

EDAD DE ORO

XXXI



DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

2012

EDAD DE ORO es una revista anual dedicada a la Literatura Española de los siglos XVI y XVII, surgida del Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro, que se celebra con el comienzo de cada primavera en Madrid, organizado por profesores y estudiantes del Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Madrid.

Los artículos y colaboraciones de sus páginas se editan previo informe del Consejo Editor.

Toda la correspondencia referente a originales u otros aspectos de la publicación así como reseñas, publicidad, etc., debe dirigirse a:

Florencio Sevilla Arroyo
Edad de Oro
Departamento de Filología Española
Universidad Autónoma de Madrid
28049-MADRID. ESPAÑA
Tfno.: (91) 497 45 03
Fax: (91) 497 41 84
e-mail: florencio.sevilla@uam.es

La dirección comercial de la revista es:

Ediciones de la Universidad Autónoma
Vicerrectorado de Extensión Universitaria
Universidad Autónoma de Madrid
28049-MADRID. ESPAÑA

La dirección que atiende las peticiones de intercambio es:

Biblioteca de Humanidades
Universidad Autónoma de Madrid
28049-MADRID

Fundador:
Pablo Jauralde Pou

Dirección:
Florencio Sevilla Arroyo

Editora:
Begoña Rodríguez Rodríguez

Secretaría:
Begoña Rodríguez Rodríguez

Consejo editor:

Carlos Alvar (Univ. de Alcalá de Henares)
Ignacio Arellano (Univ. de Navarra)
Javier Blasco Pascual (Univ. de Valladolid)
Alberto Blecua (Univ. Autónoma de Barcelona)
Jean Canavaggio (Univ. de París, X)
Cristóbal Cuevas (Univ. de Málaga)
Laura Dolfi (Univ. di Parma)
Aurora Egido (Univ. de Zaragoza)
Víctor García de la Concha (RAE)
Luciano García Lorenzo (CSIC)
Joaquín González Cuenca (Univ. Castilla La Mancha)
Agustín de la Granja (Univ. de Granada)
Mario Hernández (Univ. Autónoma de Madrid)
Begoña López Bueno (Univ. de Sevilla)
Jaime Moll (Univ. Complutense de Madrid)
Michel Moner (Univ. de Toulouse II)
Juan Oleza (Univ. de Valencia)
Agustín Redondo (Univ. de París, III)
Alfonso Rey (Univ. de Santiago de Compostela)
Antonio Rey Hazas (Univ. Autónoma de Madrid)
Elías Rivers (Univ. de Stony Brook)
Lina Rodríguez Cacho (Univ. de Salamanca)
Leonardo Romero Tobar (Univ. de Zaragoza)
Aldo Ruffinatto (Univ. de Turín)
Lía Schwartz (City University of New York)
Harry Sieber (The Johns Hopkins University)
Carmen Valcárcel (Univ. Autónoma de Madrid)

Entidades colaboradoras:

Vicerrectorado de Biblioteca y Promoción Científica de la UAM, Vicedecanato de Estudiantes, Cultura y Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM, Departamento de Filología Española de la UAM, Patronato Universitario Gil de Albornoz, Auditorio de Cuenca, Centro de Estudios Cervantinos.

EL CORTE INGLÉS patrocinó todos los actos de la jornada de apertura.

EDAD DE ORO

XXXI



Este volumen se publica con subvención de la Subdirección General de Proyectos de Investigación (Ministerio de Ciencia e Innovación) y con la financiación del Servicio de Publicaciones de la UAM.

© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid
EDAD DE ORO, Volumen XXXI
I.S.S.N.: 0212-0429
Depósito Legal: MU-396-1999
Edición de: Compobell, S.L. Murcia

La XXXI edición del SEMINARIO INTERNACIONAL EDAD DE ORO se celebró entre los días 21-25 de marzo de 2011 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid y en el Auditorio de Cuenca, donde se llevó a cabo, bajo la dirección de Florencio Sevilla Arroyo y la codirección del profesor Jesús Cañas Murillo, una actualización de los estudios relacionados con la literatura postbarroca hasta las primeras décadas del siglo XVIII, con el título *Hacia la Ilustración. De Carlos II al primer Felipe V*.

Edad de Oro agradece la ayuda de Martín Muelas en la organización de la parte conuense del congreso. Asimismo, *Edad de Oro* contó con Begoña Rodríguez Rodríguez como secretaria del Seminario y con la siguiente comisión organizadora: Rafael Bonilla Cerezo, Sergio Fernández, Francisco Garrocho Villar, Juan Carlos Gómez Alonso, Iván Martín Cerezo, Rosa M.^a Navarro Romero, M.^a Pilar Núñez Magro, Mariano Olmedo Gómez, Javier Rodríguez Pequeño y José Ramón Trujillo Martínez.

A René Andioc y Rinaldo Frolid, maestros del hispanismo internacional, cuyas figuras y cuyas obras servirán de perpetuo ejemplo y serán siempre fuente de enseñanzas para las generaciones venideras.

<hr/>	
JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS	
<i>Honesta disciplina. La aparición de un discurso crítico frente a los falsarios</i>	9
J. A. G. ARDILA	
<i>La novela áurea ante el Siglo de las Luces</i>	31
MARIETA CANTOS CASENAVE	
<i>De novelas, cuentos y otras formas del relato breve</i>	53
JESÚS CAÑAS MURILLO	
<i>Tipos y personajes en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz</i>	81
JOSÉ CHECA BELTRÁN	
<i>Bances Candamo, Luzán y el Neoclasicismo</i>	111
FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA	
<i>Fábulas mitológicas burlescas en el otoño del Barroco español</i>	129
FERNANDO DURÁN LÓPEZ	
<i>A vueltas con la «Vida» de Torres Villarroel: ¿relato picaresco o autobiografía moderna?</i>	149
FRANCISCO FLORIT DURÁN	
<i>En torno a la presencia de voces teatrales en el Diccionario de «Autoridades»</i>	181
AUGUSTO GUARINO	
<i>Andrea Perrucci en el umbral del siglo XVIII: «Dell'Arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso» (1699)</i>	199
EMILIO PALACIOS FERNÁNDEZ	
<i>La poesía española de comienzos del siglo XVIII en su contexto histórico</i> .	209
JESÚS PÉREZ-MAGALLÓN	
<i>Calderón y Zamora, ¿un Barroco ilustrado?</i>	241
ALBERTO ROMERO FERRER	
<i>Del Barroco a la Ilustración: teatro, espectáculo y parodia</i>	257

JOSÉ ROSO DÍAZ	
<i>El tema del amor en las comedias de Antonio de Zamora</i>	279
ÁLVARO RUIZ DE LA PEÑA SOLAR	
<i>La prosa enciclopédica del marqués de Santa Cruz</i>	309
INMACULADA URZAINQUI MIQUELEIZ	
<i>Periodismo/periodismos en la temprana Ilustración</i>	323
IRENE VALLEJO GONZÁLEZ	
<i>Consideraciones sobre «Ocios políticos», primer libro de poesías de Torres Villarroel</i>	351
LUIS MIGUEL VICENTE GARCÍA	
<i>Torres Villarroel: el canto del cisne de la Astrología culta</i>	369

HONESTA DISCIPLINA. LA APARICIÓN DE UN DISCURSO CRÍTICO FRENTE A LOS FALSARIOS¹

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS
CSIC (Madrid)

Ha de haber medio entre la facilidad que tienen unos en creerlo todo, y la obstinación de otros en no creer nada.²

El título de este trabajo toma como referente el del erudito Pietro Crinito, que en 1508 publicó su libro *De honesta disciplina*, para, entre otras cosas, demostrar las falsedades que Annio de Viterbo había compuesto en años anteriores (lib. XXIV, cap. XII).³ Sin embargo, Crinito, junto a esta denuncia, y en una línea crítica que se alargó hasta el siglo XVIII, mantuvo la autenticidad de tradiciones textuales que venían avaladas por la autoridad del tiempo, como la del corpus hermético, pues la consideraba útil en la demostración del valor de la filosofía pagana. Crinito se sumaba a la larga lista de aquellos que intentaron discriminar lo que era verdad de lo que no lo era en los relatos históricos, siguiendo la defi-

¹ Este trabajo se encuadra en el Proyecto de Investigación *El otro Parnaso: falsificaciones literarias españolas* HUM2007-60859/FILO, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

² Pierre Le Moyne, *Arte de historia*, trad. F. García, Madrid: Imprenta Imperial, 1676, disert. 3, art. 4.

³ Annio de Viterbo publicó sus *Commentaria* en 1498, dedicados a los Reyes Católicos y sufragados por el padre de Garcilaso de la Vega, entonces embajador en Roma; véase José Antonio Caballero López, «Annio de Viterbo y la historiografía española del XVI», en *Humanismo y tradición clásica en España y América*, ed. J. M.^a Nieto Ibáñez, León: Universidad, 2002, págs. 101-120.

nición clara y tajante que de la historia recogió después Jean Bodin, para quien era «la narración exacta de acciones pasadas»⁴. Fruto de esta corriente crítica fue, precisamente, el posterior desmantelamiento de la credibilidad de los textos sobre Hermes que llevó a cabo Casaubon en *De rebus sacris et ecclesiasticis exercitationes XVI* (1663).

Pero, si era relativamente fácil definir qué es la historia –Aristóteles ya había dicho en su *Poética* que el historiador contaba lo que había sucedido, mientras que el poeta lo que podría suceder o haber sucedido–, más difícil era tener los instrumentos que aseguraban la verdad de lo contado. Desde los comienzos de la historiografía se habían mezclado relatos orales, narraciones fidedignas, mitos, leyendas e invenciones y, desde ese mismo instante, hubo voces que denunciaron la falsedad e invención de muchas narraciones históricas; voces que pretendían dotar de un estatuto diferenciado al género histórico. Aun así, la costumbre de reproducir las supuestas arengas de los héroes, de recurrir a las formas de la narración novelada en definitiva, se mantuvo hasta tiempos relativamente recientes, junto con las censuras de los que diferenciaban entre historia y literatura.⁵ Al lado de esta pretensión de una escritura responsable de la historia caminaba la realidad de la falsificación por razones económicas, políticas o religiosas, dando forma interesada a las genealogías de las familias y a las fundaciones de ciudades y conventos, monasterios e iglesias, es decir, a la vida civil y a la eclesiástica.

Si la necesidad de tener unos instrumentos adecuados para fijar la fecha de los hechos narrados, así como la realidad de los mismos, se había sentido desde muy pronto;⁶ esa inquietud se recrudeció en los siglos XVI y XVII, cuando algunos llegaron a pensar que el grueso de lo que se conocía como cultura clásica era invención de varios monjes del siglo XIII. Fue el caso del jesuita Jean Hardouin, estudioso de Plinio, para quien, en sus *Prolegomena ad censuram veterum scriptorum*, salvo Homero y Heródoto, entre los autores griegos, Cicerón, las sátiras de Horacio, las *Geórgicas* de Virgilio y la *Historia natural* de Plinio, entre los latinos, el resto de la literatura conocida había sido falsificada por estos hábiles y laboriosos frailes del XIII. Su opinión acerca de la falsificación de la cultura

⁴ Jean Bodin, *La méthode de l'histoire*, ed. P. Mesnard, París: Les Belles Lettres, 1941, pág. 14.

⁵ Se puede recordar, entre otros juegos del *Quijote*, la diferencia y relación que Cervantes establece en el cap. III de la segunda parte entre poesía (literatura) e historia.

⁶ Galeno, por ejemplo, dejó un tratado al respecto, titulado *Sobre mis libros*, al comprobar que se vendían como suyos trabajos que no había escrito. Esto le llevó a hacer un catálogo de sus obras. El mercado del libro en su época se desarrollaba en el Sandalario de Roma. Véase Galeno, *Sobre mis libros*, en *Tratados filosóficos y autobiográficos*, ed. T. Martínez Manzano, Madrid: Gredos, 2002. Con su catálogo, el médico pretendía acabar con la falsificación de sus obras, de la que se beneficiaban los vendedores; temía además que se manipularan sus doctrinas y enseñanzas, pues sabía que no pocos, en diferentes países, habían eliminado, añadido y alterado partes de sus libros para hacerlos pasar por propios.

llegaba también a las medallas y a los concilios, que creía producto del trabajo de la orden benedictina. Hardouin se retractó de esas opiniones tras recibir ataques y críticas de diferentes eruditos, pero otros insistieron en este hipercriticismo, como el también jesuita Daniel Papebroch, que mantuvo correspondencia con el marqués de Mondéjar y conoció a Nicolás Antonio en Roma, y consideraba que la práctica totalidad de los documentos merovingios conservados eran falsos, así como la documentación anterior al año 700. Fue Mabillon quien desmontó la tesis, desde su *De re diplomatica*, en 1681.⁷

Al margen la anécdota excesiva y sus errores, Hardouin y Papebroch son ejemplos del extremo criticismo de la época y de la necesidad, que contribuyeron a instalar como método historiográfico, de examinar con detalle todas las fuentes, tanto las auténticas como las espurias. Como se sabe, no estuvieron solos en esta búsqueda del rigor y del reconocimiento de la historia: los Escalígero, padre e hijo; Richard Bentley, Maffei, Montfaucon, Casaubon, Bodin, Muratori y otros formaron un cuerpo de historiadores y filólogos que procuraron métodos para asegurar la veracidad de lo que se escribía y de lo que otros antes que ellos había escrito. El método se basaba en el contraste de fuentes y testimonios y, para ello, se desarrollaron las necesarias ciencias auxiliares –la diplomática y la paleografía– y la crítica como actitud general, que valoraba la credibilidad de unas fuentes en cuyo correcto y exacto uso insistía Pierre Bayle desde su *Dictionnaire historique et critique*, por ejemplo, en la entrada sobre el abad «Nihisius, Berthold», donde aprovechaba para rechazar el plagio. El análisis formal e interno se complementaba con la comparación de unas con otras, con su ordenación y verificación de las cronologías.⁸ La preocupación por éstas no era un hecho solo erudito e histórico; era necesaria también por razones filológicas y políticas, y ayudaba decididamente a la hora de explicar silencios en las fuentes. Con los trabajos de estos historiadores se ponía de relieve el valor de la inducción científica como método.

En este grupo de críticos europeos hubo también pensadores españoles como Juan Luis Vives, Melchor Cano, Ambrosio de Morales, Juan de Mariana, Antonio Agustín, Nicolás Antonio, Juan Lucas Cortés, Diego José Dormer y el marqués de Mondéjar. Todos ellos, por lo general, procuraron escribir una historia que se ajustara a los hechos, no faltara a la verdad y en la que nada indebido se añadiera, es decir, un relato en el que teóricamente se abandonaran partidismos, nacionalismos y fabulaciones. Sin embargo, y a pesar de que Juan de Mariana, por ejemplo, cuando duda de algo de lo que cuenta, usa la fórmula «traslado

⁷ Julio Caro Baroja, *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Barcelona: Seix Barral, 1992, págs. 26-27; Anthony Grafton, *Falsarios y críticos. Creatividad e impostura en la tradición occidental*, Barcelona: Crítica, 2001, págs. 88-89.

⁸ Ofelia Rey Castelao, «Estudio preliminar» a José Godoy Alcántara, *Historia crítica de los falsos cronicones*, Granada: Universidad, 1999, pág. XX.

más que creo», la realidad no fue tan nítida ni tan crítica.⁹ Su caso es, como el de otros que se verán después, el de quien intenta compaginar la crítica con la creencia; y así, si rechaza los trabajos de Annio de Viterbo, escribe su historia de España al amparo de los falsos cronicones, en un intento de racionalizar o hacer aceptables aquellas falsedades que pueden servir a su objetivo histórico, que es claramente panegórico de España, como señaló Stiffoni¹⁰. Tras los trabajos de los historiadores se percibe que intentan recuperar algo que se pierde, y que es el pasado, la historia; en última instancia, aquellos elementos que contribuyen a crear la identidad nacional. Como se verá luego, las motivaciones patriótica y nacional estuvieron detrás de los escritos de los falsarios y de los críticos. Por solo citar a uno, Nicolás Antonio, en su *Censura de historias fabulosas*, declara que escribe «en defensa de la verdad, de la patria, del honor de nuestra nación», y más adelante: «reduciendo a sus antiguos límites, que no son cortos sino de admirable grandeza y dilatación, las glorias de España, acredito su entereza».¹¹ Y para explicar la grandeza nacional no era necesario hacer catalana a la madre de Ovidio, ni decir que Plinio escribió aquí su historia natural, como figura en el falso Dextro de Annio, ni hacer a Nerón oriundo de Galicia, como en el *Cronicón de don Servando*.¹²

El tratamiento y la mirada al pasado imponían elaborar un discurso cronológico, que fue la historia, pero también un concepto valorativo, que fue el de antigüedad. Éste se recreó, investigó e ideó siguiendo los intereses del presente y apoyados los investigadores en los monumentos, documentos y restos del pasado.

Tanto la historia como la antigüedad fueron considerados instrumentos políticos de educación y, por tanto, de la narración histórica había que desterrar la mentira y el mito cuando éste último dejó de tener utilidad normativa. Estos eruditos se dedicaron a buscar un método fiable, basado en el contraste de los datos y las fuentes, en la crítica de los documentos. Algunos dieron normas, otros espigaron reflexiones y consejos. Por seguir con el autor de la *Censura*, comenta, como principio universal, que hay que leer con método crítico y con juicio, y además crear instituciones que puedan sancionar la veracidad o falsedad de lo que se presenta a la comunidad científica. Así, recuerda que en Egipto existía una junta de sabios que discutía las novedades antes de grabarlas en lugares públicos para darlas a conocer, si pasaban el filtro de la junta. De la misma forma, las repúblicas debían tener un colegio que examinase los libros y diera permiso o

⁹ José Godoy Alcántara, *op. cit.*, pág. 255.

¹⁰ Giovanni Stiffoni, *Verità della storia e ragioni del potere nella Spagna del primo '700*, Milano: Franco Angeli, 1989, pág. 11; Ofelia Rey Castelao, en José Godoy Alcántara, *op. cit.*, pág. LX.

¹¹ Nicolás Antonio, *Censura de historias fabulosas, obra póstuma de [...]*, la publica G. Mayans y Siscar, Valencia: Antonio Bordazar, 1742, pág. 1.

¹² José Godoy Alcántara, *op. cit.*, págs. 297 y 285.

no de publicación.¹³ Nicolás Antonio pedía, por tanto, la creación de una academia que controlara la producción científica y la filtración de sus resultados a la sociedad. Una institución censora de la calidad de la investigación que podía derivar en implicaciones políticas. Por tanto, y dejando a un lado sus intereses personales, a los historiadores, ya figuren en el bando de los críticos, ya en el de los falsarios —y a veces estaban en ambos—, les mueve una finalidad patriótica general y para ello quieren exaltar las glorias de España, ya sean las reales, ya las fingidas. De esta forma, unos como otros, manifiestan la necesidad que los poderosos tienen del historiador, la conveniencia de que ocupe un lugar público y desempeñe un papel en el juego político, al tiempo que evidencian la función política de la historia, porque la historia era cuestión nacional.¹⁴

Por eso las primeras crónicas responden a las líneas políticas de cada momento, y los falsos cronicones a la política de los Reyes Católicos y de Carlos V de redactar esas historias como formas que explican y justifican la unificación política, lo que dio carta libre a las falsificaciones de Annio de Viterbo, de Florián de Ocampo y de otros.¹⁵ Remontar al pasado más lejano una institución, la fundación de una ciudad, una genealogía familiar, una nación, servía para legitimarlas. Vincular dinastías y monarquías con orígenes míticos y bíblico-mitológicos las prestigiaba frente a otros reinos menos antiguos, de modo que pocas historias europeas son ajenas a esta práctica.

SOBRE EL MÉTODO EN ESPAÑA

Entre los autores españoles que reflexionaron más tempranamente sobre los métodos correctos y las formas adecuadas de escribir historia, tanto pagana como eclesiástica, se encuentran Juan Luis Vives, que critica a Annio, y Melchor Cano, uno de los mejor informados, con más capacidad para teorizar y eco europeo, que en 1563, de forma póstuma, daba a las prensas su *De logis theologicis*, en el que se incluía un capítulo sobre autores dignos de crédito y sobre los que no eran fiables, desde el punto de vista de la escritura de la historia. Melchor Cano se pregunta si la historia tenía reglas e indicadores que permitían examinar el crédito y veracidad de las narraciones, y comenzaba, precisamente, por analizar las reglas que a tal efecto había proporcionado en 1498 el gran falsificador que

¹³ Nicolás Antonio, *op. cit.*, pág. 4.

¹⁴ Antonio Mestre, «Ilustración e Historia. Sobre los orígenes del criticismo histórico en España», en *Influjo europeo y herencia hispánica. Mayans y la Ilustración valenciana*, Valencia: Ayuntamiento de Oliva, 1987, págs. 299-322.

¹⁵ Caro Baroja, *op. cit.*; Giovanni Stiffoni, *op. cit.*, pág. 10. José Antonio Caballero López, «El mito en las Historias de la España primitiva», *Excerpta philologica*, 7-8 (1997-1998), págs. 83-100; y «Mito e historia en la *Crónica General de España* de Florián de Ocampo», en *Memoria de la palabra*, I, eds. M.^a L. Lobato y F. Domínguez Matito, Madrid: Vervuert, 2004, págs. 397-406.

fue Annio de Viterbo, desde sus *Commentaria super opera diversorum auctorum de antiquitatibus loquentium* (libs. 11 y 14).¹⁶ Además de falsario e inventor de autores, Annio fue responsable de normas que, mediante análisis textual, servían para discriminar auténticos de apócrifos. Son reglas que tienen cierta utilidad, como se verá luego, que le convierten en el primer teórico verdaderamente moderno del análisis histórico y crítico.¹⁷

En ese capítulo, además de desmontar las normas de Annio, Cano crea un corpus de autoridades fiables. Para desautorizarle recurre a la detallada y laboriosa demostración de sus errores, lo cual implica acudir a las fuentes citadas y contrastarlas con otras, así como demostrar la interpretación interesada del creador de los falsos cronicones. Annio de Viterbo, como otros falseadores, fue un gran erudito, capaz de mezclar con lo cierto las fábulas que inventó; elaboró además un grupo de textos con el que trazó una red de fuentes que se explicaban unas a otras, de manera que resultaba difícil desmontar sus mentiras, pues siempre había un testimonio o un documento que avalaba. Como consecuencia indirecta de esta labor, se le debe gran parte del esfuerzo que filólogos e historiadores realizaron para dotar a la historia de instrumentos críticos precisos para fijar cronologías, estados de lengua, etc., que sirvieran para discriminar, en su mezcla de verdadero y falso, a qué grupo pertenecía cada texto. Su método de trabajo consistía en comparar fuentes de diversa procedencia, que él mismo había inventado muchas veces, para establecer la narración de las cuatro monarquías de la historia universal: la asiria, la persa, la macedonia y la romana. Junto a esas fuentes espurias, estaban los comentarios, en los que empleaba a autores solventes como Flavio Josefo, Julio el Africano, Heródoto, Jenofonte, Estrabón, Dionisio de Halicarnaso, Varrón, Plinio, Virgilio, Lucano y la Biblia.¹⁸

¹⁶ Melchor Cano, *De logis theologicis*, ed. J. Belda Plans, Madrid: BAC, 2006, pág. 624. Para escribir este capítulo se apoyó en Juan de Vergara, *Tratado de las ocho cuestiones del templo, propuestas por el Illmo. Señor duque del Infantado y respondidas por el doctor Vergara, canónigo de Toledo*, Toledo: Joan Ferrer, 1552, a quien cita y reconoce en las págs. 641-642: «si algo se aprende de otro, de ningún modo debe callarse [...], se ha de citar con franqueza el padre del texto y de la doctrina». Sin embargo, no se preocupó mucho de cambiar lo que tomaba de Vergara, hasta el punto de que fray José Sanz y Sanz, que no le acusa de plagio, puede comparar en dos columnas los textos de ambos; Melchor Cano, *Cuestiones fundamentales de crítica histórica sobre su vida y sus escritos*, Madrid: Editorial Santa Rita, 1959, págs. 269-281. Véase también Joaquín Tapia, *Iglesia y teología en Melchor Cano (1509-1560). Un protagonista de la restauración eclesial y teológica en la España del siglo XVI*, Roma: Iglesia Nacional Española, 1989.

