Robles, 1632: f. 75r).

Autor y obra citados previamente o con una sola obra (lo más habitual):

Algo similar se observa en su referencia a la cama del que acaba de morir: «estuvo en ella hasta la noche, que (como dije) le abrieron y embalsamaron el cuerpo» (93). Según Sevilla Arroyo (380), «la tercera edición de Cuesta se propone, sencillamente, “repetir” el texto del primer Quijote».

Cita larga:

Justamente el mismo año de la primera parte ya aparece en Valladolid, lugar donde estaba la corte, como dice Pinheiro da Veiga:

Y en esta universal holganza, por no faltar entremés, apareció un don Quijote que iba en primer término como aventurero, solo y sin compañía... y llevaba unos antojos para mayor autoridad y burla podíamos añadir. Y después nos habla de su pobre caballo y de su escudero (Vargas Díaz-Toledo, 2007: 329).

Si no hay razones que justifiquen otra decisión, se debe modernizar las grafías sin relevancia lingüística cuando los textos citados lo requieran, y se ha de revisar su puntuación.

Paráfrasis: Siempre que se incluyan las ideas de otro, deben presentarse con el mismo sistema. Siempre que se citen ideas de varios autores debe citarse a todos ellos, separados por punto y coma [;]. Si la fuente parafraseada es anónima, debe incluirse el título y la página.

La influencia de la novelística italiana en el desarrollo de la novela corta española ha sido analizada a principios del siglo xx (Bourland, 1905; Menéndez y Pelayo, 1907; Place, 1926); sin embargo [...]

2.4. NOTAS

Para introducir notas a pie de página, se recomienda la utilización del recurso correspondiente dentro del programa informático, de manera que las llamadas en el texto aparezcan en voladitas (superíndice).

Las referencias dentro de las notas se insertan siempre entre paréntesis, como en el cuerpo del artículo, y los datos bibliográficos completos deben aparecer en el apartado «Bibliografía».

2.5. ABREVIACIONES FRECUENTES

Siempre que sea posible, se desarrollarán en el texto las abreviaciones. En el caso de referencias y reiteraciones, se emplearán las siguientes indicaciones:

- Referencias a la autoría de una obra: ed.; trad.; coord.; pról.; intr.; *et alii* (y otros); s.e. (sin editor); s.f. (sin fecha); s.l. (sin lugar); s.n. (sin nombre [de autor]); s.p. (sin página).
- Referencias a otras obras: ver/véase/véanse; comp.
- Referencias a diccionarios: s.v. (*sub voce*).
- Volumen, página y línea: t. (tomo); vol. (volumen); ms. (manuscrito), mss. (manuscritos); pl. (pliego); p. (página); pp. (páginas); y ss. (y siguientes), f. (folio); ff. (folios) (nunca fo., f^o, fos., fols); r (recto); v (verso); vv. (versos); h. (hoja/s); lín. (línea).; [...] (omisión). Ejemplos: vol. I, t.1; pp. 234-235; f. 30r-v; ff. 25r-26v; h. 16r.
- Nunca se abrevian años o números de páginas; ejemplo: 2012-2013, no 2012-13.
- Tamaños: 12.º (dozavo); 16.º (dieciseisavo); 4.º (cuarto); 8.º (octavo); fol. (folio).
- En lo posible, no deben emplearse indicaciones de otros sistemas de citación: *op. cit.*, *art. cit.*, *loc. cit.*, *id.*, *ibid.*, *supra*, *infra*, *passim*.

3. ENVÍO Y PROCESO DE EVALUACIÓN

Las colaboraciones recibidas se someterán a un proceso de evaluación anónima, realizada por dos especialistas de prestigio en el área (*peer-review*). Todos los artículos publicados habrán superado esta revisión por «doble ciego». El original que no se adapte a las normas se devolverá a su autor para que lo modifique; también se enviarán las indicaciones de los evaluadores orientadas a la mejora de los trabajos.

Los autores seguirán las normas editoriales y de estilo de *Edad de Oro* y someterán a evaluación sus artículos a través de la plataforma habilitada por el Servicio de Publicaciones de la UAM <<https://revistas.uam.es/edadoro/about/submissions>>. El envío de los textos implica la total aceptación de las normas y

criterios de la revista, así como la cesión de derechos para la publicación en papel y electrónica.

En la corrección de las pruebas no se admitirán variaciones significativas ni adiciones al texto. Los autores contarán con un plazo máximo de siete días para hacer las modificaciones, que preferentemente se harán sobre PDF y se añadirán con la herramienta de Adobe: *Resaltar texto* > (Doble click) > *Añadir comentario*.

NÚMEROS PUBLICADOS

EDAD DE ORO I

Madrid, UAM, 1982, 105 pp.

EDAD DE ORO II

Los géneros literarios

Madrid, UAM, 1983, 215 pp.

EDAD DE ORO III

Los géneros literarios: prosa

Madrid, UAM, 1984, 309 pp.