¹⁷ Anthony Grafton, *op. cit.*, pág. 124. Es la hipótesis que sigue en su libro: «En algunas ocasiones fueron los falsarios los primeros en crear o reformular con elegancia los métodos críticos; en otras, los filólogos los tomaron la delantera. Pero en todos los casos el desarrollo de la crítica ha dependido del estímulo que les proporcionaban los falsarios» (pág. 145).

¹⁸ Juan Antonio Caballero López, «Annio de Viterbo», art. cit., pág. 108; R. Crahay, «Reflexions sur le faux historique: le cas d'Annius de Viterbe», *Bulletin de la classe des Lettres et Sciences Morales et Politiques de l'Académie Royale de Belgique*, 69 (1983), págs. 241-267, Walter Stephens Jr., «The

Su trabajo es de una coherencia absoluta y las fuentes, inventadas o no, justifican cuanto escribe mediante un sistema de referencias cruzadas, de manera que, si en un autor hay una laguna, otro viene en su ayuda para colmarla. Por su forma de trabajar, el de Viterbo revela tener la apariencia de un historiador moderno crítico, práctico en el uso de las fuentes, que cita de primera mano y compara; experto en archivos y con conocimientos lingüísticos, epigráficos y arqueológicos.¹⁹ Annio, como la mayoría de los falsificadores, arcaizó los textos «encontrados» para hacerlos creíbles (pues la antigüedad ya era un valor en sí), y también, en error común, procuró dotarse de todos los testimonios necesarios para no dejar espacio a la duda o al desconocimiento. Todo se justifica, todo se explica, para mostrar la capacidad del investigador, pero también su *horror vacui*. De esta forma, detalla la historia primitiva del mundo y de cada monarquía. Dentro de sus comentarios, a España dedicó el libro XII titulado *De primis temporibus et quatuor ac viginti regibus Hispaniae et eius antiquitate*, en el que, como se sabe, España dominaba cultural y políticamente el mundo mucho antes que griegos y romanos. Las razones de otorgar esta supremacía tienen que ver con el papel cada vez más importante de España en Europa, que Annio supo ver y del que se aprovechó, entre otras cosas, para publicar su libro que, ya se ha dicho, dedicó a los Reyes Católicos.²⁰ Falsifica para favorecer sus intereses nacionalistas y así, en la dedicatoria, les presenta como los defensores de la religión al expulsar a los musulmanes; de manera que mostraba cómo los monarcas recuperaban la continuidad de algo que se había interrumpido, que apuntaba tanto el inicio como a la meta perseguida.²¹ Se inventaba la tradición para inventar la nación, y en este proceso los falsos cronicones como las falsas tradiciones tuvieron un papel fundamental.²²

Etruscans and the Ancient Theology in the Works of Anniius of Viterbo», en *Umanesimo a Roma nel Quattrocento*, eds. P. Brezzi y M. de Panizza Lorch, New York/Roma: Barnard College/Istituto di Studi Romani, 1984, págs. 309-322, y Christopher R. Ligota, «Anniius of Viterbo and Historical Method», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50 (1987), págs. 44-56.

¹⁹ De hecho, mandó forjar una inscripción, que luego escondió para hacer que posteriormente excavarán y así «descubrir» un testimonio histórico sobre la ciudad de Viterbo. Julio Caro Baroja, *op. cit.*, pág. 52.

²⁰ Johannes Anniius, *Auctores vetustissimi, vel opera diversorum auctorum de antiquitatibus loquentium. Cum commentario eiusdem Joh. Anni. Chronographia etrusca et otalica. De novem institutionibus etruscis. Quadraginta quaestiones. De primi temporibus et regibus primis Hispaniae*, Roma: Eucharius Silber, 1498. A los reyes españoles dedica los fols. 425-434.

²¹ Francisco Rico, *Alfonso el Sabio y la General Estoria. Tres lecciones*, Barcelona: Ariel, 1984, pág. 34.

²² Joaquín Álvarez Barrientos, «Falsificación y nacionalismo en los siglos xviii y xix. Algunos casos para inventar la tradición», en *Ilustración en el mundo hispánico: preámbulo de las independencias*, eds. M. Kopnivitza Acuña, M. Ramos Medina, C. Torales Pacheco, J. M.^a Urkía y S. Yano Bretón, México: Universidad Iberoamericana, 2009, págs. 83-97.

El modelo aparentemente crítico empleado por Annio se rompe cuando se comprueba que gran parte de esas fuentes son de su invención. El método histórico –comparación cronológica, autenticación de los testimonios y documentos, el estudio de los topónimos y su uso como evidencia histórica para hacer reales a personajes– se pervertía en sus manos, en un intento, logrado, de construir una historia esencialista. Su manera de trabajar creó escuela, como se comprueba en los múltiples autores de falsos cronicones, pero él solo desarrolló y llevó a espléndidas cotas lo que otros, como Rodrigo Jiménez de Rada, habían hecho antes desde sus puestos de cronistas. Es decir, vincular las fundaciones y los reinos con unos orígenes lejanos, con personajes míticos, que aseguraban su autoridad en la más rancia y «auténtica» antigüedad. Esa antigüedad dotaba de prestigio a las monarquías en momentos en que se necesitaban imágenes de identidad y representación para hacer frente a los diferentes intereses políticos.

Las reglas que Annio proponía en su trabajo indicaban que no había por qué recelar de aquellas crónicas escritas con el apoyo de documentos y archivos, ni tampoco de las «que no se aparten de la fe pública». Para los historiadores críticos, si el primer argumento podía ser válido, el segundo no lo era. Utilizar documentación de archivo puede dar seguridad –si no es falso–, pero seguir la fe pública, es decir, las tradiciones, induce generalmente a error o a mantener una mentira, ya que esas tradiciones pueden no ser verdaderas.²³ Cuando ya ha criticado sus fuentes y el uso fraudulento de las mismas, Cano desmonta la idea falsa de que pueblos citados por Annio conservaron archivos, y explica también que su formación es relativamente reciente y que no todos los pueblos los tuvieron ni los mantuvieron con la misma seguridad ni de forma continuada.²⁴ A continuación, pasa revista a diferentes historiadores asirios, medos, persas, griegos y romanos, para esclarecer sus aportaciones y el uso que hicieron –cuando lo hicieron– de los archivos, y después pone ejemplos de la manipulación a que Annio sometió a escritores de crédito, como Beroso, Filón y Metástenes, de los que inventó crónicas e historias, amparado en su reputación. Ya solo sus nombres las dotaban de autoridad y verdad. Y, en este repaso de las falsedades del método y de la práctica del falsario, descubre uno de los errores más recurrentes, al que ya hice referencia: su afán por ser excesivamente preciso, por explicarlo todo, para lo cual no se duda en esgrimir (es decir, inventar) el documento o el pasaje pertinente. En este punto, Cano sigue a Quintiliano, quien había señalado que cuanto más deshonesto era alguien, más posibilidades había de que mintiera, y sobre todo, «con aplomo sobre libros enteros y autores, ya que no

²³ Gregorio de Argai, en su *Población eclesiástica de España*, de 1667, señalaba como primeros reyes de España a Adán y Eva.

²⁴ Jean Bodin, *op. cit.*, pág. 39, repite los argumentos de Melchor Cano.

pueden encontrarse los que nunca existieron».²⁵ Con estos argumentos critica la actuación y el engaño de Annio, que se había basado en trabajos supuestamente escritos por filólogos como Filón e historiadores como Beroso y Metástenes, de reconocido prestigio, que en realidad había compuesto él y fingido haberlos encontrado en bibliotecas.

Cuando ha desprestigiado a Annio de Viterbo, expone sus propios criterios, que, aunque coinciden en bastantes puntos, son distintos según se trate de historia eclesiástica o de historia civil. El primero de los cuales es relativo a la antigüedad de los libros, aspecto en el que se impone la desconfianza, ya que «cuanto mayor es la apariencia de antigüedad con la que se presenta un libro», tanto mayor ha de ser la sospecha. Por eso, el corolario general se refiere a la necesidad de honradez e integridad de los autores.²⁶ Esta ley tiene validez cuando el historiador dice haber visto con sus propios ojos los hechos que narra: se le puede creer si es autor de prestigio. El criterio funcionó hasta el siglo XIX, cuando haber visto algo con los propios ojos aún significaba autoridad y credibilidad. Por lo mismo, la honradez e integridad del individuo debían evitar su caída en partidismos y preferencias al no destacar solo los aspectos positivos de los personajes tratados: el retrato debía ser real. No se podían engrandecer ni fabular los hechos para que fueran más ejemplares o imponentes, como hicieron muchos al escribir historia eclesiástica y vidas de santos, pues lo que consiguen es que tampoco se les crea cuando escriben la verdad, en lo que sigue, entre otros, a Juan Luis Vives en su *De disciplinis, de tradentis disciplinis*, II, 5,2. En estos párrafos Melchor Cano plantea, desde el punto de vista de la verdad, es decir, de la moral, la diferencia entre narración histórica o historia y narración fabulosa o ficticia. Los gustos y las preferencias del escritor han de quedar para la segunda, pues son impensables en la primera, ya que conducen a errores y mentiras, y son muy perjudiciales, tanto para la historia eclesiástica como para la civil. Por momentos, aunque sin señalarlo, da la impresión de que quiere establecer dos tipos de escritores: los historiadores y los novelistas. No lo indica en ningún momento, pero las clasificaciones que hace de los textos, las críticas y las consecuencias negativas que ve de aplicar elementos de ficción a la historia, así lo sugieren. Su objetivo no es escribir un tratado de retórica ni una poética, sino demostrar la autoridad de la Iglesia mediante la creación de un corpus de autores fiables, lo que implica tratar o enumerar también los que no lo son. Uno de los criterios empleados para establecer esta selección es precisamente la fama alcanzada como consecuencia de la honradez y la integridad con que se ha hecho el trabajo.

La otra norma que propone Cano para fiarse de un historiador es que sea riguroso en su razonamiento y tenga prudencia a la hora de elegir y juzgar.

²⁵ Quintiliano, *Institutio oratoria*, I. 8. 21. Melchor Cano, *op. cit.*, pág. 636.

²⁶ Melchor Cano, *op. cit.*, pág. 644.

«Esta ley tiene cabida en aquellos hechos que los escritores no vieron con sus propios ojos, ni oyeron de varones dignos de crédito que los hubieran visto».²⁷ Una vez más la historia es actividad virtuosa y de hombres virtuosos, pero también de prudentes que saben aplicar el juicio a lo que leen y oyen, pues, en contra del tradicional valor y respeto que se daba a lo escrito, Cano piensa que no hay que creer ni todo lo que se oye ni todo lo que se lee, aunque se ajuste a como nos gustaría que las cosas fuesen. Dudar del valor de lo escrito se convierte en criterio para la crítica, del mismo modo que cuestiona a aquellos que escriben pensando en la recepción de su trabajo y dicen lo que se espera de ellos o continúan tradiciones que todos aceptan, aunque sean falsas: «dejaron también a la posteridad algunos signos y milagros de santos, no porque los creyesen de buena gana sino para que no pareciera que defraudaban los deseos de los fieles [de los lectores]. En verdad, estimaron que esto les estaba permitido, sobre todo porque entendieron que autores muy reconocidos admitían como verdadera ley de la Historia escribir lo que el vulgo tenía como verdadero».²⁸

Consecuencia de los planteamientos que presenta es que hay que reescribir la historia «con parámetros más severos», de manera que se consiga que los lectores aprueben cuanto leen, en lugar de rechazar mucho de lo que leen.

Como el mismo Cano indica, son normas de sentido común y evidentes para cualquiera que tenga cierta independencia de criterio, pero con sus reflexiones ha contribuido a que los lectores estén atentos a aquellas pistas que pueden evidenciar la mentira, como la ya mencionada propensión a explicarlo todo y a tener el documento y dato precisos para justificar cuanto se dice, o como, desde el punto de vista de la expresión literaria, la oscuridad que muchas veces envuelve a lo falso. Por eso señala que el lenguaje de la verdad suele ser sencillo y sin circunloquios. Han sido reglas dirigidas más a las personas poco cultas, «de tosco y rudo entendimiento», que a los iguales a él, en la certidumbre de que, aunque son normas parciales, son razonables y convenientes.²⁹

Él se enfrentó a la necesidad de expurgar de falsos el canon, pero también a la obligación de valorar las obras auténticas que componían ese canon, de modo que presentó unas normas generales con validez universal, que alcanzaron su máxima difusión cuando Jean Bodin —que, a pesar de todo, aceptó los apócrifos

²⁷ Melchor Cano, *op. cit.*, pág. 651.

²⁸ Melchor Cano, *op. cit.*, pág. 652. La tercera y última regla tiene que ver exclusivamente con la historia eclesialística: si la Iglesia atribuye autoridad a un historiador, los lectores deben concedérsela también, *op. cit.*, pág. 653.

²⁹ Melchor Cano, *op. cit.*, pág. 659.

de Annio— publicó su libro sobre el método en la historia, aparecido en 1566, tres años después de *De logis theologicis*.³⁰

Melchor Cano fue reeditado en el siglo xvii y en el xviii,³¹ mientras la discusión sobre el modo de escribir historia continuó y la polémica por los falsos cronicones reaparecía una y otra vez a medida que servían para documentar hechos, creencias y tradiciones. A pesar de las reediciones y de sus reglas, Cano no fue un autor de referencia entre los críticos que querían mejorar el modo de escribir la historia —por ejemplo, Mayans y Forner—, quizá porque su discurso se centró casi exclusivamente en lo teológico. Otros, sin embargo, tuvieron más presencia entre los historiadores críticos, es el caso de Antonio Agustín, autor de los *Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades*, publicados en 1587 y reeditados en 1744, quien señala que «sin apartar lo incierto de lo cierto, no se puede hazer estudio con fundamento», ya que si se usa una medalla o una transcripción falsa para explicar o apoyar algo, todo lo que venga avalado por esa demostración arrastrará el sello del error.³²

Su método para discriminar lo falso de lo auténtico tiene que ver, en primer lugar, con la práctica, con crearse «un hábito» que permita tener mucha familiaridad con el objeto de estudio, de modo que el ojo y el entendimiento se habitúen al semblante de lo verdadero.³³ Es una norma razonable y conveniente, como las de Cano, y práctica, y fue de este modo como desenmascararon a fray Antonio de Guevara, que había fingido unas monedas supuestamente enviadas desde Roma para que las explicara. Guevara además inventó otras, que le enseñó el emperador, lo que fue una estrategia para acallar las críticas que se le pudieran hacer de falsario.³⁴ El obispo de Mondoñedo había empleado el mismo recurso que Annio de Viterbo cuando dedicó su *Pseudo Beroso* a los Reyes Católicos pensando que evitaría las objeciones. Antonio Agustín señala que «si no fuese

³⁰ Julian H. Franklin, *Jean Bodin and the Sixteenth-Century Revolution in the Methodology of Law and History*, New York: Columbia Un. Press, 1963, y Donald R. Kelley, *Foundations of Modern Historical Scholarship*, New York: Columbia Un. Press, 1970.

³¹ Fermín Caballero, *Melchor Cano*, Madrid: Impr. del Colegio Nacional de sordo-mudos y ciegos, 1871, págs. 373-376.

³² Antonio Agustín, *Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades*, Tarragona: Felipe Mey, 1587, pág. 443. Edición facsímil de la de 1744, a cargo de J. M.^a de Francisco Olmos y F. de los Reyes Gómez, Madrid: Universidad Complutense, 2006. Cito por la de 1587.

³³ Antonio Agustín, *op. cit.*, pág. 447.

³⁴ «Lo que él imprimió, téngolo yo por inventado, por mostrar su habilidad de fingir historias o fábulas, y autores y medallas y interpretaciones; y podría ser que no le huviese el emperador mostrado algunas medallas, sino que lo finge por su passatiempo»; Antonio Agustín, *op. cit.*, pág. 447. Estas medallas de Carlos I están en la epístola I, 3, de las *Epístolas familiares*, I, ed. J. M.^a de Cossío, Madrid: Aldus, 1950, y se consideraron juegos y fingimientos de erudición por parte de su autor. Véase Asunción Rallo Gruss, *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Madrid: CUPSA, 1979.

porque digirió su obra a los Reyes Católicos, de inmortal memoria», algunos, como Florián de Ocampo, la tendrían por fabulosa.³⁵ Agustín, como todos, aúna erudición y experiencia en su búsqueda de un método que sirva para fijar la verdad.

Alude a los falsos cronicones, que fueron, no solo en España, un estímulo para conseguir un método adecuado y desterrar de la escritura de las historias las fábulas y leyendas que habían escrito Annio y después Román de la Higuera y otros,³⁶ para, de manera más evidente que en Melchor Cano, diferenciar la escritura de la historia de la de narraciones novelescas y fabulosas como Amadís, Orlando «y tantas otras ficciones de nuestros tiempos», para reivindicar de paso la grandeza de la historia de España al limpiarla de los embustes e invenciones.³⁷

Pero es evidente que estar habituado a algo no basta para reconocer su condición, por eso plantea métodos más seguros, como acudir a aquellos textos que pueden aportar luz sobre el que provoca la duda y a los métodos de la filología, para lo cual es necesario saber qué palabras son más propias de un autor que de otro, cuáles aparecen en una u otra época, de modo que se pueda saber si la inscripción o el texto es falso al comprobar que esas palabras (o alguna de ellas) no se empleaban en el tiempo del que se supone procede la pieza o el testimonio. Este elemento, fechar mediante la lengua, se relaciona con el interés central por la cronología, así como con el de la calidad del texto, que también es otro indicio, lo cual supone tener grandes conocimientos lingüísticos y literarios y conocer el estilo y el idiolecto de los autores. Otro de los recursos que presenta para reconocer las falsificaciones es saber los modos y las técnicas que se emplean para falsear monedas, medallas e inscripciones, y de esa manera descubrir la contrahechura. Uno de los más recurridos era utilizar una piedra antigua en la que se grababa algo moderno que imitaba lo viejo; otro, manipular una antigüedad para que pareciera más remota aún. Como en Cano y en tantos, importa la trayectoria del historiador, por eso la credibilidad se centra también en la fiabilidad de quien emite los juicios, que pueden ser «personas de poca fe»; por tanto, aunque digan verdad en un momento, como se conocen sus mentiras anteriores, ya no se les cree.³⁸

³⁵ Antonio Agustín, *op. cit.*, pág. 448.

³⁶ Sobre Román de la Higuera, José Godoy Alcántara, *op. cit.*, *passim*; Julio Caro Baroja, *op. cit.*, págs. 163-187; Mercedes García-Arenal y Fernando Rodríguez Mediano, *Un Oriente español. Los moriscos y el Sacromonte en tiempos de Contrarreforma*, Madrid: Marcial Pons, 2011, págs. 197-228.

³⁷ Antonio Agustín, *op. cit.*, págs. 450-451.

³⁸ Antonio Agustín, *op. cit.*, pág. 456.

Tras detenerse en estos detalles y poner numerosos ejemplos, pasa a crear un grupo de autoridades, «libros de molde» que puedan servir como guía, ya por sus errores, ya por sus aciertos.³⁹

Indudablemente, la figura que más relevancia tuvo en el ámbito de la historia literaria fue Nicolás Antonio. En sus *Bibliotheca Hispana Nova* (1696) y *Vetus* (1672) dio abundantes informaciones sobre los falsarios, lo mismo que sobre las falsificaciones de los plomos de Granada; informaciones que detalló aún más en su *Censura de historias fabulosas*, impresa por primera vez en 1742, gracias a la labor de Mayans. El historiador Esteban de Garibay había hecho un *Compendio historial de las crónicas*, aparecido en Amberes en 1571, que era un alarde de falsedades, y al menos desde 1595 Román de la Higuera incorporaba sus falsificaciones a la *Historia eclesiástica de la imperial ciudad de Toledo*. A ellos, entre otros, respondió Nicolás Antonio desde sus bibliotecas y desde la *Censura* para mostrar a «las naciones políticas de Europa» los engaños producidos por las nuevas crónicas y que en España había una voz crítica similar a otras continentales.⁴⁰ Desde luego lo logró, pues Pierre Bayle dio noticia de su «Biblioteca de Autores Españoles», como la llama, ya desde la primera edición (1697) de su *Dictionnaire historique et critique*, a la que añadió más noticias en la segunda. Bayle se hace eco de la opinión ya extendida y asumida, entre otros, por Baillet en su *Jugemens de savans* y de las reseñas elogiosas aparecidas en el *Journal des savans* y en las *Acta eruditorum* de Leipzig, para señalar que es uno de los españoles críticos y que su biblioteca es una de las mejores obras para conocer el estado de la literatura en España, aunque repara también en que fue tibio ante «certaines fables pieuses» fuertemente asentadas, quizá por «el humor intratable de la Inquisición» y la indocilidad de los españoles en esas materias.⁴¹ Al mismo tiempo da noticias de los trabajos críticos del cardenal Aguirre y del

³⁹ Antonio Agustín, *op. cit.*, págs. 464-468. Sobre su figura, Antonio Agustín *between Renaissance and Counter-Reform*, ed. M. H. Crawford, London: The Warburg Institute/University of London, 1993; Juan Francisco Alcina Rovira y Joan Salvadó Recasens, *La biblioteca de Antonio Agustín. Los impresos de un humanista de la Contrarreforma*, Alcañiz: Instituto de Estudios Humanísticos, 2007, y Santiago Aleixos Alapont, *Humanismo y europeísmo en el pensamiento ilustrado de Gregorio Mayans. Aproximación a través de su interés por el humanista Antonio Agustín*, Valencia: Institució Alfons el Magnanim, 2008.

⁴⁰ Nicolás Antonio, *op. cit.*, pág. 1a. En la *Bibliotheca Hispana Vetus*, dice de Jerónimo Román de la Higuera que es «letrado nada vulgar, pero de singular audacia y autosuficiencia para hacer de lo negro blanco y de la verdad mentira, con tal de que redunde en honra de nuestras gentes». Traducción de M. Matilla Martínez, II, Madrid: FUE, 1998, pág. 37a. Sobre los cronicones de Luitprando, Dextro y Hauberto, I, págs. 520-622. Para la figura de Garibay, véase Julio Caro Baroja, *Los vascos y la historia a través de Esteban de Garibay: ensayo de biografía antropológica*, ed. G. Rubio de Urquía, Madrid: Caro Raggio, 2002.

⁴¹ Cito por Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, I, Ámsterdam: P. Brunel, 1740, págs. 254-255. Adrien Baillet, *Jugemens de savans sur les principaux ouvrages et auters*, II, París, 1685, págs. 154-155; *Journal des savans*, junio-julio 1697; *Acta eruditorum*, junio-julio 1697.

marqués de Agrópoli, el de Mondéjar, en su lucha contra los falsos cronicones que habían prosperado en el xvii y de los que se tenía noticia en Europa por el *Journal des savans*.⁴²

En la *Censura de historias fabulosas* expone Nicolás Antonio algunos criterios sobre el modo de desmontar las falsedades, que se resumen en leer con criterio y juicio, y que ejemplifica en las páginas que dedica a criticar a los famosos falsarios Annio de Viterbo, Román de la Higuera y otros, reparando por ejemplo en algunas de las estrategias clásicas utilizadas para dar verosimilitud a las falsificaciones, como la argucia de «encontrar» en archivos y bibliotecas manuscritos que llenan huecos de la historia, lo que, además, puede hacerse con otra estratagema relativamente frecuente, empleada por Annio, como se ha visto, cual es ampararse en el nombre de un autor reputado. Para él esto es más grave que mentir empleando el propio nombre, ya que se usurpa la fama y el buen crédito de alguien en beneficio propio, además de aprovecharse de la habitual credulidad en el valor de la antigüedad, defraudando y engañando al lector. Para apoyar este pensamiento reproduce la misma cita de Quintiliano que también trajo a colación Melchor Cano, respecto de que así se miente con más seguridad, porque los libros de esos autores nunca pueden encontrarse, ya que los «que nunca fueron, nunca pueden descubrirse para convencer a éstos de falsos». Contra todos ellos escribe porque son un «cáncer político y religioso [que] cunde sin resistencia alguna» y porque, además de los estragos directos que producen en la historia de España, fuera causan un error de percepción de la imagen de los españoles, al hacer creer que somos crédulos y arrogantes.⁴³ Motivaciones científicas, pues, junto a nacionalistas, que florecieron también en el siglo ilustrado.

Nicolás Antonio, que introdujo las técnicas europeas de análisis crítico de las fuentes, procedió a un riguroso experimento de crítica textual y cronológica, pero lo hizo con cautela, dadas las dificultades que encontraban los que se atrevían a criticar falsas creencias establecidas de antiguo y apoyadas por los poderosos. Su crítica quería rescatar a España del descrédito y ponerla en un plano similar al de otros reinos del entorno que habían descartado sus falsificaciones entre los siglos xvi y xvii, pero escribió en latín, tal vez como manifestación del miedo a expresarse con libertad, de forma que limitaba su difusión entre el público posible de lectores y finalmente no publicó su tratado, si bien es cierto que en la *Bibliotheca Hispana Nova* (1696) había desacreditado las falsificaciones. Como se ha señalado, realizó la primera introducción crítica a la historia de la Iglesia española, efecto de su aprendizaje del criticismo de bolandistas como Papebrock

⁴² Cita el número del 13 de enero de 1687, donde se mencionan las *Dissertationes ecclesiásticas* de Mondéjar, como respuesta a los falsos.

⁴³ Nicolás Antonio, *op. cit.*, págs. 5-6.

(al que conocía), que lo habían empleado, como se sabe, para discriminar las historias falsas de las verdaderas en las vidas de santos que ellos redactaban, y de maurinos como Mabillon, con el «argumento negativo» como guía de las *Acta Sanctorum ordinis Sancti Benedicti* (1668) y del *De re diplomatica* (1681) a la cabeza.⁴⁴

El marqués de Mondéjar, siguiendo también las indicaciones de los bolandistas, quiso fijar la cronología de la historia española, en la creencia de que aquella no sirve solo para ordenar el tiempo, sino además para defender opiniones filológicas y religiosas. En 1666 publicó su *Discurso histórico* sobre San Frutos, patrón de Segovia, para desmontar las falsedades de Dextro (es decir, de Román de la Higuera), que lo identificaba y confundía con San Hieroteo. A este discurso siguieron las *Dissertationes eclesiásticas*, redactadas en 1671, aunque inéditas hasta que se editaron en Lisboa en 1747.⁴⁵ Mondéjar explicaba que la historia solo debía tratar de lo sucedido, no de lo posible, y establecía una diferencia clara entre cronicón e historia según el método empleado: contar con o sin detalle los hechos, hacerlo siguiendo o no la cronología, etc. Se apoyaba en Jean Bodin y su «méthodo histórico», en Bacon y en otros.⁴⁶ Aunque dedica el discurso VIII a discriminar el valor de las tradiciones y explica el sistema cronológico que conviene seguir para justificar y admitir las verdaderas, como en casos ya señalados, su crítica se para allí donde esas tradiciones están asentadas, aunque sean falsas, pues el ambiente cultural y crédulo de la España de Carlos II —a pesar de los novatores— y de después no siempre permitía ir más allá en la expresión de ciertas ideas. Eso explica, como señala Rey Castelao, que Nicolás Antonio defendiera en Roma los plomos del Sacromonte y Mondéjar en España la tradición jacobea. Por otro lado, negar esta y otras tradiciones, en un momento de debilidad de la monarquía, podía provocar una indeseada crisis de identidad nacional.⁴⁷

Como se sabe, estos autores se retoman en el siglo XVIII en forma de reediciones y estudios biográficos y se sigue su estela crítica al intentar recuperar la antigüedad en general y la propia historia. Al editarlos traducidos, su mensaje, si bien con retraso, llega a un público mayor. Estos esfuerzos llevaron a valorar los restos del pasado y a que los estudiosos pudieran mostrar sus distintas actitudes. Hay, por eso mismo, quien interpreta las falsificaciones históricas que se han verificado en el Renacimiento y después como respuestas a la necesidad de

⁴⁴ Ofelia Rey Castelao, en José Godoy Alcántara, *op. cit.*, págs. LXXVII-LXXIX.

⁴⁵ Gaspar Ibáñez de Segovia y Peralta, *Dissertationes eclesiásticas por el honor de los antiguos tutelares, contra las ficciones modernas*, Lisboa: Imprenta Silviana, 1747. La primera parte estuvo al cuidado de Domingos Duarte Capriata; la segunda, a la de Mayans y Francisco de Almeida Mascareñas.

⁴⁶ Gaspar Ibáñez de Segovia y Peralta, *op. cit.*, dis. VII, cap. II, pág. 182, núm. XV; y dis. III, cap. IV, pág. 161, núm. XXIX.

⁴⁷ Ofelia Rey Castelao, en José Godoy Alcántara, *op. cit.*, pág. LXXXII.

dar imagen al pasado, ante la no siempre comprensión de los restos artísticos, bibliográficos y documentales que se conocían. Falsear un testimonio sería la respuesta de algunos a la fragmentación de los restos históricos. Que diferentes voces se alzaran en contra de esta actitud creacionista indica que en la práctica se separaban los géneros literarios y que para ser historiador y filólogo se imponían exigencias que reivindican esos oficios, más allá de las críticas habituales en tanto que identificación con los gramáticos.⁴⁸

Por otro lado, y tal como señaló Nicolás Antonio, que quería corregir la imagen errada que se daba de nuestro país, escribir la historia de forma no fabulada, sino crítica, tenía que ver con dotarse de una imagen del pasado. A este respecto, los trabajos para depurar los textos de leyendas e invenciones que deturpaban los hechos históricos, solo tuvo parangón con lo realizado con las monedas y medallas, ya que ellas, por su elemento gráfico, permitían completar lo que se sabía por los textos: el aspecto de los edificios, el de los mandatarios, el de la moda, algunos ritos, etc.⁴⁹ Si los textos fueron importantes, las imágenes y, por tanto, las medallas, casi lo fueron más, pues eran testimonios públicos del pasado avalados por la autoridad, que se ofrecían para el recuerdo y la celebración de momentos. Por eso eran, en teoría, un modo más seguro de regresar al pasado, ya que, al aval gubernativo de su acuñación, unían imagen, materialidad y literatura, de modo que se convertían en representaciones «totales» del saber antiguo proyectadas sobre el presente de los estudiosos, con un doble sentido. Por un lado, informaban del pasado; por otro, explicaban el presente. Pero, y ya se ha visto, la posibilidad de la falsificación, de la fabulación, estaba presente, y tanto atenerse a lo cierto, como recrear o rellenar los huecos, fueron dos actitudes que perduraron a lo largo del tiempo, en ocasiones en un mismo individuo, pues no siempre estaban separados los territorios de la imaginación y los de los hechos. A fin de cuentas, más que en otras épocas, se trataba de recrear el pasado para que sirviera a los objetivos del presente.

A la vez, en el tránsito del xvii al xviii, como en los tiempos del humanismo renacentista, hubo otra razón para dotarse de métodos que permitieran clarificar la verdad en los documentos de la historia, y fue el creciente coleccionismo, tanto de obras de arte, como de objetos y documentación histórica: manuscritos, medallas, inscripciones, etc. El concepto de «antigüedad» se interpretó desde la recuperación de piezas originales y desde el punto de vista de la colección y el museo: ahí están los de Argote de Molina, Lastanosa, El Escorial, Ambrosio de Morales, Antonio Agustín, Rodrigo Caro, el conde del Águila, Pedro de Villacaballos y tantos otros en los siglos xvii y xviii. La recuperación de la antigüedad,

⁴⁸ Puede verse de Luis Gil, *Panorama social del humanismo (1500-1800)*, Madrid: Tecnos, 1997.

⁴⁹ Francis Haskell, *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid: Alianza, 1994.

así como su falsificación, no se hizo por su valor en sí, sino por lo que podía servir para justificar concretos aspectos locales del presente, y para fundamentar la idea y la historia de España, como ya se adelantó.⁵⁰

Esta forma de entender los restos del pasado rompía con la manera tradicional de hacer historia, o quizá es más correcto decir que de este modo se comenzaba a hacer historia desde una perspectiva moderna, pues antes lo que hubo fue logógrafos, recopiladores, retóricos, moralistas que no dudaban en mezclar y transformar sus fuentes y documentos. Como la narración histórica debía cubrir el requisito de ser moral, si era necesario, estaba justificado cambiar cuanto no se ajustara a las normas convenidas. Sin embargo, el cada vez mayor peso de la prueba acabaría imponiéndose y desterrando los criterios morales de la narración histórica, así como todo lo que tenía que ver con las fábulas, lo maravilloso y sobrenatural, al aceptar los criterios y métodos de la ciencia.⁵¹ Es lo que se percibe en el ya citado Nicolás Antonio, y en otros como el marqués de Mondéjar, Ortiz de Zúñiga, Fernando del Pulgar, Diego José Dormer, Ustarroz o Zurita.

LOS LÍMITES DEL MÉTODO CRÍTICO

Ahora bien, como se ha visto, ese método crítico y juicioso tuvo sus límites, y no solo aquí. En el caso español los límites, casi en su totalidad, los ponen creencias y tradiciones nacionales que iban camino de convertirse en iconos de la identidad española, si es que no lo eran ya. Así, la venida del apóstol Santiago⁵², la fundación por Tubal y sus descendientes y la tradición de la Virgen del Pilar, que pocos niegan, entre otros, fueron episodios «históricos» que la historiografía crítica nacional no cuestionó o incluso defendió, como en el caso de Nicolás Antonio, que, si negaba los falsos cronicones, aceptaba los «hallazgos» de Granada, o el del padre Mariana, que admite la venida de Santiago y también acepta algunos reyes fabulosos. Es decir, uno de los límites más poderosos fue de carácter nacionalista y se escudó en la fuerza e implantación que tenían algunas creencias, lo que era, paradójicamente, uno de los argumentos defendidos por Annio de Viterbo para escribir una correcta historia, como se ha visto antes.

⁵⁰ Asunción Rallo Gruss, *Los libros de antigüedades en el Siglo de Oro*, Málaga: Universidad, 2002; Gloria Mora, *Historias de mármol. La arqueología clásica española en el siglo XVIII*, Madrid: CSIC, 1998, y José Miguel Morán Turina, *La memoria de las piedras: anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010.

⁵¹ Paul Hazard, *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, Madrid: Alianza, 1985, págs. 212-219; Jesús Pérez Magallón, *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*, Madrid: CSIC, 2002.

⁵² Ofelia Rey Castelao, *La historiografía del Voto de Santiago. Recopilación crítica de una polémica histórica*, Santiago de Compostela: Universidad, 1985, y Francisco Márquez Villanueva, *Santiago, trayectoria de un mito*, Barcelona: Bellaterra, 2004.

Que a veces se excusaran en que esa tradición la avalaban hombres honestos no solo es ejemplo de la variada mentalidad de quienes estaban en el proyecto de escribir una historia más cercana a las imágenes modernas, sino también de las dificultades a las que se enfrentaban los que querían hacer una historia nueva. Nicolás Antonio da muestra de esas dificultades en la *Censura de historias fabulosas*, cuando comenta que del lado de lo falso se había puesto la piedad y «a su favor casi todo el pueblo de los que pretenden tener voto en semejantes resoluciones. Los que oyen y no juzgan seguían a los más. [...] Ya estaba la mentira en lugar tan alto, que con mucha dificultad podía determinarse si era semblante nativo o máscara superficial lo que mostraba». Dada esta situación, mucho se tardó en intentar cambiarla y pocos fueron los que se atrevieron a ello, entre otras razones, porque aumentaba el número de los crédulos hasta el punto de que «en pocos años podría parecer impiedad, y argüirse como tal, el contradecirlos».⁵³ De hecho, Enrique Flórez, en su *España sagrada*, no niega la falsedad de los plomos de Granada, sino que los acepta, en tanto que tradición entronizada, avalada por la monarquía.

José Godoy Alcántara, que estudió los falsos cronicones en el siglo XIX, considera que la razón de su permanencia en nuestro imaginario se debió al movimiento de reacción contra el Renacimiento que se dio en la segunda mitad del XVI; reacción apoyada en una religiosidad exacerbada, fomentada desde arriba para conseguir la unidad religiosa y, por ahí, nacional. En esta estrategia se utilizó la credulidad para afianzar las falsificaciones y manipulaciones de la historia en un sentido de unidad al compartir creencias y tradiciones. Se hizo de tal modo que cuestionar esas creencias, como señaló Nicolás Antonio, significaba un ataque a cuanto servía para dar unidad al territorio y a sus pobladores. Poder político y eclesiástico caminaron juntos para imponer el silencio a los críticos.⁵⁴

La tensión y el miedo no desaparecieron con la llegada de los Borbones, que tomaron medidas disuasorias (Felipe V) como la prohibición de cuestionar la venida del Apóstol y la tradición de la Virgen del Pilar, lo que llevó, así mismo, a guardar silencio respecto de la autenticidad de los falsos cronicones y más tarde de los plomos de Granada. Tanto la primera como la segunda han llegado a ser incuestionables para muchos españoles, y ambas un símbolo de identidad nacional. Quizá, esta voluntad de la Corona, junto a la situación de alianzas señalada por Nicolás Antonio, hizo posible que Huerta y Vega se atreviera a proponer a la Real Academia de la Historia, a la que pertenecía, la publicación de su *España primitiva*, cuyo primer tomo de los seis previstos, apareció en 1738. Este trabajo histórico se construía sobre el falso cronicón que había escrito Pellicer y no pudo dar a las prensas en su momento. Huerta, como antes Annio de Viterbo, dedicó

⁵³ Nicolás Antonio, *op. cit.*, pág. 3b.

⁵⁴ José Godoy Alcántara, *op. cit.*, págs. 1-7.

su trabajo al rey y consiguió el aval de la Academia, pensando que con estos parapetos no sería criticado, a pesar de las censuras previas recibidas por parte del padre Sarmiento y de Mayans.⁵⁵ Sin embargo, la recepción de la obra no pudo ser más crítica y la habitual excusa nacionalista no sirvió, a pesar de que «demostraba» que España «fue la cabeza y señora de todo el Occidente», antes incluso de Cristo, y aunque, con habilidad, daba autoridad y verosimilitud a su falso criticando otros, como la historia de Dextro, «que tanto sudor ha costado desterrarla y descubrir su embuste».⁵⁶

EL «NORTE CRÍTICO» DE JACINTO SEGURA COMO PARADIGMA

La actitud de Huerta, como la de Flórez en parte y otros, se relaciona con el peso que tenían y la presión que ejercían las actitudes colectivas en la recepción de las falsificaciones, que hacían difícil su cuestionamiento. Sin embargo, y a pesar de casos como los señalados, lo que se percibe es que la llegada de los Borbones y su uso político de la historia, provocó una lectura más crítica de la misma, a juzgar por trabajos como el *Norte crítico* de Jacinto Segura, publicado en 1733, y los múltiples empeños de Mayans.⁵⁷

Jacinto Segura presenta su obra como un tratado didáctico para enseñar a los que quieren ser historiadores; de hecho, el título del libro es *Norte crítico con las reglas más ciertas para la discreción en la historia*, aunque en principio se iba a llamar *Preceptos de crítica para estudiosos de la historia*, y desde los primeros capítulos se pone en manos del padre Bolando y de sus continuadores, de Mabillon y otros críticos para recalcar «la utilidad y necesidad de la crítica», la importancia y utilidad de la cronología y la geografía y para hacer un repaso crítico de los que escribieron hasta el momento en que lo hace él. Es un escrutinio que se puede relacionar con las selecciones de autoridades realizadas por Cano y Antonio Agustín, pero que lleva más lejos, pues trata sobre la distinta credibilidad de los santos padres y de los escritores gentiles y herejes, así como sobre la crítica de cronicones y apócrifos. Se detiene también a problematizar argumentos de valoración antiguos, como el de la cercanía de los que escriben a los hechos que cuentan, el respeto de las tradiciones históricas como argumento válido —que matiza como se verá— y dedica, también, un capítulo al «argumento

⁵⁵ Sobre la de Sarmiento, José Santos Puerto, «La censura de la *España primitiva*; una aclaración historiográfica», *Hispania*, 202 (1999), págs. 547-564.

⁵⁶ Cit. por José Godoy Alcántara, *op. cit.*, págs. 308-311.

⁵⁷ Jacinto Segura, *Norte crítico*, ed. N. Bas Martín, Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2001. Sobre Gregorio Mayans, las publicaciones de Antonio Mestre sintetizadas en «Historiografía», en Francisco Aguilar Piñal, *Historia literaria del siglo xviii español*, Madrid: Trotta/CSIC, 1995, págs. 815-882.

negativo», que fue el gran instrumento crítico de los nuevos historiadores.⁵⁸ Este instrumento consiste en el total silencio sobre una noticia que algún autor propone o «descubre». El silencio se refiere a falta de testimonios en libros, memorias y documentos. Si este silencio es absoluto se convierte en prueba de la falsedad de quien aporta la noticia; si el silencio es relativo, es decir, si hay algunos testimonios, entonces hay que calibrar su valor, porque los historiadores solo pueden escribir sobre los episodios distantes empleando las mejores y más fidedignas fuentes. Por tanto, tiene más valor el argumento negativo «contra alguna noticia producida dos siglos o más tiempo, si del mismo asunto, o de la persona, trataron de propósito autores coetáneos o más cercanos, y en ellos no hay mención de lo historiado por los escritores distantes [del caso]».⁵⁹ Su trabajo pone de relieve, por tanto, la necesidad de expurgar las narrativas históricas si se quiere que sean útiles y si se las pretende para avalar políticamente una imagen nacional que se toma por verdadera.

En este sentido, entiende que «la suma importancia de la verdad en la historia es la principal, y como única causa de la invención y uso de la crítica».⁶⁰ Una crítica que ha de ser incontestable pero benigna y cortés en el modo de hacerse, modesta y moderada como la de Justo Lipsio; tampoco benévola o complaciente con amistades y parcialidades. Igual que Saint-Real, es contrario a la crítica jactanciosa y al hipercriticismo de algunos colegas.⁶¹ Saint-Real, autor de un discurso sobre la belleza de las mujeres, había dado cinco reglas sobre el modo en que debía ser y ejercerse la crítica, de las que se deriva la consideración esencialmente moral de dicha práctica. Sus reglas tienen que ver con el modo en que se comunican las opiniones y con los instrumentos que se emplean. Su obra, aparecida en 1691, se titulaba *De la critique* y respondía a las *Reflexions sur la langue française* de Andry de Boisregard. Fue publicada de nuevo en Utrech en 1705, y esta edición es la que usó Segura, que la llama *Opúsculo de la crítica acerca del estilo y propiedad de la lengua francesa*.

Este *Norte crítico* es la síntesis de las ideas modernas sobre el modo de hacer historia en el siglo xvii, y en él aparece citada cuanta bibliografía útil a este respecto conoce su autor,⁶² pero, de nuevo, cae en las limitaciones que ocasiona tratar de cuestiones de fe y tradición. Así, lo que exponen los santos

⁵⁸ José de Pellicer escribió: «¿qué certidumbre se podría esperar de la historia, que tiene por alma la verdad, si los argumentos negativos no tuviesen la probanza evidente?», cit. por Jacinto Segura, *op. cit.*, pág. 451.

⁵⁹ Jacinto Segura, *op. cit.*, pág. 456.

⁶⁰ Jacinto Segura, *op. cit.*, pág. 133.

⁶¹ Jacinto Segura, *op. cit.*, pág. 130. Sobre las expresiones a veces insultantes escribió Saint-Real por razón de algunos escritores franceses «que afectan alto magisterio, y corrección tan absoluta, como si ellos fueran oráculos, y sus doctrinas incapaces de excepción», pág. 132.

⁶² Una relación de sus fuentes en las págs. 21-24 y 82-83.

padres es incuestionable –como ya había sentado Melchor Cano–, las tradiciones avaladas por el tiempo y asentadas en el pueblo lo son también. Por otro lado, en esta misma línea, intenta matizar las acusaciones de que fue objeto su compañero de orden, el dominico Juan Annio de Viterbo, y destaca que, junto a cronicones, produjo obras auténticas, lo que es cierto. Como enseña su editor moderno, los capítulos que mejor muestran esta postura ambivalente o de intento de conciliación, como también la han llamado, son los relativos a la «fe en las tradiciones históricas».⁶³ Cuando trata sobre ellas, el historiador crítico deja paso al predicador dominico, de modo que esas tradiciones merecen crédito si hay indicios de su origen antiguo. Se convierten casi en artículos de fe, de modo que sólo se les debe respeto. De esta forma, a la tradición jacobea, que acepta como hicieron el padre Mariana, Mondéjar y Ferreras, suma su creencia en la autenticidad de las cartas intercambiadas entre Cristo y Abgaro de Edesa, así como en la que la Virgen dirigió a los cristianos de Messina, cosa que la historiografía europea ya había rechazado.⁶⁴

La razón que aporta para no discutir sobre la legitimidad de la carta es que, gracias a ella, se cultiva la piedad cristiana y el culto. Seguramente sin darse cuenta, con esta justificación está dando las razones que llevaron al falsario de turno a forjar el apócrifo mariano. A su favor está también la autoridad de los prelados de Messina y de otros autores que cita, todo lo cual lleva a mostrar que la tradición tiene aval histórico por el que «no conviene consentir su impugnación con imaginaciones propias, con apariencias y razones».⁶⁵ Así pues, en este como en otros casos de creencias asumidas desde antiguo por la nación, que tienen que ver con la historia eclesiástica, los criterios de la crítica se suspenden para aceptar la opinión establecida; actitud que se reprende si esa tradición no es eclesiástica o si, siéndolo, no está universalmente admitida.

Ahora bien, esta credulidad desaparece cuando se trata de los falsos cronicones de Román de la Higuera, reprobados por los bolandistas. En definitiva, su libro es un tratado general sobre crítica, que hace excepciones por las razones ya señaladas. Pero, ¿qué es la tan citada crítica, que en el siglo XVIII es talismán de modernidad y en el XIX lo fue también? Según Jacinto Segura, que recoge opiniones anteriores, todo se reduce, de manera general, a tener juicio discreto, pero, aplicada a la historia, crítica es también la facultad que discierne las ver-

⁶³ Nicolás Bas, en Jacinto Segura, *op. cit.*, pág. 31

⁶⁴ El testimonio más antiguo sobre la existencia de estas cartas es de Eusebio de Cesarea, que las reproduce, con mucha información, en su *Historia eclesiástica*, Madrid: BAC, 2001, lib. I, cap. XIII, y II, cap. I, págs. 53-59 y 64. Véanse también *Los Evangelios apócrifos*, ed. A. de Santos Otero, Madrid: BAC, 1999, págs. 656-663. La de la Virgen se data en el año 42, cuando aún no se contaba desde el nacimiento de Cristo, y se conserva en la catedral de Messina. Existe otra dirigida a los florentinos. Jacinto Segura, *op. cit.*, págs. 476-481.

⁶⁵ Jacinto Segura, *op. cit.*, pág. 481.

dades de las falsedades en dicha materia, sobre cuyo ejercicio ya se han visto las características. Para poder ejercer la crítica de la historia es necesario tener buenas y amplias informaciones, así como un juicio discreto, que permitan alcanzar la verdad, objetivo del historiador. Si la historia no es verdad, entonces será ficción, no tendrá el respeto de los estudiosos y será además inútil para la instrucción, por lo que sólo se celebrará en ella el ingenio y artificio de su autor.