EDAD DE ORO IV

Los géneros literarios: poesía

Madrid, UAM, 1985, 235 pp.

EDAD DE ORO V

Los géneros literarios: teatro

Madrid, UAM, 1986, 311 pp.

EDAD DE ORO VI

La poesía en el siglo xvii

Madrid, UAM, 1987, 285 pp.

EDAD DE ORO VII

La literatura oral

Madrid, UAM, 1988, 285 pp.

EDAD DE ORO VIII

Iglesia y literatura. La formación ideológica de España.

Homenaje a Eugenio Asensio

Madrid, UAM, 1989, 226 pp.

EDAD DE ORO IX

Erotismo y literatura

Madrid, UAM, 1990, 346 pp.

EDAD DE ORO X

América en la literatura áurea

Madrid, UAM, 1991, 245 pp.

EDAD DE ORO XI

San Juan de la Cruz, fray Luis de León y su poesía.

Homenaje a José Manuel Blecua

Madrid, UAM, 1992, 251 pp.

EDAD DE ORO XII

Edición, transmisión y público en el Siglo de Oro

Madrid, UAM, 1993, 410 pp.

EDAD DE ORO XIII

Francisco de Quevedo y su tiempo

Madrid, UAM, 1994, 240 pp.

EDAD DE ORO XIV

Lope de Vega

Madrid, UAM, 1995, 328 pp.

EDAD DE ORO XV

Leer El Quijote

Madrid, UAM, 1996, 216 pp.

EDAD DE ORO XVI

El nacimiento del teatro moderno

Madrid, UAM, 1997, 343 pp.

EDAD DE ORO XVII

El mundo literario del Madrid de los Austrias

Madrid, UAM, 1998, 247 pp.

EDAD DE ORO XVIII

Felipe II: medio Siglo de Oro

Madrid, UAM, 1999, 239 pp.

EDAD DE ORO XIX

Poética y retórica en los siglos xvi y xvii

Madrid, UAM, 2000, 322 pp.

EDAD DE ORO XX

Revisión de la novela picaresca
Madrid, UAM, 2001, 222 pp.

EDAD DE ORO XXI

Libros de caballerías: textos y contextos
Madrid, UAM, 2002, 549 pp.

EDAD DE ORO XXII

Música y literatura en los Siglos de Oro
Madrid, UAM, 2003, 508 pp.

EDAD DE ORO XXIII

La lengua literaria en los Siglos de Oro
Madrid, UAM, 2004, 473 pp.

EDAD DE ORO XXIV

La tradición clásica en los Siglos de Oro
Madrid, UAM, 2005, 481 pp.

EDAD DE ORO XXV

El Quijote cuatrocientos años después
Madrid, UAM, 2006, 615 pp.

EDAD DE ORO XXVI

La mujer en la literatura áurea
Madrid, UAM, 2007, 363 pp.

EDAD DE ORO XXVII

Magia y ciencia en la literatura áurea
Madrid, UAM, 2008, 463 pp.

EDAD DE ORO XXVIII

Imprenta manual y edición de textos áureos
Madrid, UAM, 2009, 463 pp.

EDAD DE ORO XXIX

Literatura hispanoamericana y Edad de Oro
Madrid, UAM, 2010, 343 pp.

EDAD DE ORO XXX

Treinta años de Edad de Oro
Madrid, UAM, 2011, 443 pp.

EDAD DE ORO XXXI

Hacia la ilustración. De Carlos II al primer Felipe V
Madrid, UAM, 2012, 400 pp.

EDAD DE ORO XXXII

El romancero en los Siglos de Oro
Madrid, UAM, 2013, 432 pp.

EDAD DE ORO XXXIII

Novela corta áurea
Madrid, UAM, 2014, 480 pp.

EDAD DE ORO XXXIV

Teresa de Ávila y otros temas
Madrid, UAM, 2015, 276 pp.

EDAD DE ORO XXXV

Miguel de Cervantes y otros temas
Madrid, UAM, 2016, 298 pp.

EDAD DE ORO XXXVI

Alonso de Castillo Solórzano y otros temas
Madrid, UAM, 2017, 292 pp.

EDAD DE ORO XXXVII

Dedicado a Antonio Rey
Madrid, UAM, 2018, 318 pp.

EDAD DE ORO XXXVIII

Mujer e Inquisición en las letras áureas
Madrid, UAM, 2019, 412 pp.

EDAD DE ORO XXXIX

A Alberto Blecuá y Lia Schwartz, in memoriam
Madrid, UAM, 2020, 404 pp.

EDAD DE ORO XL

A Florencio Sevilla, in memoriam
Madrid, UAM, 2021, 716 pp.

EDAD DE ORO XLI

Varia
Madrid, UAM, 2022, 450 pp.

EDAD DE ORO XLII

La vejez en el Siglo de Oro
Madrid, UAM, 2023, 358 pp.
A Jean Canavaggio, in memoriam