Otro aspecto es el relativo a la práctica concreta del historiador, en la que se pone de manifiesto la dificultad del ejercicio, de recabar informaciones y datos, de acudir a archivos, etc. La historia, el trabajo crítico, se hace entre todos, por lo que debe primar la humildad y la voluntad de enmienda. Deben ser desterrados del campo de la historia aquellos que mienten a conciencia y que fingen libros atribuidos a autores antiguos, en clara alusión a la estrategia historiográfica de los que forjaron falsos cronicones. A lo largo de este y otros textos se manifiesta (y se reclama) la dignidad del historiador y de su actividad, razón por la que ha de ser honesto y hacer honesta la disciplina de estudio; por lo mismo, quienes discurren un discurso falso son estigmatizados, en tanto que mentirosos y engañadores, fraudulentos para la nación y perniciosos para el gremio de los historiadores.

Todas estas reflexiones, que en el fondo abordan la cuestión del modo de escribir historia y la aparición de un discurso crítico mientras se debatía sobre conceptos como antigüedad y se inventaba el pasado, se dan en el marco del enfrentamiento entre antiguos y modernos. El desarrollo de los nacionalismos desde el Renacimiento conllevó la escritura de historias nacionales que aseguraran prestigiosos orígenes antiguos remotos, para lo que se basaron en mitos y leyendas, concepción y modo de hacer que se apoyaban en la tradición antigua de escribir historia. Ese debate es el que se percibe en los escritos y en las actitudes de quienes se ocuparon de la cuestión. Así, la postura de Segura es moderna desde la teoría, pero en la práctica, a la hora de ejecutarla, es similar a la de los que se adaptaron a las creencias y a los intereses del momento. Habrá que esperar a Gregorio Mayans para encontrar más coherencia entre la teoría y la práctica, aunque él también guardó cierto cuidado a la hora de exponer sus opiniones críticas, y solo negó determinadas tradiciones y la autenticidad de falsificaciones como las de los plomos del Sacromonte en el ámbito de la carta privada, no en el del tribunal público. El discurso crítico en España, aunque se fue imponiendo como principio, no se implantó en la práctica histórica de manera generalizada hasta mucho más tarde, si bien el uso partidista de la historia, su manipulación y falsificación, sigue siendo ejercicio común hasta nuestros días.

LA NOVELA ÁUREA ANTE EL SIGLO DE LAS LUCES

J. A. G. ARDILA
(University of Edinburgh)

La extraordinaria riqueza de la prosa de ficción del Siglo de Oro merece capítulo aparte en la historia de la literatura occidental. La producción novelística de ese periodo, desde las formas embrionarias de principios del Quinientos hasta las novelas barrocas, presenta un panorama de un valor artístico y una complejidad técnica a que resulta difícil hallar parangón. En esas dos centurias encontramos subgéneros novelísticos y autores objeto de algunas de las controversias más sugerentes habidas en la crítica literaria. Entre las cuestiones más emocionantes, debatidas y controvertidas se cuenta la definición del género novelístico y sus inicios. Bien si fechamos el nacimiento de la novela en *La Celestina*, en el *Lazarillo* o en el *Quijote*, conocemos y reconocemos a cada uno de estos textos unos antecedentes que explican su germinación en un momento determinado de la historia literaria. En este sentido, el desarrollo de la novela en la España del siglo XVI no encierra secreto alguno.¹ Muy por el contrario, quedan aún por esclarecer las razones merced a las cuales la novela española entró en franca decadencia pasado el mediodía del Diecisiete, decadencia que se agudizó en el reinado de Carlos II hasta dar en la hibernación del género en tiempos de Felipe V. Los diagnósticos dados por algunos eminentes críticos avisan de una situación

¹ Cfr. J. A. G. Ardila, «Génesis y conformación de la novela en España, 1499-1605», *Ínsula*, 766 (2010), págs. 8-11.

peculiar: por ejemplo, para Francisco Rico², la novela picaresca entra en una «vía muerta» tras la publicación de *La pícaro Justina* y el *Buscón* a principios de siglo xvii; para Rafael Lapesa, los *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena* (1689) de Ginés Campillo de Bayle no merecen otro calificativo más que obra de «extrema decadencia»³. Críticos como Reginald Brown y Luciente Domergue⁴ han estimado que la novela española del siglo xviii, aunque produjo ejemplos esporádicos, no se inicia hasta los años ochenta, que decae de nuevo en los noventa, y no despierta hasta 1833.

Mas la extinción de la novela en las postrimerías del siglo xvii constituye un fenómeno curiosísimo, casi enigmático. En otras épocas la novela ha atravesado por periodos de crisis o de reconfiguración. Por ejemplo, en la tercera década del Veinte se temió por la continuación de la novela. A la altura de 1925 publicó René Boylesve en la *Revue de France* el artículo «Un genre littéraire en danger: le Roman». En España y en ese mismo año, Ortega y Gasset publica *Ideas sobre la novela*, donde preconizó la inminente apocalipsis del género. Boylesve y Ortega dieron pie a una polémica que en España contó con la participación de algunos ilustres novelistas. Meses después de la aparición de las *Ideas sobre la novela*, Baroja publica en la *Revista de Occidente* el «Prólogo casi doctrinal sobre la novela», destinado a los preliminares de su *Nave de los locos*. También en 1925 publica Azorín en *La Prensa* tres artículos sobre el tema: «Problemas de la novela», «Debate sobre la novela» y «Triunfo de la novela». La controversia se extendió en el tiempo hasta los años treinta, v. gr. con el artículo de Ramón Ferial «La novela: género efusivo, género amplio» (1932).⁵ En efecto, la novela cual género —como anticipó Azorín al proclamar, en 1925, su triunfo— no expiraría en aquellos años. Mas se hallaba inmersa en un proceso de cambio profundo y radical, como el mismo Azorín había descrito primero en *La voluntad* (1902) y después en *Antonio Azorín* (1903) y como Unamuno había ironizado al hacer que Víctor Goti, personaje de *Niebla* (1914), declarase que se hallaba en el proceso de redacción de una *nivola*, en lugar de una novela. Había muerto la

² Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona: Seix-Barral, 1973, pág. 129.

³ Annio de Viterbo publicó sus *Commentaria* en 1498, dedicados a los Reyes Católicos y sufragados por el padre de Garcilaso de la Vega, entonces embajador en Roma; véase José Antonio Caballero López, «Annio de Viterbo y la historiografía española del xvi», en *Humanismo y tradición clásica en España y América*, ed. J. M.^a Nieto Ibáñez, León: Universidad, 2002, págs. 101-120.

⁴ Reginald F. Brown, *La novela en España de 1700 a 1850*, Madrid: Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1953, pág. 9; Luciente Domergue, «Ilustración y novela en la España de Carlos IV», en *Homenaje a José A. Maravall*, eds. C. Moya Espí, L. Rodríguez de Zúñiga y C. Iglesias, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, págs. 483-495; Luciente Domergue, *La censure de livres en Espagne à la fin de l'Ancien Régime*, Madrid: Casa de Velázquez, 1996.

⁵ Sobre esta polémica véase Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid: Gredos, 1982, págs. 244-341.

novela realista; pero la novela, como género, se continuaba en el Modernismo. Y esas transmutaciones, aireadas mediante las aclaraciones metaliterarias en la ficción de *Azorín* y de Unamuno, la hicieron tan irreconocible, formal y temáticamente, que algunos hubieron de explicar al común de los mortales qué era y qué dejaba de ser novela, v. gr. se publicó en *La Prensa*, en 1926, un artículo de Pérez de Ayala titulado «¿Qué es una novela?».

En efecto, la novela continuaba después de haberse mudado las hechuras, se había trasmutado, en un proceso que lleva desde Knut Hamsun hasta James Joyce, y en el que los españoles participaron con todos los honores. Mas la situación vivida en tiempos de Carlos II y de Felipe V merece calificarse de única: la extinción del género durante décadas. Ello no es enteramente exclusivo de la novela española: en Italia, donde se puede fechar el nacimiento del género en 1625 con *I promessi sposi* de Alessandro Manzini, se vive un periodo en que no se escriben ni tampoco se publican novelas, entre 1670 y 1740.⁶ Las fechas se aproximan mucho a las españolas. Así las cosas, el caso español es muy otro, puesto que la desaparición de la novela sigue a un periodo centenario de calidad extraordinaria, lo cual no tiene menos que ser considerado uno de los fenómenos más arcanos de la literatura occidental. En este breve trabajo trazaré primero una trayectoria de la novela desde el ascenso de Carlos II en 1665 hasta la abdicación de Felipe V en 1724 para después señalar las principales causas de la decadencia y extinción de la novela según las han apuntado algunos críticos. Luego de repasar esas propuestas, trataré de arrojar nueva luz al problema recurriendo a las recientes teorías sobre *nation and novel* y cotejando el momento histórico de la desaparición de la novela en España con el momento del nacimiento de la novela inglesa.

Llegado Carlos II al trono, la novela áurea había disfrutado de largo vuelo y producido una cantidad considerable de modalidades, tales como la novela sentimental, los libros de caballerías, la novela pastoril, la novela morisca, la novela bizantina, la novela dialogada de tradición celestinesca, los diálogos y coloquios, los relatos lucianescos, la novela picaresca, las fantasías morales y los cuentecillos y fabliellas.⁷ Estos subgéneros novelísticos, como cualesquier otros, nacen, crecen y mueren, y en su existencia se entremezclan los unos con los otros produciendo formas híbridas o, simplemente, participando unas modalidades de los atributos más característicos de otra: de la novela sentimental,

⁶ Al respecto véase Attilio Motta, «La voce *romanzo* e dintorni nei lessici e nei dizionari settoriali de enciclopedici del XVIII secolo», *Lingua nostra*, LVIII, 3-4 (1997), págs. 65-78.

⁷ Recojo aquí las modalidades listadas en Antonio Rey Hazas, «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)», *Edad de Oro*, I (1982), págs. 65-105, pág. 65. En un trabajo posterior, «Treinta años de narrativa áurea: breve ensayo de revisión. Reflexiones sobre la novela en verso: el caso de Pedro Padilla», *Edad de Oro*, XXX (2011), págs. 297-346, Rey Hazas pondera asimismo la relevancia de la novela-teatro de estirpe celestinesca y de la novela en verso.

definida en los últimos años del Medievo, toman otras novelas la exacerbación del sentimiento amoroso; de los libros de caballerías toman las novelas sentimentales el personaje del caballero; de la novela sentimental y de la caballeresca toma la novela morisca, respectivamente, el amor y los protagonistas. Aunque los temas, los personajes y las estructuras se repiten sistemática y metódicamente, se distingue una trayectoria lógica, en la cual la novela se nutre de las tradiciones novelísticas. Se exagera de este modo el hibridismo que, desde sus mismos comienzos, se halló presente en la ficción en prosa,⁸ hasta reproducirse casi sistemáticamente el mismo esquema narrativo: el amor de un caballero y una dama idealizados, ambos de noble cuna, el impedimento para ese amor, un triángulo amoroso, un viaje, un final feliz, todo ello sacado adelante merced al uso de recursos como el *deus ex machina* y la anagnórisis. De esta suerte, el atributo característico de cada modalidad novelística lo determina la condición del personaje protagonista: caballero, pastor, pareja de peregrinos, pareja de cortesanos, aristócrata árabe, etc.⁹ Se ha estudiado con cierto detenimiento el valor y la función de ese hibridismo en la literatura de Cervantes, cuyas novelas reformulan los esquemas bizantinos para amalgamar en perfecta sincronía las principales tradiciones renacentistas.¹⁰

Coronado Carlos II, las grandes corrientes de la novela se han extinguido. Las novelas sentimental y morisca acaban en el Quinientos; los libros de caballerías quizá en 1540 con *Valerián de Hungría* de Dionís Clemente. La novela pastoril cesa en los años treinta con las *Auroras de Diana* (1632) de Castro y Anaya y *Los pastores del Betis* (1633) de Gonzalo de Saavedra, además del anónimo *La pastora de Manzanares y desdichas de Pánfilo*; la novela de cautivos, aproximadamente en 1630 con *Cautiverio y trabajos de Diego Galán y Vida del Capitán Alonso de Contreras* –aparte de otras narraciones de la misma índole que incluimos en la novela cortesana, v. gr. «El esclavo de su esclavo» en

⁸ Cfr. Antonio Prieto, *Morfología de la novela*, Barcelona: Planeta, 1975; Deborah Compte, «A Cry in the Wilderness: Pastoral Female Discourse in María de Zayas», en *Women in the Discourse of Early Modern Spain*, ed. J. F. Cammarata, Gainesville: University Press of Florida, 2003, págs. 235-252, págs. 236.

⁹ A. Vilanova, «El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes», *Boletín de la Biblioteca de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 22 (1949), págs. 97-159. Así lo han señalado más recientemente Miguel Ángel Teijeiro y Javier Guijarro, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*, Madrid: Eneida, 2007, págs. 22-23.

¹⁰ Antonio Garrido Domínguez, *Aspectos de la novela en Cervantes*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006, pág. 12, destaca la «fórmula integradora» cervantina. Garrido Domínguez (págs. 32-33) percibe en *La Galatea*, el *Quijote* y el *Persiles* la misma fórmula bizantina mediante la cual el relato principal se interrumpe para insertar una interpolación episódica. Sobre el carácter híbrido de las *Novelas ejemplares* véase Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla, «Introducción», en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, 2 vols., Madrid: Espasa-Calpe, 2004, vol. I, págs. 11-62, vol. I, págs. 4-17.

Navidades de Madrid y noches entretenidas de Castillo Solórzano—. La novela picaresca desaparece en los años cuarenta con *La Garduña de Sevilla* (1642) de Castillo Solórzano, *Vida de don Gregorio Guadaña* (1644) de Enríquez Gómez y el anónimo *Estebanillo González* (1646) —si excluimos *Periquillo el de las gallineras* (1688) de Francisco de Santos, como lo excluyen Antonio Rey Hazas y Pablo Jauralde¹¹—. En esa misma década se publica la última de las novelas bizantinas: los *Escarmientos de Jacinto* (1645) de Francisco Jacinto de Funes Villalpando. Declaran Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro que hacia mediados de siglo «Algunas de las nuevas formas narrativas se agostaron»¹²; lo cierto es que estas «formas narrativas» eran las más apreciadas en la época.

No son muchos los autores de ficción en prosa que puedan destacarse en los treinta y cinco años de El Hechizado. Aparece en 1688 *Periquillo el de las gallineras*. Francisco Santos publica en 1666 *El no importa de España*, donde se relatan doce sueños y se denuncia la decadencia española. En 1667 publica Cristóbal Lozano *Los Reyes Nuevos de Toledo* —colección de las biografías de los reyes enterrados en la Ciudad Imperial— y *El gran hijo de David más perseguido* —título que completa una trilogía iniciada en 1652 con *David perseguido*—.

Llegado este punto, la novela cortesana interesa muy especialmente por varias razones. Esta modalidad de ficción en prosa se inicia en 1613 con la publicación de las *Novelas ejemplares* de Cervantes o, en su defecto, en 1609 con las *Noches de invierno* de Antonio de Eslava, que en su conjunto reúne diez narraciones cortas. Después de gozar de una longeva existencia —durante la cual se dedican a ella ingenios de la talla de María de Zayas, Salas Barbadillo y Castillo Solórzano, entre otros¹³— la novela cortesana entra en una fase de decadencia, que

¹¹ Antonio Rey Hazas, *La novela picaresca*, Madrid: Anaya, 1990, pág. 45; Pablo Jauralde Pou, «Introducción», en *La novela picaresca*, Madrid: Espasa-Calpe, 2001, pág. xlvii.

¹² José Godoy Alcántara, *op. cit.*, págs. 297 y 285.

¹³ María de Zayas alcanza la fama precisamente por sus *Novelas ejemplares y amorosas* (1637) y sus *Desengaños amorosos* (1647); Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo fue autor de *La casa del placer honesto* (1620); Alonso de Castillo Solórzano, de *Jornadas alegres* (1626), *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* (1627), *Huerta de Valencia* (1629), *Fiestas de jardín* (1634), *Sala de recreación* (1649) y *La quinta de Laura* (1649). Entre los otros autores de novela cortesana se cuentan Diego de Ágreda y Vargas, José de Camerino, Gonzalo de Céspedes y Meneses, Juan Pérez de Montalbán, Juan de Piña, Pedro de Castro y Anaya, Mariana de Carvajal y Saavedra, Francisco de Navarrete y Ribera, Jacinto Abad de Ayala, Alonso de Alcalá y Herrera, Francisco Jacinto Funes de Villalpando, Cristóbal Lozano, Andrés de Prado, Leonor de Meneses y Luis de Guevara. Véase el listado que ofrece Miguel Ángel Teijeiro en «La novela cortesana o el proceso de degeneración de la narrativa áurea», en Miguel Ángel Teijeiro y Javier Guijarro, *op. cit.*, págs. 353-447. Otros estudios de la novela cortesana incluyen Isabel Colón Calderón, *La novela corta en el siglo xvii*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001; A. Pacheco Ransanz, «El concepto de novela cortesana y otras cuestiones taxonómicas», en *What's Past is Prologue (A Collection of essays in honour of L. J. Woodward)*, Edimburgo: Scottish Academic Press, 1984, págs. 114-122; María del Pilar Palomo, *La novela cortesana (forma y estructura)*, Barcelona: Planeta, 1976; Magdalena Velasco Kindelán, *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Valladolid:

Pacheco Ransanz¹⁴ fecha entre 1665 y 1700. En efecto, tras la publicación de las *Meriendas del ingenio y entretenimientos del gusto* de Andrés de Prado en 1663 y *El desengaño más firme* de Leonor de Meneses y las *Intercadencias de la calentura de amor* de Luis de Guevara, ambas de 1665 (aunque la fecha del volumen de Guevara no es segura), se sucede una serie de obras menores, v. gr. en 1666 salen a la luz el *Poema trágico* de Céspedes y Meneses, *Experiencias de amor* de Quintana y *Varios efectos de amor* de Robles; en 1671, *Varios efectos de amor* de Alcalá y Herrera; en 1672, *Soledades de la vida* de Cristóbal Lozano; en 1673, *Historia de Hipólito* de Quintana. Begoña Ripoll¹⁵ ha listado las novelas cortesanas publicadas a lo largo del siglo, relación que incluye los *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena* (1689) de Campillo de Bayle y llega hasta *Engaños de las mujeres y desengaños de los hombres* de Miguel de Montreal publicado en 1700 y que, a creer de Ripoll, cerraría la trayectoria del género y, por añadidura, de la prosa de ficción.

Las valoraciones críticas en torno a la novela cortesana no siempre han sido positivas. Jenaro Talens¹⁶ ejemplifica mediante el desarrollo de la modalidad cortesana la involución de la novela desde el modelo planteado por Cervantes. Esta teoría ha sido puesta en tela de juicio, por ejemplo, por Evangelina Rodríguez, quien presenta el género como culminación, en buena parte, de elementos utilizados en el *Quijote*.¹⁷ No hace mucho, Shifra Armon ha precisado: «The courtship novel, oblivious to the credit to be earned had it managed to anticipate Realism, and indifferent to Cervantes's shining model, has provoked the disdain and attendant neglect of most literary historians», ante lo cual expone

Institución Cultural Simancas, 1983; Evangelina Rodríguez Cuadros, *Novela corta marginada del siglo xvii español, formación y sociología en José Camerino y Andrés del Prado*, Valencia: Universidad de Valencia, 1979; Evangelina Rodríguez Cuadros, «La novela corta del barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva», *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, I (1996), págs. 27-46; Evangelina Rodríguez Cuadros, «La novela corta en el Siglo de Oro: ejemplaridad y programaciones retóricas», en *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 509 (1989), págs. 4-5; María Isabel Román, «Más sobre el concepto de novela cortesana», *Revista de Literatura*, XLIII (1981), págs. 141-146; Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo xvii*, Madrid: Real Academia Española, 1963. Además de otras que se irán referenciando aquí.

¹⁴ A. Pacheco Ransanz, «Varia fortuna de la novela corta en el siglo xvii», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, X (1986), págs. 407-421.

¹⁵ Begoña Ripoll, *La novela barroca*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991, la relación de obras publicadas en el reinado de Carlos II se halla en las páginas 171-180.

¹⁶ Jenaro Talens, *La escritura como teatralidad*, Valencia: Universidad de Valencia, 1977, págs. 123-181.

¹⁷ Evangelina Rodríguez Cuadros, «Introducción», en *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo xvii*, Madrid: Castalia, 1987, págs. 17-27, donde se observa cómo ciertos motivos temáticos del *Quijote* que Edward Riley, en *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1971, pág. 180, menoscaba por tratarse de características de la literatura para las masas constituyen la esencia de la novela cortesana, en concreto violencia, erotismo y sentimentalismo.

que «courtship plots excelled at a discursive function that women needed them to perform at the time»,¹⁸ refiriéndose a las tres autoras del género –María de Zayas, Leonor de Meneses y Mariana de Carvajal–. En cualquier caso, la novela cortesana constituye el último ejemplo de los géneros de prosa de ficción en el Siglo de Oro. Extinguida la novela cortesana queda extinguida la novela áurea. Pueden concebirse estas narraciones breves como una suerte de trabazón entre la novela áurea y tradiciones ulteriores. Por ejemplo, González de Amenzúa entendió que «la novela por entonces derivaba, como buscando salvarse de un naufragio, hacia una especie que, no obstante su valor documental y reconstructivo, no dejaba de ser un género inferior: el costumbrismo».¹⁹ La novela cortesana refleja el costumbrismo de autores anteriores como Vélez de Guevara, Juan de Zabaleta o Francisco Santos, además de preluir el Romanticismo.²⁰ En el caso de Cristóbal Lozano, se ha señalado la influencia de sus obras en la literatura romántica, v. gr. el influjo de *Persecuciones de Lucinda* en *El estudiante de Salamanca*.²¹ Quizá no resulte fácil sustraerse a la tentación de entender la novela cortesana como la trabazón que vincula los Siglos de Oro con periodos posteriores; así las cosas, acabado el Diecisiete, la prosa de ficción no se continúa, sino que se interrumpe.

La novela cortesana se caracteriza, en parte, por su hibridismo.²² Antes de que se difuminasen las grandes modalidades narrativas, la novela cortesana se va conformando mediante la concatenación de características que habían impregnado la literatura. Y cuando las otras se extinguen, la novela cortesana continúa, quizá, debido al atractivo que aún le restaba: Zayas, Meneses y Carvajal –si las consideramos feministas o profeministas– daban voz a las mujeres, y las narraciones se habían trasmutado en una suerte de literatura de fácil lectura, por su breve extensión, que aunaba todos los atractivos de la literatura, pues merced a su hibridismo era «novela de novelas», como la llamó Joaquín del

¹⁸ Shifra Armon, *Picking Wedlock. Women and the Courtship Novel in Spain*, Lanham: Rowman and Littlefield, 2002, pág. ix.

¹⁹ Agustín González de Amezúa y Mayo, *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid: Real Academia Española, 1929, pág. 278.

²⁰ Ludwig Pfandl, *Historia de la literatura nacional española de la Edad de Oro*, Barcelona: Sucesores de J. Gili, 1933, págs. 330-404, la denomina *novela corta romántica*, aunque alude a temas *románticos* del idealismo de la literatura anterior.

²¹ Cfr. Alessandro Marinengo y Antonio Gargano, «La narrativa», en VV. AA., *Historia de la Literatura Española, volumen I: Desde los orígenes al siglo xvii*, Madrid: Cátedra, 1990, págs. 729-735, 734-735.

²² Así lo apuntó, por ejemplo y en el contexto de la novela corta en Europa, Deborah Compton, «A Cry in the Wilderness: Pastoral Female Discourse in María de Zayas», en *Women in Discourse of Early Modern Spain*, ed. J. F. Cammarata, Gainesville: University of Florida Press, 2003, págs. 235-252. Sobre la contextura genérica de la novela cortesana véase Rafael Bonilla Cerezo, «Introducción», en *Novelas cortas del siglo xvii*, Madrid: Cátedra, 2010, págs. 11-155 (págs. 11-12).

Val²³, además de elementos de la Comedia Nueva barroca en las narraciones de afamados dramaturgos como Lope de Vega, Pérez de Montalbán o Vélez de Guevara. Una primera razón para la decadencia de la novela cortesana puede hallarse en el hecho de que este género fuese, per se, expresión del decaimiento mismo de la prosa de ficción. Asentado el género por la diestra pluma de Cervantes, muchos de los autores que siguieron el arquetipo cortesano –con las excepciones de Salas Barbadillo, Castillo Solórzano y Zayas– han merecido el calificativo de «escritores menores»²⁴, como por ejemplo esos dramaturgos que, al escribir narraciones cortas, se salen del terreno que mejor conocen. A la altura de Carlos II, los esquemas narrativos pueden parecer agotados. Todas las tradiciones se han tornado en clichés y quizá no pareciese que ninguna fórmula novelística nueva pudiese superar las archiconocidas. A ello ha de añadirse la ausencia de una figura del renombre de los grandes novelistas del siglo anterior. De las novelas pastoriles han escrito Alvar, Mainer y Navarro que «tuvieron tanto éxito en la segunda mitad del siglo XVI [que] no permitían cambios substanciales que les llevaran a su perduración. La *Cintia de Aranjuez* de Gabriel del Corral (1629) cierra un género estático, que novelizaba una teoría amorosa y que no tenía fuerza generadora de variantes fructíferas»²⁵. La frase pudiera aplicarse a la generalidad de la novela de esas décadas.

Se alcanza, de esta suerte, la extinción del género novelístico. Desde el arranque del siglo XVIII hasta aproximadamente la década de los sesenta, que se sepa, la literatura española apenas produce novelas.²⁶ Aun cuando, de un tiempo a esta parte, se ha tratado de revindicar el valor de la narrativa dieciochesca, las novelas de ese siglo aparecen en sus postrimerías, como preludeo de una proliferación en las décadas del Romanticismo.²⁷ Así, además de a Torres Villarroel y al Padre Isla, Guillermo Carnero suma a «Álvarez de Sotomayor, Blanco White, García Malo, Gutiérrez, Martínez Colomer, Montengón, Olavide, Tójar, Zavala Zamora»;²⁸ otros críticos²⁹ presentan las *Cartas marruecas* de Cadalso como

²³ Joaquín del Val, «La novela española del siglo XVII», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, ed. G. Díaz-Plaja, Barcelona: Barna, 1953, pág. iii, págs. xlv-lxxx.

²⁴ Calificativo que les estampa Juan Ignacio Ferreras, *La novela del siglo XVII*, Madrid: Taurus, 1987.

²⁵ Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro, *op. cit.*, pág. 376.

²⁶ Cfr. Joaquín Álvarez Barrientos, *La novela del siglo XVIII*, Madrid: Ediciones Júcar, 1991.

²⁷ Además del antes citado libro de Álvarez Barrientos, véase asimismo Joaquín Álvarez Barrientos, «¿Por qué se dijo que en el siglo XVIII no hubo novela?», *Ínsula*, 546 (1992), págs. 11-13, o el más reciente de Miguel Ángel Lama, «De la novela del siglo XVIII», *Ínsula*, 766 (2010), págs. 23-24.

²⁸ Guillermo Carnero, «La novela española del siglo XVIII: estado de la cuestión (1985-1995)», *Anales de Literatura Española*, XI (1995), págs. 11-44, 35.

²⁹ Scott Dale, *Novela innovadora en las Cartas marruecas, de Cadalso*, Nueva Orleans: University Press of the South, 1998; R. P. Sebold, «Introducción», en José de Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, Madrid: Cátedra, 2000, págs. 13-139.

novela. En su listado de novelas publicadas desde 1700 a 1850, Reginald Brown³⁰ solamente halló siete aparecidas en la primera mitad del siglo XVIII, la primera de ellas en 1728. Esto es, que no localiza ninguna en el primer reinado de Felipe V. Esta situación cabe calificarse de anómala, especialmente en un momento en que la novela adquiriría especial preponderancia en las letras europeas. En el periodo de 1680 a 1760 el número de novelas publicado en España fue considerablemente inferior que en Francia, Inglaterra, Alemania, Italia y Rusia. Entre 1700 y 1750 se publica en Francia un mínimo de 1.000 novelas, de las cuales 900 eran francesas, y 100, traducciones. La inmensa mayoría de lo traducido provenía de Inglaterra, y quince de ellas de España. En ese mismo periodo se han recogido 750 títulos en Inglaterra, de los cuales 250 eran traducciones, 175 de ellas francesas.³¹ El dominio inglés y francés en la novela se crece e impone entre 1750 y 1850, cuando más de la mitad de las novelas europeas se publican en Londres y en París.³² Una panorámica de la traducción de novelas en Francia muestra que el mayor número de traducciones corresponde a originales ingleses, seguidos de españoles. Los superventas españoles, en Europa, del siglo XVIII fueron el *Quijote*, el *Persiles*, el *Guzmán*, *La garduña de Sevilla*, el *Quijote* de Avellaneda, los *Sueños* de Quevedo y *Tirant lo Blanch*.³³

Ello no significa que en la España de Felipe V decayese el interés por la novela; este género se leía, pero los lectores se conformaban con reimpressiones de novelas cortesanías y de otras modalidades áureas, principalmente la picaresca, además de un número reducido de traducciones.³⁴ Visto el ingente volumen de novelas inglesas y francesas que corrieron en traducción por toda Europa, no puede dejar de sorprender que, durante décadas, España se resistiese un tanto a la importación de novelas. Es posible que esta remisión a degustar narrativa extranjera se deba a la excelencia de las obras de los Siglos de Oro que los lectores del Dieciocho preferían. Durante la primera mitad del siglo XVIII parece prevalecer en Europa cierta predilección por *Télémaque* de Fénelon, que quizá sea la obra francesa más traducida en la primera mitad de la centuria. La versión española se publicó en La Halla en 1713 y se reimprimió en 1723,

³⁰ Reginald F. Brown, *op. cit.*

³¹ Cfr. Angus Martin, «Le roman européen au XVIII^e siècle et la statistique bibliographique», *Dix-huitième siècle*, XXV (1993), págs. 101-114. Sobre Inglaterra véase también W. H. McBurney, *A Check List of English Prose Fiction, 1700-1739*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960.

³² Franco Moretti, *Atlas of the European Novel, 1800-1900*, Londres y Nueva York: Verso, 1998, pág. 186.

³³ Cfr. Angus Martin, «Traffic in Translations: French Fiction and the European Novel 1701-1750», en *Remapping the Rise of the European Novel*, ed. J. Mander, Oxford: Voltaire Foundation, 2007, págs. 91-100, 95.

³⁴ Cfr. Joaquín Álvarez Barrientos, *La novela del siglo xviii*, *op. cit.*

1733, 1743, 1758 y 1793.³⁵ Hemos de escudriñar en las postrimerías del siglo XVIII para encontrar una cantidad más o menos significativa de traducciones, principalmente de novelas sentimentales inglesas, tales como *Pamela* (1740) y *Clarissa* (1748) de Samuel Richardson, publicadas en español en 1794 y 1797 respectivamente. En España el efecto de la literatura sentimental traducida se sintió ipso facto con la proliferación de novelas españolas de la misma índole, v. gr. *La Leandra* (1797-1807) de Antonio de Valladares, *El cariño perfecto, o Alonso y Serafina* (1798) de José Mor de Fuentes y *La filósofa por amor* (1799) de Francisco de Tójar (que es adaptación de la novela francesa *La philosophe par amour* de 1765). A creer de Mónica Bolufer, tras la difuminación de la novela áurea, se produce durante el siglo XVIII una continuación del género novelesco con la aparición de novelas sentimentales, góticas y costumbristas, que emulan los modelos del resto de Europa, principalmente los franceses e ingleses, pero que florecen con cierto retraso.³⁶ Mas, aun cuando Bolufer insista en que «The 'rise of the novel' in sixteenth-century Spain did not come to a dead-end in the eighteenth-century»³⁷, lo cierto es que durante el primer reinado de Felipe V no se producen novelas y que hasta finales de siglo no se puede percibir un número significativo de ellas.

La cuestión de las traducciones no deja de sorprender: si nos fijamos en la novela inglesa repararemos de inmediato en que, en el mejor de los casos, las traducciones de los clásicos dieciochescos se demoraron medio siglo. Amén de las antedichas novelas de Richardson, *Tom Jones* (1749) de Henry Fielding —que merece tenerse por la novela inglesa más importante del siglo— se publicó traducida en 1796; *The Sentimental Journey* (1768) de Laurence Sterne —novela que instauro la tradición sentimental inglesa—, en 1791; *Gulliver's Travels* (1726) de Jonathan Swift, en 1793; las novelas de Tobias Smollett no se vierten al español hasta el siglo XX. Caso más sorprendente presenta la primera novela

³⁵ Cfr. Joaquín Álvarez Barrientos, «La novela», en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, ed. F. Aguilar Piñar, Madrid: Trotta y CSIC, 1996, págs. 235-283, 243. Sobre la traducción en España véase Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830): lengua, literatura, cultura*, Lérida: Universidad de Lérida, 1999.

³⁶ Mónica Bolufer, «The Second 'Rise' of the Novel in Eighteenth-Century Spain», en Jenny Mander (ed.), *op. cit.*, págs. 199-214, 213: «After the slow fading of the Renaissance and Baroque models of the pastoral, chivalric and courtly romance and the picaresque narrative, the development of other types of fiction in eighteenth-century Spain (the sentimental, gothic or realist novel) came late in relation to other European countries and, in strictly literary terms, did not produce brilliant, original results, compared either with contemporary British and French fiction or with the sophistication and self-consciousness of golden-age Spanish literature. Such literature, however, was certainly significant as part of a socio-cultural process that involved new reading and publishing practices, a more intimate relationship between author and reader, and a modified appreciation of the moral and social significance of fiction».

³⁷ *Loc. cit.*

en lengua inglesa, *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, que no apareció en español hasta 1835, a partir de cuando se convirtió en un superventas. A la vista de todo ello, en su estudio y catálogo de traducciones españolas de obras inglesas, Eterio Pajares afirma: «si comparásemos lo que se conoció en España de la novela inglesa en el XVIII con un catálogo respectivo de las traducciones que se hicieron al francés, e incluso a otras lenguas europeas como el italiano, alemán y holandés, veríamos que lo que aquí se tradujo fue una auténtica nimiedad y que se hizo tarde y en general mal».³⁸ Esto es, que la desaparición de la novela española en las primeras décadas del siglo XVIII vino acompañada de una absoluta indiferencia por la mayoría de los modelos novelísticos que se publicaban en el resto de Europa, con contadas excepciones, como el *Télémaque*.

Henos, incido, ante uno de los fenómenos más análogos de la literatura europea: el declive de la novela en el reinado de Carlos II, antes de hibernar durante los años del primer Felipe V. Adoptando una perspectiva más amplia puede afirmarse que a lo largo de todo el siglo XVIII la novela se arredra ante otros géneros literarios e incluso que, desde mediados del siglo XVII hasta los realistas de finales del XIX, España no produjo ningún novelista de renombre. Este sorprendente vacío esconde su meollo en los años que van desde la coronación de Carlos II hasta la abdicación de Felipe V. La cuestión ha merecido análisis varios, merced a los cuales se han procurado sus causas. Quien primero discurrió acerca de los condicionantes que propiciaron la crisis de la prosa de ficción fue González de Amezúa, pionero en el estudio de la novela cortesana. Para Amezúa esta modalidad entra en franca decadencia en 1635, con el fallecimiento de Salas Barbadillo, y observa que ello se debe «de una parte, [al] estancamiento de la vida nacional, que se inicia en el terrible año de 1640 [...] las continuadas guerras de aquel siglo nos aíslan del mundo [...] un estado de pesimismo, de desconfianza, agravado por cierta innegable exaltación del sentimiento religioso».³⁹ En su observación de las políticas de finales del siglo XVII, Antonio Domínguez Ortiz pinta un cuadro cultural desolador, en el cual ha querido ver en la figura de Carlos II una rémora para el avance de la vida cultural española. Al comparar la decadencia cultural española con el auge de la francesa, Domínguez Ortiz trae a colación al último de los Habsburgo:

El otro pilar de la cultura en una sociedad jerárquica, la Corona y los cortesanos que se movían en torno suyo, también estaba en pleno eclipse; a Felipe IV, rey esteta, amante del teatro, gran entendido en pintura y música,

³⁸ Eterio Pajares, *La novela inglesa en traducción al español durante los siglos XVIII y XIX: aproximación bibliográfica*, Barcelona: PPU, 2006, pág. 20. Véase, asimismo, Eterio Pajares, *La traducción de la novela inglesa en el siglo XVIII*, Vitoria: Portal Educación, 2010.

³⁹ Agustín González de Amezúa y Mayo, *op. cit.*

sucedió una triste sombra de rey, una corte llena de intrigas, incapaz de mecenazgo, sin fuerza estimulante para convertirse en el centro impulsor de las actividades de la nación, como sucedía en otras cortes europeas. También en este aspecto la diferencia entre la Corte de Madrid y la de Versalles era muy patente.⁴⁰

Estas apreciaciones han sido matizadas por varios críticos. Ante los argumentos históricos aducidos por González de Amezúa, Williard King⁴¹ reparó en el contexto literario y llamó la atención sobre la transformación de la literatura en un producto de consumo, aspecto desarrollado después por Evangelina Rodríguez. José Montesinos⁴² ha apuntado a una concatenación de causas literarias y sociohistóricas: el influjo del conceptismo aunado a la estricta moral católica reforzada por la vigilancia de la Inquisición. Mónica Bolufer⁴³ aduce «cultural nationalism» en un tiempo en que la novela se percibía como un género extranjero y en España se temía que las traducciones pudiesen corromper la lengua y que las novelas relajaran la moral religiosa.

En su conjunto, los estudios que se aferran a explicaciones traídas desde el contexto literario resultan satisfactorias; muy por el contrario, las explicaciones históricas esgrimidas por muchos críticos adolecen de cierta inconsistencia. Debe tenerse por lugar común los reproches que críticos como Montesinos lanzan contra la Iglesia y contra la Inquisición. Es notorio que la Inquisición actuó con especial celo hacia mediados del siglo XVI, precisamente cuando los libros de caballerías alcanzan su esplendor editorial, se inicia la novela pastoril y arranca la novela picaresca.⁴⁴ La censura cultural ejercida por el Santo Oficio no fue óbice para que la literatura española produjese la poesía de cristianos nuevos como Fray Luis de León o San Juan de la Cruz. A la altura de Carlos II y de Felipe V, la Inquisición ha relajado su vigilancia y los juicios se han reducido considerablemente. Tampoco pueden convencer los argumentos de Bolufer: las traducciones tenían éxito en el resto de Europa y la misma preocupación por la moral religiosa existía también en, por ejemplo, Inglaterra, donde floreció una

⁴⁰ Antonio Domínguez Ortiz, «Circunstancias y características», en VV. AA., *Historia de la Literatura Española, volumen I: Desde los orígenes al siglo XVII*, op. cit., págs. 705-711, 710-711.

⁴¹ Willard F. King, op. cit.

⁴² José F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid: Castalia, 1983, págs. 1-2.

⁴³ Mónica Bolufer, op. cit., 202.

⁴⁴ Sobre la Inquisición véase, entre otros muchos, Henry Kamen, *The Spanish Inquisition. An Historical Revision*, Londres: Phoenix, 1998. Sobre los efectos de la religión en la vida social y cultural véase Albert A. Sicroff, *Los estatutos de limpieza de sangre. Controversias entre los siglos XV y XVII*, Newark: Juan de la Cuesta, 2010 (es reimpresión de la traducción española de Taurus de 1985, del original en francés publicado en 1960 por Didier), y Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa (siglos XVI y XVII)*, Madrid: Sarpe, 1985.

suerte de novela didáctica, iniciada fundamentalmente por Richardson a quien siguió una recua de novelistas, tales como Susanna Rowson o Frances Burney. Por otra parte, las críticas de Domínguez Ortiz a la vida cultural de la corte de Carlos II no debiesen trasladarse a la de Felipe V, proveniente de Francia, país que Domínguez Ortiz presenta como el paradigma cultural de Europa. Yo propondría que se entienda la extinción de la novela en tiempos de Felipe V, así como su decadencia desde mediados del siglo xvii, como el resultado de la confluencia de causas de índole así literaria como histórica.

Apuntaría tres razones axiales que explican el declive de la prosa a finales del siglo xvii y comienzos del xviii: el agotamiento de los modelos narrativos, la canonización de una serie de obras áureas –eminentemente el *Quijote*– y el agudizamiento de la decadencia nacional.

En las páginas anteriores he repasado la trayectoria de la novela cortesana, última variante de la novela áurea. En rigor, cabría distinguir entre la novela y la novela corta. La novela corta, como he apuntado, se construye mediante elementos de otras tradiciones novelísticas, con el atractivo de su corta duración y de sus elementos dramáticos similares a los del teatro. Lo que verdaderamente interesa ahora es que las tradiciones narrativas se tornan en cliché y los temas se agotan. Prueba de esta decadencia se observa en cómo se prescinde de la verosimilitud, siendo la verosimilitud marca distintiva de la picaresca y del *Quijote*: así, ya en 1637, en *El jardín engañoso*, una de las *Novelas amorosas y ejemplares* de Zayas, el demonio obra transformaciones inverosímiles.⁴⁵ Ello es síntoma de cómo los lectores precisaban (y quizá reclamaban) un cambio en la literatura de que disponían. Y los mecanismos de la prosa, complicados por demás y enriquecidos con tradiciones propias, preceptos italianos y un horizonte de expectativas establecido, habían maniatado la novela hasta el punto de paralizarla. La novela cortesana muestra cómo, al menos en apariencia, la única novedad posible consistía en la concatenación de las tradiciones en una nueva variedad híbrida que contase con la extensión como diferencia.

Habiéndose alcanzado una altura en la cual la novela se había estancado, resulta también que los clásicos áureos comienzan a reconocerse como *clásicos*. Ello no ocurre hasta bien entrado el siglo xviii, pero el número de ediciones del

⁴⁵ El realismo en las novelas cortesanas de Zayas ha sido objeto de varias valoraciones. Mujica estima que el realismo se limita a la psicología de los personajes, en Ramón Mujica Pinilla, *El collar de la paloma del alma: Amor Sagrado Y Amor Profano En La Enseñanza De Ibn Hazm Y De Ibn Arabi*, Madrid: Hiperión, 1990, pág. 130. Carmen Rabell considera que el realismo apenas se refleja en los marcos legales de las novelas, en Carmen Rabell, *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*, Londres: Tamesis, 2003. Rechaza que haya realismo Paul Julian Smith, «Writing Women in Golden Age Spain: Saint Teresa and María de Zayas», *Modern Language Notes*, 102, 2 (1987), págs. 220-240: «Her stories could hardly be taken as the 'natural' recreation of historical incident or lived experience even at the time when they were written».

Quijote y de las principales novelas picarescas producidas en la primera mitad de esa centuria patentizan la autoridad que estas obras se habían granjeado entre los lectores. Las obras de Cervantes y de los autores de picaresca inspirarían a autores de las más variadas procedencias desde principios del siglo xvii. En la primera mitad del siglo xviii se instituyeron como las fuentes más respetadas de los novelistas ingleses: Defoe escribe novelas picarescas como *Moll Flanders*, *Roxana* y *Colonel Jack*, y Henry Fielding se esmera en emular el *Quijote*, fundamentalmente en *Tom Jones* y en *Joseph Andrews*. Así las cosas, mientras que en el extranjero otros escritores, libres de modelos nacionales que superar, podían fijarse en las narraciones del Siglo de Oro español para hormar la novela en su lengua, en España el peso de estas narraciones podía resultar intimidatorio. No puede hallarse otra razón, además de la carestía de genios literarios que pudiesen abrir nuevos cauces para la ficción en prosa. Lo cual no deja de ser paradójico. En un artículo, publicado anónimamente en 1901, de título «The Scandinavian Novel», un crítico británico atribuía las (supuestas) debilidades de la literatura escandinava de entre siglos a la carencia de clásicos del abolengo de los enciclopedistas franceses, de Cervantes y Calderón, de Goethe y Schiller o de Dante.⁴⁶ Paradójicamente en el caso español, esos modelos no parecen haber inspirado a novelistas hasta mucho después, fundamentalmente en el Realismo y en el Modernismo.⁴⁷

Como apuntaba, en el siglo xviii se ensalza el *Quijote* como modelo narrativo. Los principales estudios críticos sobre el *Quijote* no comienzan a producirse hasta la década de los treinta: los escritos por Gregorio Mayans (1738), Vicente de los Ríos (1780) y Juan Pellicer (1798).⁴⁸ Como ha apuntado Anthony Close, «In this age of satire [the eighteenth century], Cervantes was set on a pedestal

⁴⁶ «The Scandinavian Novel», *The Edinburgh Review*, octubre de 1901, págs. 488-489: «The books produced in Scandinavia necessarily suffer from certain disabilities. In these countries there exists no greater classic literature, nor long tradition of letters. They have behind them no Tudor age or silver age, no Pleiads and no Encyclopaedists, no Cervantes nor Calderón, no Dante now any of the poets of the Italian Renaissance: their best substitutes for Goethe and Schiller are Ibsen and Björnson».

⁴⁷ El *Quijote* es la obra que más atención crítica ha atraído. Sobre el influjo cervantino en Galdós véase, por ejemplo, Howard Mancing, «Pérez Galdós, Benito», *The Cervantes Encyclopedia*, Westport: Greenwood Press, 2004, II, págs. 558-559; Kevin Larson, *Cervantes and Galdós in Fortunata y Jacinta: Tales of Impertinent Curiosity*, Lampeter: Edwin Mellen Press, 2000. Sobre Unamuno véase J. A. G. Ardila, «Unamuno y Cervantes: Narradores y narración en *Niebla*», *Modern Language Notes*, 125.2 (2010), págs. 348-368.

⁴⁸ Véase Enrique Giménez (ed.), *El Quijote en el Siglo de las Luces*, Alicante: Universidad de Alicante, 2006, en concreto los capítulos Antonio García Berrio, «Nueva estética de la novela moderna: el comentario de Vicente de los Ríos sobre la poética del *Quijote*», págs. 109-180; Dario Manfredi, «Un ensayo cervantino de Alejandro Malaspina: la *Carta crítica* sobre el *Quijote* y la *Análisis* de Vicente de los Ríos», págs. 181-220; Antonio Maestre Sanchos, «Valores literarios y política de la *Vida de Cervantes* de Gregorio Mayans», págs. 221-244.

as a master of the genre, together with Lucian, Rabelais, and Quevedo».⁴⁹ Los primeros acercamientos críticos se produjeron en Inglaterra –el comentario crítico más temprano corresponde a Edmund Gayton (aborrecido por los más de los cervantistas de hoy⁵⁰) en el siglo xvii, a quien sigue en el Dieciocho John Bowle–.⁵¹ La biografía de Mayans aparece en la edición publicada en Londres en 1738 y conocida como el *Quijote* de Lord Cateret, por haberse preparado por mediación de este noble. Mientras que en Inglaterra los traductores de la primera mitad del siglo xviii realizaron, por medio de los prólogos, una valiosa labor crítica,⁵² en España no parece que se reconociese el valor canónico del *Quijote* hasta la segunda mitad, ejemplo de lo cual se halla en la edición de 1780 preparada bajo los auspicios de la Real Academia y que incluía el ensayo de Vicente de los Ríos. Así las cosas, el hecho de que los trabajos de los cervantistas del Dieciocho, según ha observado Close⁵³, no difieran en mucho de las apreciaciones que en 1615 expresara Márquez Torres, además de la desorbitada fama que la novela de Cervantes se cobrara desde 1605 en España y en el extranjero, confirma el peso que ejercía en la tradición literaria.

Cuando los críticos han aducido causas de índole sociohistórica para justificar la decadencia de la literatura española entre Carlos II y el primer Felipe V, se ha venido soslayando la relevancia que la conformación de las naciones tiene en el desarrollo de la novela. Y ello, hasta cierto punto, en pura lógica, puesto que el reinado de Carlos II no coincide con la catalización del estado español. Desde hace algo más de un decenio, varios críticos han concebido la novela como el resultado de la conformación de las naciones y, en buena medida, como el género literario que surge a resultas de la conformación de un estado a partir de una nación. Esto es, que cuando una nación, que tiene conciencia de serlo culturalmente, adquiere calidad de estado, su literatura desarrolla la novela como género en que se plasma la realidad sociohistórica. Así, adoptando

⁴⁹ Cfr. Anthony Close, *The Romantic Approach to 'Don Quixote'. A Critical History of the Romantic Tradition in 'Quixote' Criticism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1977, pág. 10.

⁵⁰ Véase J. A. G. Ardila, «Gayton, Edmund», *Gran Enciclopedia Cervantina*, Madrid: Castalia, 2005-07.

⁵¹ Gayton publicó en 1654 sus *Pleasant Notes upon Don Quixote*. A John Bowle se le considera el primer cervantista por su *Letter to Reverend Dr Percy* de 1774. Sobre ambos autores véanse J. A. G. Ardila, «The Influence and Reception of Cervantes in Britain, 1607-2005», en *The Cervantean Heritage. Reception and Influence of Cervantes in Britain*, ed. J. A. G. Ardila, Londres: MHRA, 2009, págs. 2-31, y Frans De Bruyn, «The Critical Reception of *Don Quixote* in England, 1605-1900», en J. A. G. Ardila (ed.), *op. cit.*, págs. 32-52. Un comentario más amplio y detallado sobre Gayton puede hallarse en J. A. G. Ardila, «Thomas D'Urfey y la recepción del *Quijote* en el siglo xviii inglés», *Hispanic Research Journal*, 10.2 (2009), págs. 91-107.

⁵² Véase J. A. G. Ardila, *Cervantes en Inglaterra: el Quijote en los albores de la novela británica*, Liverpool: University of Liverpool Press, 2006.

⁵³ Anthony Close, *op. cit.*, pág. 11.

una panorámica paneuropea, Franco Moretti ha presentado la novela como «the symbolic form of the nation-state».⁵⁴ De ello ha habido especial conciencia en la filología inglesa y también, desde antaño, entre los literatos británicos. En 1824 Walter Scott publicó su ensayo *Lives of the Novelists*, donde incluía un trabajo sobre Henry Fielding en el cual identificaba las novelas de éste como una suerte de «national tale[s]»,⁵⁵ esto es, de narraciones acerca de la nación. De la misma opinión se declaró en 1997 Homer Brown⁵⁶ con respecto a *Tom Jones* de Fielding, que entiende como reflejo de la rebelión de 1745. La crítica actual no ha dudado en percibir este fenómeno en ciertas literaturas como las angloparlantes: Patrick Parrinder en la inglesa, Katie Trumpener en la inglesa del Romanticismo y Gerry Smith en la irlandesa.⁵⁷ Retomando el concepto de «national tale» acuñado por Walter Scott, Frederic Jameson ha concebido la novela como una suerte de «national allegory».⁵⁸

En efecto, la novela como género literario de las clases medias representa la realidad de la sociedad moderna, y los estados adquieren categoría de tales con el desarrollo de la Edad Moderna. Michael McKeon, por ejemplo, ha declarado que «the novel is the quintessentially modern genre, deeply intertwined with the historicity of the modern genre, of modernity itself».⁵⁹ Esto se ha estudiado principalmente en relación al nacimiento de la novela inglesa en la primera mitad del Dieciocho.⁶⁰ Las teorías en torno a la novela y la modernidad y, muy especialmente, sobre las «national allegories» hacen muy al caso en el estudio de la decadencia de la novela en España. No es casualidad que la novela española se extinga ineluctablemente cuando otras ven la luz del día. El comienzo del siglo XVIII produjo, como he apuntado, una profusa emulsión de novelas en Francia y en Inglaterra. El caso inglés interesa por demás aquí, toda vez que la novela arraiga como género en ese país en las tres primeras décadas del Dieciocho.

⁵⁴ Franco Moretti, *op. cit.*, pág. 20.

⁵⁵ Walter Scott, *Lives of the Novelists*, Londres: Dent, 1910, pág. 46.

⁵⁶ Homer Obed Brown, *Institutions of the English Novel. From Defoe to Scott*, Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1997.

⁵⁷ Patrick Parrinder, *Nation and Novel. The English Novel from its Origins to the Present Day*, Oxford: Oxford University Press, 2006; Katie Trumpener, *Bardic Nationalism: The Romantic Novel and the British Empire*, Princeton: Princeton University Press, 1997; Gerry Smith, *The Novel and the Nation: Studies in the New Irish Fiction*, Londres y Chicago: Pluto, 1997.

⁵⁸ Frederic Jameson, *Fables of Aggression; Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, Berkeley: University of California Press, 1979, págs. 87-104.

⁵⁹ Michael McKeon, *The Origins of the English Novel, 1600-1740*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987, pág. 254. McKeon estudia la novela inglesa, pero la misma opinión mantiene sobre la novela europea Ioan Williams, *The Idea of the Novel in Europe, 1600-1800*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1979, pág. xi.

⁶⁰ Principalmente en Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londres: Chatto and Windus, 1957.

La respuesta a esta coincidencia se hallará en el campo de la historia social y política: mientras que Gran Bretaña, en esos años, se consolida como nación, España vive, sobre todo con Carlos II, una aguda crisis nacional. Al analizar el influjo del *Quijote* y de las novelas picarescas en la novela dieciochesca inglesa, apunté el siguiente núcleo de causas propiciatorias de dicha influencia: «Entre las [causas] literarias se cuentan (1) la dicotomía novela-romance y (2) la [...] calidad de los ejemplos españoles. Las históricas son (1) el aumento de la delincuencia, (2) de la demografía y (3) de los centros urbanos, (4) el desarrollo del *turnpike road system*, (5) el nacimiento del imperio y (6) los intereses políticos que alentaban la crítica social».⁶¹ Estos condicionantes alumbran el nacimiento de la novela española en el siglo XVI y de la inglesa en el siglo XVIII. Con Carlos II en el trono, y tras más de un siglo desde la publicación del *Lazarillo*, las cosas en España han cambiado considerablemente. Aquí merece tenerse en cuenta dos elementos fundamentales para el entendimiento de la «national allegory», de su presencia o de su ausencia: 1) la unificación nacional además de la instauración de una nueva monarquía y 2) la expansión imperial y económica.

La unificación nacional española se logra mediante la conquista de Granada en 1492 y la anexión de Navarra en 1512. Acabada la Reconquista se consolida gradualmente la identidad nacional. Si bien en el caso español pudiera argüirse la prevalencia, empleando la terminología de Friedrich Meinecke⁶², de una *nación cultural* desde al menos la unificación lograda por los visigodos, la conciencia de *nación política* no se adquiere hasta la unión de los reinos cristianos y la derrota de los reinos de taifas. España, como Gran Bretaña y Francia después, se convierte en lo que Kumar⁶³ ha denominado una «centralizing monarchy», es decir, una nación unificada con un poderoso foco de poder administrativo en la corte. Políticamente, a la unificación sigue el advenimiento de una nueva casa real: los Habsburgo. El siglo XVI es, en España, una época de cambios políticos, que propiciaron ciertas convulsiones sociales, como la Revuelta de los Comuneros o la catolización de efectos sociales tales que la marginalización de ciertos estratos étnicos por medio de nuevos estatutos de limpieza de sangre o de la imposición de los dogmas católicos. Los libros de caballerías exaltan la conciencia militar y la picaresca satiriza el nuevo estado social. A la altura del reinado de Carlos II, ha transcurrido más de siglo y medio desde la conformación de la nación política. Los estamentos sociales han cristalizado: cuestiones como la honra carecen de la relevancia social de que gozaron; la Inquisición, que sigue operativa hasta el siglo XIX, no se enfrenta a las disidencias de principios del

⁶¹ J. A. G. Ardila, *Cervantes en Inglaterra*, op. cit., pág. 7.

⁶² Para un tratamiento moderno, véase Krishan Kumar, *The Making of English National Identity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, págs. 22-23.

⁶³ *Ibid.*, 34.

siglo XVI. En tiempos de crisis se esperaría que la sátira aflorara; sin embargo, la sátira había surgido en un tiempo de fuerza económica y de optimismo, en el cual era menester cuestionar el orden social, situación ésta que no se reproduce a finales del Seiscientos.

Gran Bretaña se unifica políticamente en 1707, cuando Inglaterra (que había conquistado Gales en la Edad Media) se anexiona a Escocia. El *Act of Settlement* de 1701 garantizaba el trono a los herederos protestantes de Sofía de Hanover. En virtud de lo cual en 1714 asciende al trono de Gran Bretaña Jorge I, instaurándose de este modo la dinastía Hanover. Ello a expensas de la oposición que desde entonces iniciarían los fieles a la casa de Estuardo, que daría lugar en la primera mitad del Dieciocho a las revueltas jacobitas en 1715, 1719 y en 1745. Sin embargo, William Hazlitt⁶⁴, afamado crítico literario de principios del siglo XIX, en su ensayo «Standard Novels and Romances», observa cómo con la llegada de la nueva dinastía se produce un periodo en el cual se tiene más conciencia que nunca de la identidad inglesa. Se replica, grosso modo, la situación política que se dio en España dos siglos antes: a España llegan los Habsburgo, a Inglaterra los Hanover; en España se produce la revuelta de los Comuneros, en Inglaterra la jacobita. Tales problemáticas sociopolíticas derivan en una literatura de un fortísimo componente satírico: la novela picaresca se concibe como el molde narrativo para exponer una tesis satírica y el género se viste de esta suerte de, como Antonio Rey la denominase, una «poética comprometida»⁶⁵. Se ha estudiado con suficiente detalle el calado satírico de la novela española del Quinientos.⁶⁶ como también de la inglesa del Setecientos.⁶⁷ La sátira se percibe ubicua en muchas novelas de Smollett y de Fielding, principalmente en *Tom Jones*, donde la revuelta jacobita se yergue en temática. Al igual que los autores españoles de origen converso, la novela inglesa se caracteriza por el componente satírico de autores pertenecientes a minorías sociales: Daniel Defoe era un puritano en la época en que los puritanos sufrían ostracismo social, y Smollett era un escocés que se oponía a la unión de Inglaterra y Escocia. El paralelo entre Defoe y los conversos españoles sorprende por la mucha cercanía: si en España habían

⁶⁴ William Hazlitt, «Standard Novels and Romances», en *Complete Works*, ed. P. P. Howe, Londres y Toronto: Dent, 1933, págs. 19-20.

⁶⁵ Antonio Rey Hazas, «Poética comprometida de la novela picaresca», *Nuevo Hispanismo*, 1 (1982), págs. 55-76, reimpresso en *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga: Universidad de Málaga, 2003, págs. 11-35.

⁶⁶ Principalmente en los trabajos de James Parr: «La estructura satírica del *Lazarillo*», en *La picaresca. Orígenes, textos y estructura. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Picaresca*, ed. M. Criado de Val, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979, págs. 321-334, y *Don Quixote: A Touchstone for Literary Criticism*, Kasell: Edition Reichenberger, 2005.

⁶⁷ Fundamentalmente en los trabajos de Ronald Paulson «Satire in the Early Novels of Smollett», *Journal of English and Germanic Philology*, 54 (1960), págs. 381-402, y *The Fictions of Satire*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1967.

arraigado los estatutos de limpieza de sangre, en Inglaterra, por medio del *Act of Uniformity* de 1662 y del *Clarendon Code*, se había proscrito a los puritanos del funcionariado, de estudiar en las universidades e incluso de residir en algunas ciudades.⁶⁸ Se trata de condicionamientos sociales que, incido, propician que la sátira aflore en la prosa de ficción. En Inglaterra ello era posible a principios del siglo XVIII; en la España del Dieciocho, la conformación de una nación política, el cambio de dinastía y las revueltas que cuestionaban esa dinastía se habían producido hacía dos siglos. Es decir, que en época de Carlos II y de Felipe V no se dan estas condiciones concretas para que la novela adquiera fuerza: la novela ya no podía servir de alegoría nacional y, en su contexto literario, estaba condenada a carecer de la frescura que tuvo una centuria antes, cuando se consolidó como forma literaria.

En Inglaterra y en España la consolidación de la nación política coincide con una situación económica favorable; a diferencia de otras naciones europeas, Inglaterra y España, al unificarse, se hallan inmersas en un proceso de expansión territorial ultramarina. Ello sienta los cimientos de una sociedad estable, en la cual las clases medias arraigan, pero también permite el tráfigo de viajeros en el territorio nacional y fuera de él. B. W. Ife y R. T. C. Goodwin han identificado la religión y el imperio como los dos elementos más determinantes en la consolidación de la novela en la España del siglo XVI.⁶⁹ Estos críticos reconocen la existencia de una caudalosa «literature of discovery and conquest»⁷⁰ puesta en prosa, cuales fueron las crónicas de la conquista, que se relacionan con la prosa de ficción: los conquistadores toman el nombre de California de *Las sergas de Esplandián* (1510) de Rodríguez de Montalvo, Bernal Díaz del Castillo compara Tenochtitlán con el *Amadís*. De esta suerte, Ife y Goodwin explican la dicotomía realismo-idealismo en virtud de las lecturas de los conquistadores. Inglaterra coloniza Nueva Inglaterra desde principios del siglo XVII. A finales de ese siglo, cuenta con una población asentada en Nueva Inglaterra y en estados como Virginia. Por vez primera al común de los mortales le es dado viajar a ultramar: en España Pablos emigra al Nuevo Mundo a principios del siglo XVII; en Inglaterra, *Robinson Crusoe*, la primera novela inglesa, narra la historia de un naufragio, *Moll Flanders* y *Colonel Jack*, la historia de convictos que se enriquecen en Virginia, *Roderick Random*, las peripecias del protagonista en la

⁶⁸ Ello aplicado a la obra de Defoe, véase J. A. G. Ardila, «Tesis y antífrasis: el calvinismo puritano en una sociedad anglicana», en *La novela picaresca en Europa, 1554-1753*, Madrid: Visor, 2009, págs. 206-213.

⁶⁹ B. W. Ife y R. T. C. Goodwin, «Many Expert Narrators': History and Fiction in the Spanish Chronicles of the New World», en Jenny Mander (ed.), *op. cit.*, págs. 59-74, 60: «There are two factors which might qualify as sufficient conditions for the early growth of the novel in Spain: one is religion and the other is the possession of an overseas empire».

⁷⁰ *Ibid.*, pág. 61.

marina británica. En una España que era dueña de los Países Bajos y de media Italia, Guzmán y Estebanillo recorren Europa, como un siglo después Roxana de Defoe viaja y vive entre Inglaterra y Holanda. Todo ello se debe a la supremacía de ambos países así en Europa como en los mares. En tiempos de Carlos II, los viajes ya no constituyen materia tan emocionante, se ha culminado la colonización ultramarina y la situación internacional es adversa a España. Ambos países, en sus respectivos momentos, comparten lo que Kumar ha denominado, en la historia inglesa, una «political, cultural or religious mission».⁷¹ En ambos casos, esa misión se acomete mediante la expansión imperial, que tiene en la política (exterior y económica), la cultura y la religión sus principales motivos.

La expansión colonial reporta un bienestar social para muchas clases. En la España del siglo XVI se va conformando progresivamente una clase media o, si en rigor no podemos emplear este término, de una clase superior al campesinado. En la conformación de este grupo desarrollan un papel fundamental los conversos y los escuderos. Acabada la Reconquista, el escudero queda sin trabajo y, si no opta por la conquista americana o por las guerras en Europa, debe procurar formas de vida al margen del ejército. Los conversos ocupan profesiones liberales, como la medicina, y muchos comienzan a engrosar el funcionariado. El padre de Lazarillo no es un simple campesino, sino un molinero en los arrabales de una ciudad próspera, y Lazarillo orienta su trayectoria vital a lograr un oficio de clase media. La novela comienza como género literario de las clases medias, de aquellos que ya pueden leer pero que no pertenecen a la nobleza. Como ha explicado Parrinder en el caso inglés: «The novel's great task was to make its middle-class heroes and heroines visible by representing them as newcomers eligible for admission into the charmed spectacle of upper-class society».⁷² Esto es, que la novela se concibe (en parte) como el género de las emergentes clases medias, que elevan la voz de la nación cultural. En Inglaterra, donde, al contrario que en España, se reconocía la movilidad social aun cuando llevase de la pobreza a la nobleza, Defoe escribe la historia de Roxana, que logra títulos nobiliarios, o de Moll Flanders, quien amasa una considerable fortuna que le permite regresar a Inglaterra con todos los honores sociales.

Muy por el contrario, durante el reinado de Carlos II España experimenta una crisis económica de consecuencias catastróficas que quizá explique, mejor que ninguna otra causa, la decadencia del género literario de la clase media. La crisis que había arraigado en tiempos de Felipe IV se agudizó durante el reinado de Carlos II. En los años sesenta Valencia y Cataluña trataban de salvar su agricultura, mientras que Castilla se hallaba sumida en una aguda crisis agrícola y comercial. Ello se debió, en parte, a las malas cosechas entre 1665

⁷¹ *Loc. cit.*

⁷² Patrick Parrinder, *op. cit.*, pág. 31.

y 1668 –que provocaron que en cinco años el precio del trigo se duplicase–, y a una plaga de langostas en 1670 por toda la provincia de Granada. Advierte John Lynch que «Difícilmente podía Castilla soportar nuevas pruebas, pero por increíble que pudiera parecer, lo peor estaba aún por llegar. Entre 1677 y 1687, el país sufrió todo tipo de adversidades imaginables, consumiendo casi por completo una estructura ya debilitada. En ese decenio, los castellanos sufrieron las consecuencias de azotes de proporciones bíblicas».⁷³ Andalucía padeció en 1677 un exceso de lluvias que arruinó las cosechas. A este desastre siguieron dos años de sequía y un terremoto en 1680. La sequía volvió en 1682 y 1683; en 1683 y 1684 nuevas lluvias torrenciales arruinaron los cultivos. En Castilla y Galicia se vivieron condiciones climatológicas adversas. Ello monta un total de siete años en los cuales la agricultura no produjo prácticamente nada. La pobreza se extendió sobre todo por Andalucía y en 1676 se produjo un brote de peste en Cartagena. Las epidemias se sucedieron, a partir de entonces, hasta 1685. Se estima que el número de víctimas podría haberse elevado a un cuarto de millón.⁷⁴ Todo ello afectó la estabilidad económica del país: mermó la mano de obra y, en consecuencia, el fisco se resintió.

En tiempos de Carlos II se produce una crisis monetaria de proporciones desconocidas en la España de aquel tiempo. Desde los años sesenta, el oro y la plata desaparecen de la circulación, y comienza a acuñarse moneda de vellón. En 1664 Felipe IV decreta la deflación, pero en los años setenta se produce una nueva inflación, ésta considerablemente más alcista que las anteriores. En ese periodo, la economía española se adentra en un ciclo de inflación-deflación-inflación que tiene como consecuencia la depauperación extrema de las clases menos pudientes; éstas, si pueden trabajar, cobran en vellón y se hallan acuciadas por los altos impuestos. Sólo la revalorización de la plata en 1686 permitió que un metal de valor circulase por España, comenzando un periodo de estabilidad monetaria que duró catorce años. A pesar de ello, el hambre seguía siendo una constante entre la población. Aunque las clases superiores vivían de modo más o menos acomodado, las clases inferiores, incluyendo la clase media, se encontraban a la intemperie en la peor tormenta financiera hasta entonces conocida. Puede argüirse que sin dinero no hay comercio, y que la imposibilidad de comerciar con bienes de consumo propicia que la producción de estos se resienta. Mas lo verdaderamente importante es la pobreza extrema que sufre el campesinado y que también afecta a muchos individuos de lo que podríamos denominar la clase media. En esta disyuntiva, no habiendo clase media, no hay quien escriba ni tampoco quienes lean novelas –sin clase media no hay novela–. Y habiendo

⁷³ John Lynch, *Los Austrias, 1516-1700*, Barcelona: Crítica, 2007, pág. 747.

⁷⁴ Antonio Domínguez Ortiz, *La sociedad española en el siglo xvii*, Madrid: CSIC, 1963, págs. 75-81.

perdido España su fuerza (económica y política) la pierde también la novela. Sólo cuando, en la segunda mitad del Dieciocho, la economía vuelve a cobrar fuerza y toma asiento la burguesía se revitaliza la novela.

Frente a todas las razones –mejor o peor fundadas– que se han esgrimido hasta ahora, el momento de la decadencia terminal y de la extinción de la novela española, en los reinados de Carlos II y Felipe V, contrasta con el nacimiento de la novela inglesa. En ambos países la novela surge en el momento en que la conciencia de una nación cultural se ratifica con la conformación de la nación política, con situaciones sociales y políticas que espolean la sátira, en la época de expansión imperial que permite los viajes y que redundan en una sociedad económicamente estable y robusta en la cual las clases medias toman asiento. En este contexto nace la novela: como una «national allegory» y como el género de la clase media. Ese momento lo vivió España en el siglo xvi. Al aproximarse el fin del segundo siglo de los Habsburgo, en España esas condiciones se han desvanecido: en lugar de la conformación de un imperio se produce la desmembración del mismo, con la pérdida de los territorios europeos, la subida al trono de un francés y, lo que quizá sea más importante, la desaparición del comercio impide el desarrollo de la clase media. En estas circunstancias la novela declina a mediados del siglo xvii, sufre una parálisis a finales de esa centuria y desaparece en tiempos de Felipe V. Estas razones que aquí he aducido no han de ser las únicas, pero sí constituyen unos factores primordiales para la comprensión de este fenómeno literario.

DE NOVELAS, CUENTOS Y OTRAS FORMAS DEL RELATO BREVE¹

MARIETA CANTOS CASENAVE
(Universidad de Cádiz)

Como hiciera hace algunos años, cuando realizaba la investigación para mi *Antología de cuentos del siglo XVIII* (2005), ahora pretendo revisar el primer corpus de relatos que reuní en aquel entonces, pero sin pasar los límites de su primera mitad, para volver a reflexionar sobre el gusto de los lectores aficionados a la narrativa breve. Dentro de esta me centraré en dos títulos que me parecen reveladores. El primero de ellos es la continuación que escribe Moraleja Navarro en 1741 de *El Entretenido* de Sánchez Tortolés, pues en él se contiene un cuento anovelado, que puede ser significativo del cambio de gusto que empieza a operarse, hacia una literatura con mayores dosis de mimesis costumbrista. El segundo es la traducción que realiza fray Miguel Sequeiros en 1742 de una colección de *Cuentos tártaros*, absolutamente novedosa en el panorama literario de la época.

Antes de ocuparme de ambos títulos, creo que conviene situarlos en su contexto literario en que se publicaron. Como ya analicé en 2005, es necesario

¹ Este estudio se inscribe en el marco del Proyecto *Historia de la literatura española entre 1808 y 1833*, del Plan Nacional de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología (FFI2010-15098). De mis publicaciones sobre este asunto, conviene traer aquí a colación: Marieta Cantos Casenave «El cuento en el siglo XVIII», *Cuadernos dieciochistas. Revista de la sociedad española del siglo XVIII*, 2002, págs. 117-137; «El cuento español en el siglo XVIII. Hallazgos y nuevas propuestas de estudio», *Literatura, cultura, media, lengua: nuevos planteamientos de la investigación del siglo XVIII en España e Hispanoamérica*, Frankfurt: Peter Lang, págs. 153-161; y *Antología del cuento español del siglo XVIII*, Madrid: Cátedra, 2005.

recordar las obras que en este ámbito de la narrativa breve habían conocido reediciones en los Siglos de Oro y volvieron a imprimirse en el XVIII. Dicha nómina, si bien no muestra una gran variedad, sí evidencia, por el número de ocasiones en que volvieron a imprimirse, el éxito de que siguieron gozando títulos como los que siguen²:

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Para todos*, Pamplona, 1702, s. i.; Sevilla: Imprenta Gómez, 1716, 1736. Primera edición, 1632.

RODRÍGUEZ LOBO, Francisco, *Corte en aldea y noches de invierno*, Faulí: Valencia, 1793; primera traducción española, 1622; primera edición en portugués, 1619.

SÁNCHEZ TÓRTOLES, Antonio, *El entretenido [...] repartido en catorce noches desde la de la víspera de Navidad hasta la del día de los Reyes*, Zaragoza: P. Bueno, 1701; Madrid: A. P. Rubio, 1715; Madrid: F. Martínez Abad; Madrid: P. J. Alonso Padilla, 1729; primera edición 1673.

SANTA CRUZ, Melchor de, *Floresta española de apotegmas o sentencias*, Bruselas, s. i., 1702; Madrid: A. P. Rubio, 1716; Madrid: J. A. Padilla & J. González, 1728; Madrid: Herederos de J. García Infanzón, 1751; Madrid: Ibarra, 1769, 1777; Madrid, 1787; Madrid: R. Ruiz, 1790. Desde la tercera de las ediciones citadas, con la continuación de Francisco Asensio. 1ª edición, 1574.

TIMONEDA, Juan de, *El discreto tertuliente. [El Patrañuelo]*, Madrid: M. Martín, 1759. Primera edición 1565.

TIRSO DE MOLINA, *Deleitar aprovechando*, Madrid: A. Marín, 2 vols., 1765; primera edición 1635.

Es cierto que como señalaran Begoña Ripoll y Fernando R. de la Flor, la mayor parte de esas reediciones corresponde a los treinta y cinco primeros años del siglo, fechas en que ciertamente, como han indicado estos investigadores, aún no ha comenzado la publicación de las obras mayores de Isla o Torres Villarroel, y que muestra la decadencia de una novelística –marcada por la referencia cervantina y el esquema bizantino– que debe renovarse. A dicha renovación contribuirá desde luego la influencia de la narrativa extranjera que empezará a conocerse tras la cédula de 1762, que suprimía el secuestro de libros.³

También es verdad que en algunos casos, como tuve ocasión de señalar, las reediciones alcanzan el final de siglo. Y hasta los años últimos de la centuria

² Algo que por otra parte había notado ya Guillermo Carnero en «El remedio de la melancolía y entretenimiento de las náyades: narrativa, miscelánea cultural y juegos de sociedad en las colecciones españolas de fines del XVIII y principios del XIX», en *I Congreso Internacional sobre novela del siglo XVIII*, Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1995, págs. 23-52.

³ Begoña Ripoll y Fernando R. de la Flor, «Los cien *Libros de novelas, cuentos, historias y casos trágicos* de Pedro Joseph Alonso y Padilla», en *Criticón*, 51 (1991), págs. 75-97.

siguen reeditándose colecciones de novela corta de estirpe cervantina. Muestra de esto es la impresión en 1713 del *David perseguido* de Cristóbal Lozano⁴ que conoce hasta 1791 catorce ediciones, y los *Reyes nuevos de Toledo*, del mismo autor, se publican también una decena de veces desde 1716 a 1792. Matías de los Reyes será igualmente otro de los autores que conozcan especial fortuna en este siglo.⁵ De este escritor Nifo incluyó dos novelas, *La desobediencia de los hijos castigada* y *El heroísmo de la amistad* –junto a una narración china, y las traducciones de algunos de los *Cuentos morales* de Marmontel– en su *Novelero de los estrados y tertulias. Diario universal de las bagatelas* en 1764, publicación que, como bien señalaron Begoña Ripoll y Fernando R. de la Flor, es significativa del cambio del gusto que está empezando a notarse en esta década. Una apreciación con la que estoy absolutamente de acuerdo, como ya he señalado en otras ocasiones y sobre la que cabe destacar que es una de las primeras que se destina a un público eminentemente femenino, como se aprecia en el título. Un público de lectoras al que se ofrecen narraciones barrocas junto con traducciones de obras plenamente modernas como los cuentos de Marmontel, caracterizados por su mimesis costumbrista y su moral burguesa.⁶

Pero no es mi propósito, como decía, traspasar las fronteras del medio siglo, por eso debo volver al catálogo de narrativa breve que ofrecía en mi *Antología* para llamar la atención sobre el hecho de que en estos primeros años la nómina no se limita a incluir reediciones. Efectivamente, ya a principios del setecientos se encuentran también algunas obras nuevas que, en general, se vinculan con la tradición anterior, a excepción, parcial –como a continuación explicaré– de las *Gracias de la gracia*⁷. Su autor, Juan Boneta, justifica haberla dado a la luz precisamente por no existir un libro como el suyo, si bien, asegura conocer el

⁴ Sobre este autor puede verse el libro de Elena Liverari, *Narrativa barroca. Le «Soledades de la vida y desengaño del mundo» di Cristóbal Lozano*, Roma: Bulzoni ed., 2000. También 1702 del *Para todos* de Juan Pérez de Montalbán, que se publicará al menos en tres ocasiones a lo largo del siglo; una de ellas en 1734 con el título de *Sucesos, y prodigios de amor [Texto impreso]: novelas ejemplares...: añadidas ahora nuevamente las tres Novelas, que están en su Para-Todos*. En 1703 las *Novelas ejemplares* de Cervantes, que se reeditarán al menos en nueve ocasiones; en 1705 se reeditan las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas, con once ediciones completas a lo largo del siglo; y otras parciales hasta alcanzar al menos la veintena; en 1709, los *Varios prodigios de amor en once novelas ejemplares* de Isidoro de Robles, y el *Divertimento del ocio y novela de las novelas*, de Francisco Sánchez Asensio que vio la luz en 1727.

⁵ Antonio Fernández Insuela, «Textos para la historia del cuento tradicional en el siglo XVIII», en VV. AA., *Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid: CSIC, 1996, págs. 337-346. También J. Álvarez Barrientos, *op. cit.*, pág. 110.

⁶ Cfr. Marieta Cantos Casenave, *op. cit.* (2005).

⁷ Cfr. Juan Boneta, *Gracias de la gracia* (1706), 1718, 1719 –ed. corregida y enmendada, L. Francisco Mojados, Madrid–, 1723, a costa de José Antonio Pimentel, mercader de Libros, 1728, 1735, 1743 –edición corregida y enmendada cuarta impresión, Madrid: Alonso de Padilla– y Barcelona: Joseph Altés, 1746.

parentesco que vincula su obra con otras que reúnen apotegmas de gentiles, faccias de filósofos antiguos y dichos similares. Pero, como decía, la obra de Boneta, es casi una excepción, pues el resto de los títulos nuevos que conforman el listado evidencia su clara inserción en la tradición de la miscelánea barroca, como ha estudiado ya Guillermo Carnero en diversas ocasiones⁸.

Se trata de las obras de Francisco Asensio⁹, concretamente los dos volúmenes de su *Floresta* (1730 y 1731), que él mismo vincula con la *Floresta española de apotegmas o sentencias sabias y graciosamente dichas por algunos españoles* que Melchor de Santa Cruz había publicado en 1575. En este sentido, su obra se ocupa más del material folclórico próximo a la tradición oral o al cuentecillo jocoso que puede adoptar diversas formas literarias, que de otro tipo de material. Si Melchor de Santa Cruz incluía en capítulos separados las sentencias o dichos de Pontífices, Cardenales, y toda la clase religiosa, hasta llegar a los frailes, y abría la segunda parte con los Reyes, seguida de los Caballeros, hasta llegar al apartado de dichos de mujeres, dichos extravagantes, de niños, de viejos, de enfermos, etc., (en 235 páginas), Asensio seguía la misma pauta, pero añadiendo más ejemplos. En esta misma tradición cabe examinar el *Deleite de la discreción y fácil escuela de la agudeza* (1749), de Bernardino Fernández de Velasco y Pimentel¹⁰, cuya obra contiene diversos chistes clasificados según el objeto de la ridiculización o sujeto de la agudeza y que tras el capítulo seis, en el que incluye los tradicionales chistes de locos, incluye un séptimo con rasgos de ingenio debidos a personas de cualquier clase, así como un octavo con agudezas de santos y santas, en paralelo, por cierto, con las Gracias debidas a Boneta.

Como han estudiado Fernández Insuela¹¹ y Ríos Carratalá¹², estas misceláneas conviven con los piscatores y almanaques que incluyen material folclórico con abundante presencia de ingredientes narrativos. Existen ejemplares en la

⁸ Cfr. Guillermo Carnero, «El remedio de la melancolía y entretenimiento de las náyades: narrativa, miscelánea cultural y juegos de sociedad en las colecciones españolas de fines del XVIII y principios del XIX», en *I Congreso Internacional sobre novela del siglo XVIII*, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1995, págs. 23-52 y *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*, Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2009.

⁹ Cfr. Francisco Asensio, *Segunda parte de la floresta española y hermoso ramillete de agudezas, motes, sentencias y graciosos dichos de la discreción cortesana, recogidas por Francisco Assensio a continuación de las que imprimió D. Melchor de Santa Cruz*, Madrid: Imprenta J. González & Imprenta, M. Martínez, 1730; y *Tercera parte de la floresta española y hermoso ramillete de agudezas, motes, sentencias y graciosos dichos de la discreción cortesana*, Madrid: Imprenta Manuel Martínez, 1731; reimpresión conjunta en un solo volumen en la imprenta de Joaquín Ibarra en 1777.

¹⁰ Cfr. Bernardino Fernández de Velasco y Pimentel, *Deleite de la discreción y fácil escuela de la agudeza*, 1749.

¹¹ Antonio Fernández Insuela, «Sobre la narrativa española de la Edad de Oro y sus reediciones en el siglo XVIII», *Revista de Literatura*, LV, 109, págs. 55-84.

¹² Cfr. Juan Antonio Ríos Carratalá, «Notas sobre el ocio en la prensa dieciochesca», en *Estudios de Historia social*, 52/53 (enero-junio 1990), págs. 397-403.

Biblioteca Municipal de Madrid de títulos como *El Piscator con anteojos: y Almanak para el año 1732* de Fermín de Estrada Junco y Ezepeleta, *El jardinero de los planetas y piscator de la corte para el año de 1746: pronostico historico-politico... adornado de varias... noticias... de la... coronada villa de Madrid, su fundador, la de sus conventos, iglesias... con otras curiosidades... / su author D. Joseph Patricio Navarro...*¹³; pero, al mismo tiempo que se ponen de moda, empiezan a publicarse algunas parodias al modo del *Piscator seri-jocoso intitulado El nacimiento del año nuevo de MDCCXLVIII: narracion divertida del modo con que nació el Año referido, con la asistencia de dioses, diosas, ninfas ...*¹⁴ (1747?) del mismo Moraleja, que presenta adornado de «exquisitos cuentos para reír», esto es, anécdotas, historias breves o cuentecillos jocosos «para que pudiesen tener algún recreo por las noches los aficionados al amor de la lumbre». Esto no impide que ellos mismos, u otros autores, traten de ofrecer una literatura amena sin caer en lo burlesco. Buen ejemplo de esto son *El aparador del gusto. Deleitoso país de curiosos refranes, chistes...* (1755 y 1757)¹⁵, y *El jardín de los donaires y vergel de las delicias. Selva amenísima de floridos conceptos, equívocos agudos, donosos chistes, graciosas poesías, sentencias elegantes, sucesos peregrinos, satíricos motes y divertidos sazonados cuentos* (1756), ambos del afamado José Julián de Castro¹⁶, y, en la misma tradición, la *Abeja racional en el jardín de los donayres, vergel de las delicias...* (1756) de Pedro Ximénez y Fernández¹⁷.

Como ya indicara Aguilar Piñal¹⁸, lo cierto es que la prohibición en 1767 de estos almanaques y piscatores, en un momento en que cuando aún puede decirse que la prensa española está iniciando sus primeros balbuceos, obliga a los lectores aficionados a la narrativa breve a satisfacer sus deseos en otra parte, ya sea propiciando con su demanda la reedición de misceláneas y colecciones barrocas,

¹³ Cfr. Joseph Patricio Moraleja y Navarro, *El jardinero de los planetas y piscator de la corte para el año de 1746: pronostico historico-politico... adornado de varias... noticias... de la... coronada villa de Madrid, su fundador, la de sus conventos, iglesias... con otras curiosidades... / su author D. Joseph Patricio Navarro.*

¹⁴ Cfr. Joseph Patricio Moraleja y Navarro, *Piscator seri-jocoso intitulado El nacimiento del año nuevo de MDCCXLVIII : narracion divertida del modo con que nació el Año referido, con la asistencia de dioses, diosas, ninfas ... / su autor ... Joseph Patricio Moraleja y Navarro, Madrid: Librería de Luis Gutierrez ..., [s. a., 1747?].*

¹⁵ José Julián de Castro, *El aparador del gusto. Deleitoso país de curiosos refranes, chistes...*, Madrid, 1755 y 1757.

¹⁶ José Julián de Castro, *El jardín de los donaires y vergel de las delicias. Selva amenísima de floridos conceptos, equívocos agudos, donosos chistes, graciosas poesías, sentencias elegantes, sucesos peregrinos, satíricos motes y divertidos sazonados cuentos*, Madrid: Imprenta del autor, 2 vols., 1756.

¹⁷ Cfr. Pedro Ximénez y Fernández, *Abeja racional en el jardín de los donayres, vergel de las delicias...*, Madrid, 1756.

¹⁸ Cfr. Francisco Aguilar Piñal, *La prensa española en el siglo XVIII, diarios, revistas y pronósticos*, Madrid: CSIC, 1978.

o buscando en otros títulos que tratan de dar continuidad a esta tradición, como el que ofrece el escribano José Patricio Moraleja Navarro, autor de algunos de los piscatores que acabo de mencionar, y también de *El Entretenido*¹⁹ (1741), en que me detendré a continuación.

El autor muestra su conocimiento de la tradición en la que se inserta, al explicar la deuda de su obra que la hace «pariente del que engendró Antonio Sánchez Tórtoles, en el año 1671», afirmación que es fácil de verificar. Efectivamente, al igual que la obra de Tórtoles, la de Moraleja se halla dividida en cuatro sesiones de «Academia», que pretenderían completar las que quedaron inacabadas de Tórtoles y que responden, por la variedad de su contenido al género misceláneo, pues, como señala su autor: «hallarás todo genero de prosa, y verso, serijocoso, y burlesco». Tal diversidad se presenta, del mismo modo que la obra que le sirve de modelo, en el marco de una conversación que mantienen todas las noches en este caso tan solo seis personajes, pues no hacen falta más para completar el contenido de las cuatro academias. Así intervienen en estas tertulias, Don Crisanto Pérez, Don Calixto León y Don Antolín Requena, en casa de Don Ricardo del Rey, acompañados además de «Doña Isabel Ferrer, y Doña Eusebia Covarrubias, dignísimas Consortes de los dos últimos, en las cuales concurrían los agradables y apreciables dones de hermosura, y sabiduría, en tal grado, que por no tener símil, eran émulos de si mismas».

Como sucede en la obra de Sánchez Tórtoles, *El Entretenido* contiene material cultural de muy diverso tipo. Lo mismo encontramos información relativa a la naturaleza de algunos animales, como al uso y reparación de los relojes o a las grandezas y antigüedades de Madrid,²⁰ pero, al contrario de lo que ocurre en la obra barroca, donde solo hay presencia de algunas fábulas, entre la producción en prosa narrativa que incluye Moraleja se encuentra «un cuento anovelado con una boda muy divertida» (pág. XVII). Se trata del relato de *Don Crisanto. Cuento muy curioso en forma de novela* que sigue a la oración que abre la sesión de Academia del día 3 de enero (págs. 12-52). Aunque la extensión del relato a lo largo de cuarenta páginas pudiera acercarla a la novela, lo cierto es que en realidad la narración puesta en boca de Crisanto se vuelve tan extensa gracias a la cantidad de seguidillas, sonetos, décimas, relaciones, liras, etc., que van adobando el discurso del narrador. Como no tengo noticias de que este título

¹⁹ José Moraleja Navarro, *El entretenido. Segunda parte. Miscelánea de varias flores de diversión y recreo, en prosa y verso, adornadas de diversas relaciones serias, burlescas y seri-jocosas, entremeses, novelas, seguidillas y otras muchas noticias curiosas para el gusto de los aficionados*, Madrid: Gabriel Ramírez, 1741.

De este autor también me ocupé en mi antología, *op. cit.* (2005), donde he observado que algunas veces aparece con su nombre correcto Moraleja Navarro y en otras incorrectamente como Moraleja Escribano, siendo esta última su profesión, como es conocido.

²⁰ Cfr. Guillermo Carnero, *op. cit.* (2009), pág. 113.

haya sido objeto de estudio con anterioridad, voy a tratar de resumir en unas pocas líneas el hilo argumental, al tiempo que trataré de dilucidar qué tiene de cuento y qué de novela, siguiendo las teorías de Maxime Chevalier²¹.

La relación que hace Crisanto en primera persona tiene como origen su nacimiento en Zaragoza, que debe abandonar para huir a Toledo cuando, al enterarse de la muerte de su padre y, dado que su albacea le niega la legítima, le da muerte en su lucha para recuperar lo suyo. En la capital toledana conoce a la bella dama doña Camila que tiene rendidos a varios caballeros de la ciudad. Gracias a la intervención de un lacayo de doña Camila, consigue entrevistarse en algunas ocasiones con la joven, pero por una casualidad queda encerrado en el aposento donde solía reunirse con ella, justo cuando se supone que no hay nadie en la casa. En un lugar contiguo descubre a una joven aún más hermosa, queda prendado de ella y se decide a abandonar su encierro para poder cortejar a la joven Estela. El destino quiere que sufra un accidente y llame la atención de los vecinos que tratan de atacarlo, pero, viendo su lastimoso estado y que su figura no es sospechosa, le dan cobijo y aun escuchan la patraña que les cuenta, pintándose víctima del robo de su criado. Habiendo logrado convencer a su auditorio sale a la calle, cuando es apresado por unos caballeros que dicen haber hallado en él al ladrón de la joya de una señora que resulta ser Camila. Lo conducen a la casa y el padre se dispone a llevarlo a la cárcel, Camila sufre un desmayo y el padre la encuentra en brazos de él, por lo que se dispone a matar a su hija, para salvar el honor. Crisanto lo golpea y sale de la casa con Camila desmayada, para alojarla en la casa más próxima, que no podía ser sino –otra casualidad– la de Estela. Hasta allí llega la persecución del corregidor de la ciudad que lo manda a la cárcel, donde se encuentra acusado de robo, secuestro de Camila y ataque a su padre. Estela le escribe indicándole cuáles deben ser las falsedades que aseguren su coartada y libertad. Crisanto le responde jurándole amor y al instante recibe recado de Camila, quien también se muestra rendida y aun dispuesta a ingresar en clausura si Crisanto no sobrevive. Éste le responde igualmente rendido y le pide le envíe vinagre de forma encubierta. Una vez despachado el correo se dispone a cantar unas seguidillas (págs. 21-22). Recibe entonces el vinagre y, llegada la noche, con el vinagre y un clavo, hace un agujero en la pared más endeble, por donde puede huir y ocultarse en el convento de San Juan de los Reyes, donde logra hacerse con un hábito. Al darse cuenta al día siguiente de que había dejado las misivas de sus damas en la cárcel, vuelve por los papeles. Logra salir sin despertar sospechas y, de nuevo en el convento,

²¹ Cfr. Maxime Chevalier, *Folklore y Literatura: El cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona: Editorial Crítica, 1978 y, especialmente, su artículo «*El cautivo* entre cuento y novela», en *NRFH*, XXXII (1983), reeditado en *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999, págs. 105-112.

se confiesa con el padre Guardián, quien le da hospedaje durante más de dos meses. En la iglesia de dicho convento lo encuentra el lacayo de Camila y así las damas logran nuevamente enviar sus respectivos recados y esperar a que Crisanto pueda entrevistarse con ellas. Al cabo de los días acude, disfrazado de peregrino, a la casa de Camila y se entrevista separadamente con cada una de las damas; pero, cuando salía ya de madrugada, ve acercarse al corregidor, el alguacil y el escribano, con el tiempo justo de hacerse el dormido. Aunque es despertado e interrogado, Crisanto logra engañarlos diciéndoles que viene de las montañas de Burgos y que en el camino desde Madrid había oído que allí había llegado un caballero cuyas señas coincidían con las de aquel por quien preguntaban. Habiéndoles convencido se dispone a huir a Málaga, donde sienta plaza de pobre hasta que secuestrado con otros por unos berberiscos, es llevado a una fragata con destino a Constantinopla donde es vendido en subasta pública.

Allí conoce a algunos esclavos cristianos y entre ellos a un madrileño algo poeta que escribe un soneto (pág. 26), que publicado en el lugar le ocasiona prisión y sentencia de muerte, por ser contrario al poder. El madrileño consigue, introduciendo algunos cambios, convencerles de su sentido contrario y logra ser liberado, recompensado e incluso premiado con la libertad de un compañero. El madrileño Anselmo escoge a Crisanto por compañero y con él llega a Persia, donde repite la misma estratagema y consigue ser recompensado aún más ricamente, de modo que decide repetir experiencia en tierras del gran Mogol, donde logra igual fortuna. Desde allí llega a la ciudad y puerto de Cádiz. Allí son acogidos por un comerciante, colega de Anselmo, que los invita a hospedarse en su casa y a permanecer en ella hasta que se celebre la boda de su hija, lo que da pie al narrador a introducir una extensa «relación de boda», en la que se insertan una serie de décimas que ensalzan el brindis, las porciones (presas) de alimentos, etc. y otra serie de versos jocosos que, según pretende el narrador deben servir para animar cualquier boda, incluidas unas liras a una pulga curiosa, que servirán de pie a las décimas que amenizan el consiguiente sarao, compuesto de minuet y contradanza. A estas sigue otra serie de versos y termina con un par de seguidillas que introducen el baile del Fandango que dan fin a la jornada.

Al día siguiente Anselmo y Crisanto salen de Cádiz rumbo a Sevilla, donde conocen a unos nobles que los divierten con un debate a partir de la duda expuesta en una redondilla. El nuevo día les llega en Zaragoza, donde una nueva casualidad los hace alojarse en una posada en la que encuentran a la madre de Estela, acompañada de su hija. La madre les informa de su viudedad y Crisanto aprovecha la circunstancia para presentarse como antiguo amigo de su difunto esposo y, tras conocer por Estela que Camila ha ingresado en un convento al desconocer el paradero de su amado, consigue de la viuda el permiso para desposar a Estela. Tras la boda, Anselmo revela su verdadera personalidad y se despide de él para dirigirse a su ciudad natal, Logroño, con lo que se cierra la narración.

Por consiguiente, de las cuarenta páginas por las que se extiende el cuento, diecinueve, es decir, casi la mitad corresponden a la relación y versos que pueden servir de «reglas» para cualquier función de boda. En todo caso, es cierto que el curso del cuento sigue en cierto modo el esquema del relato bizantino, pero, en este caso, el narrador protagonista solo nos informa de sus propias peregrinaciones y aventuras, sin que asistamos a ninguna exaltación amorosa propia de las novelas de este género. Cabe pensar, por una parte, que la brevedad del cuento limita estas posibilidades y, por otra, que el narrador prefiere centrar el excursus en los versos propios de una función de boda con idea de que pudieran servir para amenizar cualquier otra reunión nupcial, de modo que esta parte pudiera utilizarse por separado, sin que necesariamente hubiera de leerse el resto del cuento. Ahora bien, a pesar de la afirmación de Moraleja, de que se trata de un cuento novelado, el crítico debe examinar qué puede quedar del posible cuento original. Siguiendo una vez más las teorías de Chevalier²², es posible que el relato del secuestro y cautiverio procedan de la tradición oral, pues no cabe duda de que la liberación de los cautivos es tema propio de un subgénero de la narrativa tradicional del Siglo de Oro, liberación que, por otra parte, se debe a la agudeza de Anselmo, que reúne así un rasgo propio de muchos personajes de la tradición oral, pero es evidente que el resto de los lances se adecúa al género novelesco y coinciden con él los siguientes aspectos: ubicación realista de la narración y acción moderna—condiciones que Chevalier ha señalado como propias del género novelesco que va arrumbando al cuento— y, si bien la pintura de las enamoradas aún pudiera deber, por su simplicidad, a una posible procedencia de la tradición oral, es indudable que lo novelesco pesa más en el relato y no solo ya por el material folclórico añadido. En cualquier caso es evidente que las fronteras del cuento aún no están claras y también que, como ya señalé años atrás, el cuento literario va a tomar el rumbo de la novela corta.

En cualquier caso, este «cuento anovelado», cuestiones de género aparte, no hace sino redundar en el interés que caracteriza a buena parte de estas misceláneas de asegurar la complicidad de un público mayoritariamente femenino, aunque sin excluir al de los jóvenes mancebos, y así, además de los materiales culturales que invitan a abonar el posible interés instructivo del público lector, lo cierto es que la relación de boda y, sobre todo, la pintura que se hace de las mujeres en la historia de Crisanto parece contrarrestar esa incipiente participación de las mujeres en el mundo de la sociabilidad literaria, al trazar unos personajes que prácticamente se limitan a ser objeto de la ambición masculina.

Caso muy distinto es el del volumen de relatos traducidos por el agustino Miguel de Sequeiros, *Los mil y un cuartos de hora: Cuentos tártaros traducidos del idioma francés al español*, que vio la luz en 1742, es decir un año después

²² *Op. cit.* (1999).

de la obra de Moraleja y que, sin embargo, resulta ser una colección realmente novedosa, por insertarse en la línea de los cuentos enmarcados de *Las mil y una noches* y ofrecer por primera vez al público español de esta centuria una estupenda reunión de relatos orientales. A pesar de tratarse de una traducción, creo que merece la pena su examen detenido, pues, si bien fue rara en esta primera mitad del siglo, presuntamente por la novedad de su propuesta, también es verdad que fue reeditada a final de la centuria –en que ya el cuento oriental era una modalidad relativamente frecuente– y de nuevo a principios del XIX.

Pocos datos se conocen acerca de su autor, pero, según informa el Licenciado Vicente Ventura de la Fuente y Valdés, Abogado de los Reales Consejos, en su censura, Sequeiros era Maestro de Sagrada Teología, Rector electo de su Colegio de Alcalá, había sido Prior de los Conventos de Santiago y Bilbao, Teólogo, Examinador Sinodal de la Nunciatura, y residente en el Real Convento de S. Felipe de Madrid.²³ Además, había dado a la luz pública en 1741 el *Anteojó de larga vista Aristotélico*, traducción de una obra italiana a la que Sequeiros había añadido «dos tratados de conceptos predicables y emblemas». Es decir, además de ser experto en lenguas, como reconocen sus coetáneos, también era aficionado a la literatura emblemática. Al tiempo que ensalza la calidad sin igual de *Los mil y un cuartos de hora*, Ventura de la Fuente emparenta el contenido de este libro con las fábulas, precisamente por la moralidad que, en su opinión, se puede deducir de sus historias y aun recuerda, incidiendo en dicho carácter moralizante, que también las parábolas se utilizan en las Historias Sagradas para persuadirnos mediante analogías a seguir el buen camino. Concluye finalmente que Sequeiros compuso su obra «para el honesto recreo de los sentidos, y para sacar de él morales desengaños de raros casos, que persuaden el escarmiento, al honor de seguirlos, y otros raros acontecimientos, en que se puede tomar doctrina, y ejemplo para saber portarse en diferentes lances que hoy suelen suceder en la misma forma».

La censura del también agustino fray José Cerdán persigue igualmente el camino de las utilidades que pueden hallar los lectores de cualquier índole:

El P. M. Fr. Miguel de Sequeiros en *un Mil y un Cuartos de Hora* nos mueve las aguas, para que en cada Cuarto encuentren todos la salud: el ocioso se hallará divertido en el retiro de su casa; el Padre de familias la crianza de sus hijos; las Madres á sus hijas, no sean ventaneras; el Mancebo, en sus pretensiones, honesto, y cortés; el Predicador muchas moralidades, para dirigir las almas al último fin.

²³ Gonzalo Díaz Díaz lo supone nacido en Galicia probablemente a finales del XVII y como fallecido en 1743. En ese caso, nada tendría que ver con la reimpresión de 1789. Cfr. *Hombres y documentos de la filosofía española*, CSIC, 2003, vol. 7, pág. 286.

Así se comprueba, además, que el público objetivo al que iba dirigida esta obra era el conformado por el lector sencillo y, las más de las veces, el grupo familiar, aunque no necesariamente tuviera que ser leído en el ámbito doméstico; si bien es muy probable que pudiera servir de entretenimiento en las tertulias. Por su parte, el doctor Benito Casal y Montenegro, que no esconde su afecto hacia el traductor, sitúa esta obra en el género de la literatura doctrinal, y asegura que la obra consiste en «un ramillete de muchos buenos dichos, de gran número de máximas morales, y políticas, provechosas para todos». Afirma, además, que se trata de un género que tiene su precedente en la Antigüedad Clásica, desde Hesíodo a Esopo, sin olvidar a Cicerón y Homero. Por otra parte, señala que este género está de moda en el extranjero y que mientras en Italia se aprecian los libros que contienen «*Faceti, Moti, Burle*», en Francia triunfan los de «*Galan*», es decir, Antoine Galland (1646-1715), autor de la primera traducción de *Las Mil y una noches*, publicada en Francia entre 1704 y 1717. Finalmente, Casal, incidiendo en la línea del deleitar aprovechando, concluye: «Desde luego aseguro a los lectores muchos Cuartos de Hora buenos, divertidos, y provechosos: y lo más admirable es, que la juventud hallará que aprender, la senectud con que divertirse, los Doctos que admirar, los Cortesanos muchas máximas irreprehensibles, que puedan practicar, y todas en cualquier fortuna doctrina saludable», lo que subraya, por otra parte, que la obra no invita a una lectura de corrido sino a una degustación parcelada y saboreada en los distintos ratos de ocio. Por último, Sequeiros, subraya también la intención moral de su obra cuando recomienda al lector que se aproveche «de la moralidad que se infiere de estos Cuentos Tártaros, por ser mi fin exponerlos, para que de ellos se saque el jugo del escarmiento, del temor, y de saber seguir lo bueno, y huir de lo malo».

Aunque Casal sitúa la obra de Sequeiros en la línea de Galland, *Les Contes et Fables indiennes de Bidpai et de Lokman*²⁴ muy conocido también en estas fechas por la versión que hizo de las *Mil y una noches*, lo cierto es que la suya es traducción de *Les Mille et un quarts d'heure. Contes Tartares*, publicados por Thomas S. Guelette en 1715, reimpresso en 1723 y de nuevo, pero bastante ampliado, en 1753 y 1786, donde consta de LXXXIX cuartos de hora, tal como aparece también en el volumen 21 de la colección *Cabinet des Fées ou Collection choisie des Contes des Fées et autres contés merveilleux, ornés des figures* (Géneve, 1786). La obra de Sequeiros, publicada en dos tomos en 1742, contiene setenta y cuatro cuartos de hora, de los cuales el primer volumen está integrado por treinta y cinco de ellos, mientras el segundo tomo se inaugura en el XXXVI cuarto de hora, mientras el segundo tomo se inaugura en el XXXVI cuarto de hora y se cierra con el LXXIV.

²⁴ Cfr. M. Galland, *Les Contes et Fables indiennes de Bidpai et de Lokman traduites de Ali-Tchelebi-ben-Saleh, auteur turc; oeuvre posthume, par M. Galland*, París, 1724, 2 vols.

Por otra parte, los *Cuentos tártaros* se presentan insertos en un cuento marco, con una estructura de *mise en abîme*, que M.^a Jesús Lacarra ha señalado en el *Sendebâr* y otros relatos medievales de origen oriental²⁵. La historia de este cuento marco o marco novelesco, al igual que tantos cuentos maravillosos, se inicia antes del nacimiento del héroe. Un oráculo predice, durante la preñez de la madre, esposa favorita del rey, que el hijo que espera pondrá en peligro la vida del padre. Pero el lector no conoce esto al principio, sino la «Historia de Schems-Eddin», un niño hallado por un derviche o dervis, residente en la capital de Astracán, a orillas del Volga, que es recogido de las aguas donde pescaba. El niño es entregado a un sastre, cuya mujer había parido una niña que había muerto al poco de nacer. Lo que sigue es una serie de sucesos que dan origen a la escena, primero, del intento del hijo, ya adulto y convertido en sastre virtuoso, de matar a quien ignora que es su padre y, segundo, del reconocimiento, cuando, al ser reducido por el intento de asesinato, es obligado a desnudarse. Al quedar al descubierto una mancha en forma de granada bajo el pecho derecho del joven, la mayor de las damas lo reconoce como hijo suyo y asegura ser la única culpable de lo ocurrido, pues, porque así lo había querido la providencia y, a pesar de los esfuerzos del Rey por evitarlo, todo se ha cumplido según había predicho el Astrólogo. El rey, asombrado, manda vestirse a los culpados y ordena a la dama que aclare el enigma. Así con el relato de esta mujer, empieza la «Historia de la Sultana Dugmé» que cuenta el origen de lo ocurrido. Siendo esposa favorita del rey, le predijeron que había de parir un hijo que sería el causante de la muerte de su padre.

Por tanto, se trata de un relato de corte épico, que recuerda también a la historia de Segismundo, de *La vida es sueño*, que tiene a su vez origen en una fábula oriental, pero el cuento tártaro se complica más pues, cuando el rey se dispone a ordenar la muerte de su heredero, la sultana da a luz a una niña, de modo que el rey decide cortar la cabeza al astrólogo, al pensar que ha errado en su horóscopo. Al poco de salir de la habitación, la sultana siente nuevos dolores y es entonces cuando nace un niño. La sultana encarga a la mujer que le había asistido en el parto que le busque un ama que lo críe. La mujer será asesinada en el camino, pero el niño vive y así es hallado por el derviche. Prosigue a continuación la historia de Schems-Eddin, que luego será reconocido como hijo por el rey de Astracán y nombrado heredero suyo, al tiempo que le entrega a la joven Cebd-el-Caton como esposa.

Cabe señalar que Cebd-el-Caton era hasta ese momento favorita del rey, pero lejos de corresponder al monarca, al que rechazaba, amaba en cambio apasio-

²⁵ Cfr. *Sendebâr*, ed. M.^a Jesús Lacarra, Madrid: Cátedra, 1989, págs. 23-24; también M.^a Jesús Lacarra, *Cuento y novela corta en España*. 1. *Edad Media*, Barcelona: Crítica, «Páginas de Biblioteca Clásica», 1999.

nadamente al sastre, cuya fama y comercio había llegado hasta los habitantes del palacio real, sastre que será en realidad el príncipe que le estaba destinado. Es más, al contrario de lo que suele ocurrir en la cuentística oriental y en su pervivencia en occidente, Cebd-el-Caton, la favorita, no es una mujer malvada, ni pretende ocupar el lugar de la madre del héroe, pues precisamente lo que siente es el mayor desapego por el monarca, aunque este rechazo es ignorado por el héroe, incluso cuando se debate entre el deseo y el amor, entre la vida y la muerte, a lo largo de la enfermedad que le provoca dejar de ver a Cebd-el-Caton.

Aun así, es la muerte del rey, a causa de la herida infligida por Schems-Eddin, la que resolverá el conflicto. A pesar del dolor que queda en el joven, al conocer que ha matado a su propio padre, se celebran las bodas de los jóvenes. Pero el tiempo pasa sin que el joven rey logre aliviar su pena y así, en compañía de su esposa, emprende un viaje a la Meca. Realizados allí el ritual del sacrificio de los corderos, Schems-Eddin se siente purificado y se une a una caravana que se dirige al Cairo, pero en el camino Cebd-el-Caton sufre unas violentas fiebres que la ponen a las puertas de la muerte y, en ese estado, recomienda a su esposo que se disponga a sufrir las mayores aflicciones, pues ha recibido un aviso del Profeta en que le asegura la conveniencia de «que los Príncipes pasen algunas desgracias; la mala fortuna purifica su virtud, con lo que saben reinar mejor».

El viaje, común a buena parte de las historias que se contienen en los *Cuentos tártaros*, es un motivo tradicional que también se encuentra en las *Mil y una noches*. En esta clásica colección, los hermanos Shariar y Shahzaman inician un viaje, tras descubrir la infidelidad de sus respectivas mujeres —el segundo ha dado muerte por ello a su esposa— y a fin de dotar de sentido a sus vidas.²⁶ Es decir, se trataría de una forma de intentar alcanzar la sabiduría y la madurez personal; no obstante, el resultado es diferente a lo esperado, pues lo que aprenden los hermanos de las *Mil y una noches* es más ejemplos sobre la infidelidad de las mujeres. Así, a su regreso, Shariar decide dormir cada noche con una nueva esposa virgen a la que matará al día siguiente. Es en este punto donde aparecerá Sherezade.²⁷ De forma paralela, el viaje de Schems-Eddin en los *Cuentos tártaros* debe servirle, según le ha advertido el Profeta a través de su esposa, para purificarse y convertirse en un buen monarca. Pero el aprendizaje será largo.

Efectivamente, las desventuras de Schems-Eddin no acaban tras la muerte de Cebd-el-Caton, pues, en el camino de vuelta, su caravana es atacada por unos beduinos que les roban y asesinan, dejando solo a Schems-Eddin, malherido y sin el cadáver de su amada. El magnífico ataúd que el joven rey había encargado hacer, para llevarla a su palacio y embalsamarla, es robado junto con otras pertenencias. Más tarde, cuando, en el mayor estado de postración, logra volver a su

²⁶ Cfr. Leo Pozo, *Sobre las Mil y una noches*, Buenos Aires: Ed. Dunken, 2006, pág. 58.

²⁷ *Ibid.*

reino, se encuentra con que su cuñado el Visir, a quien por voluntad del rey padre había casado con su hermana, ha usurpado el trono, no sin antes haber matado a su madre y a su hermana. El visir ordena que lo encierren y lo dejen ciego, pero los súbditos terminarán por rebelarse y devolver a Schems-Eddin al trono.

Restaurado ya en su gobierno, a través de uno de los cirujanos que es llamado para curar su ceguera, recibe la noticia de la existencia de un pájaro de la isla de Serendib que, según un manuscrito arábigo, produce un licor blanco que puede devolverle la vista. El licor, no obstante, ha de ser obtenido por la mujer de un ciego que nunca hubiera sentido deseo de traicionar el amor de su esposo y para ello debía superar una prueba, que podía llevarla a una muerte muy dolorosa. Se trata de subir al monte donde habita el pájaro, trepando por una serie de árboles cuyas hojas se vuelven cuchillos si quien sube por ellos no es virtuoso. Aunque todos se burlan de la historia del médico Abubeker, este decide emprender un largo viaje para probar la existencia del remedio revelado en el manuscrito. Schems-Eddin, agradecido, se ofrece a hacerse cargo de su mujer y su hijo, si a los tres años no ha vuelto del viaje. Mientras, el rey decide dejarse ver por sus súbditos solo una hora hasta la vuelta del médico y reparte esta hora en diversas ocupaciones. El primer cuarto de hora lo dedica a hacer públicamente sus oraciones, el segundo y el tercero a hacer limosnas y el último a entretenerse mediante la conversación.

Pasan dos años y lo médicos cada vez ven más difícil entretener al Rey. Uno de ellos dice al Visir Mutanhid haber oído jactarse al hijo de Abubeker, Ben-Eridoun, de que él solo era capaz de entretener a Schems-Eddin, y así Mutanhid le hace la propuesta de que se disponga a servir en esto al rey, bajo la amenaza de cortarle la cabeza si no cumple y, por el contrario, concederle una buena suma de dinero por cada día que lo consiga. Ben-Eridoun acepta solo por el honor de servir a su rey, negándose a recibir dinero alguno como recompensa. Así empiezan las historias de los cuartos de hora, en que Ben-Eridoun narra las historias que ha leído en los libros y que es capaz de recordar vivamente por la enorme capacidad de su memoria.

En los *Cuentos tártaros*, como en las *Mil y una Noches*, existen varios narradores internos, de los que dos son los principales. El primero de ellos, la sultana Dugmé, cuya historia pone en antecedentes al lector de la verdadera identidad y origen de Schems-Eddin. El segundo, el hijo del médico Abubeker, que asumirá las funciones relatoras que en las *Mil y una noches* corresponden a Sherezade. Ahora bien, si es cierto que igual amenaza mortal se cierne sobre las cabezas de esta y de Ben-Eridoun, también es verdad que tales amenazas no proceden en el caso de los cuentos tártaros del destinatario de las historias, sino de un personaje secundario. En realidad, Ben-Eridoun satisface aquí una necesidad distinta, la de cubrir la espera hasta el regreso de su padre, y más concretamente el tiempo que el rey dedica al ocio conversacional. De hecho, en alguna ocasión el rey

discrepa de la facilidad con que se ha resuelto alguna historia, como sucede en «Historia de Cheref-Eldin, hijo del Rey de Ormuz, y de Gul-Hindy, Princesa de Tuluphan», donde, según observa el rey, ha sido demasiado fácil para Cheref-Eldin apoderarse del anillo del malvado genio Zlúloú, una responsabilidad que el narrador dice no ser suya, y, por otra parte, el rey reconoce que es el que mejor lo distrae. Y no es extraño que así suceda, puesto que Ben-Eridoun hilvana una historia tras otra, según se lo demanda el rey y dispone de tiempo, dando voz en ocasiones a otros personajes que cumplen a su vez nuevas funciones narrativas al contar sus propias aventuras y sobre todo desventuras.

Dada, pues, la complejidad narrativa, conviene tener en cuenta la estructura de la colección y conocer cuáles son y cómo se suceden e intercalan los cuentos que se contienen en los dos tomos de los *Mil y un cuartos de hora*:

1. «Historia de Schems-Eddin» (t. I);
2. «Historia de la Sultana Dugmé» (t. I);
3. «Historia de Cheref-Eldin, hijo del Rey de Ormuz, y de Gul-Hindy, Princesa de Tuluphan» (t. I, I, II y III Cuarto de Hora²⁸; VII-VIII, XI-XIII);
4. «Historia de la Sinadab, hijo del Médico Sazán» (t. I, III-VII C.);
5. «Historia de Badour el Pacífico, Rei de Caor» (t. I, VIII-XI C.);
6. «Historia de los tres Corcovados de Damasco» (t. I, XIII-XIX C.);
7. «Historia de Outzim Ochantey, Príncipe de la China» (t. I, XIX-XXVII C., XL-XLIII y XLVII-XLIX C.);
8. «Historia de Gulguli-Chemamé, Princesa de tesis» (t. I, XXVII-XXX C.);
9. «Historia de Boulamán-Sang-Hier, príncipe de Achém» (t. I, XXX-XXXI C. y t. II, XXXIX-XL C.);
10. «Historia de Satché-Cara, princesa de Borneo» (t. I, XXXII-XXXV y t. II, XXXVI-XL, C.);
11. «Historia del Centauro azul» (t. II, XLIV-XLVI, C.);
12. «Historia de Biceg-el-Asná» (t. II, XLVI-XLVIII, C.);
13. «Historia de Alcouz, de taher, y del Molinero» (t. II, XLIX-LVIII, C.);
14. «Historia de Faruk» (t. II, LVIII-LXI, LXIX-LXXIV C.);
15. «Aventuras del viejo Calendario» (t. II, LXI-LXV C.);
16. «Aventuras del Calendario mozo» (t. II, LXV-LXIX C.);
17. «Vuelta y aventuras del médico Abubeker» (t. II, LXXIV C.);
18. «Historia de Cebd-el-Caton» (t. II, LXXIV C.);
19. «Aventuras del árabe Aben-Azar» (t. II, LXXIV C.).

Como puede comprobarse, a excepción de la narración marco, las historias que más se dilatan –al tiempo que se interrumpen por la intervención de algún

²⁸ A partir de aquí en este listado abreviaré Cuarto de Hora por C.

personaje que se vuelve nuevo narrador interno— son «Historia de Cheref-Eldin, hijo del Rey de Ormuz, y de Gul-Hindy, Princesa de Tuluphan», la «Historia de Outzim Ochantey, Príncipe de la China», la «Historia de Gulguli-Chemamé, Princesa de Tesis», la «Historia de Boulamán-Sang-Hier, príncipe de Achém» y la «Historia de Faruk».

Precisamente, al comienzo de la primera de estas historias largas, la de Cheref-Eldin, justo cuando Ben-Eridoun interrumpe el relato, pues acaba de llegar el esclavo negro encargado de avisar al rey que ha culminado el cuarto de hora que dedica a su entretenimiento, el narrador, al igual que sucede en el original de Gueulette, advierte (pág. 59):

Es cierto, que en el original arábigo están divididos los Mil y un Cuartos de Hora, pero yo he juzgado a propósito cortar todo lo que se sigue, y precede la narración de Ben-Eridoun, persuadido, que el Lector leerá estos Cuentos con más gusto, que si estuvieran interrumpidos por repeticiones continuas, en las cuales es casi imposible dejar de caer.

Y así, para el resto de los relatos el narrador y el traductor optan por dejar a cada uno de los protagonistas que refieran sus respectivas historias, sin apenas interrupción ni intervención si quiera de Ben-Eridoun, que solo a veces viene a recordar su condición de narrador de todas las historias con que entretiene al rey.

Pero, cómo son estas historias que aquí se intercalan, qué tipo de diversión ofrecen al rey y al lector de Sequeiros. Pues bien, los *Cuentos tártaros* presentan un mundo que apenas había sido entrevisto por los lectores españoles del siglo XVIII. Es cierto que algunas novelas de corte bizantino trasladaban su escenario al oriente, de modo que tal vez bien por estas lecturas, bien por los relatos de viajes, regiones como la de Astrakán no fueran del todo ajenas, pero no se trata solo de un espacio exótico, sino de un mundo maravilloso, mágico, que aparece poblado de todo tipo de criaturas sobrenaturales desde la primera de las narraciones que hilvana Ben-Eridoun. Mundo que sí era más cercano al lector del XVI o del XVII, pero que es rechazado por supersticioso en este siglo. Dado que hasta la fecha estos cuentos no han sido objeto de estudio, me dedicaré a examinar en las líneas que siguen la trama de los relatos, a pesar de que pudiera resultar prolijo su análisis. La «Historia de Cheref-Eldin, hijo del Rey de Ormuz, y de Gul-Hindy, Princesa de Tuluphan» se presenta como el resultado de las disputas entre los genios del bien, presididos por el Gran Geoncha y los del mal, dirigidos por el maligno Zloulóú. Así, Geoncha ha decidido proteger a los reyes de Tuluphan e incluso lograr que Riza pueda concebir un hijo de su esposo, Mochzadin. Cuando nace la princesa Gul-Hindy Geoncha vuelve a visitarlos para anunciarles que la casará con el hijo del Rey de Ormuz, pero que hasta los dieciséis años no podrían conocerse pues la princesa se pondría al borde de la

muerte. El genio Zloúloú decide intervenir e intercambia a los recién nacidos y amenaza a las respectivas amas para que no adviertan del cambio.

El relato prosigue contando cómo Gul-Hindy crecerá vestida de hombre mientras Cheref-Eldin lo hará vestido de mujer, hasta que harto de su destino el joven Cheref-Eldin logra escapar de su casa y vivir mil desventuras, que lo harán naufragar. Tras llegar a una isla y cuando está a punto de ser infamado por un Gigante que lo cree mujer, encuentra a Gul-Hindi vestida de hombre y ambos jóvenes, que se profesan mutua simpatía aun sin conocerse, deciden unir sus caminos. Así llegan a un palacio donde son hospedados por Badour el Pacífico, Rey de Caor. La noche hace que los jóvenes se reencuentren y que, de forma imprevista, Cheref-Eldin dispare una flecha, a quien, según descubre luego, es la doncella Gul-Hindi. En ese momento hace su aparición el maligno Zloúloú que se lleva a la princesa. Cuando Cheref-Eldin está a punto de atravesarse con su sable, lo detiene Geoncha y, tras revelarle su verdadera identidad, lo conduce a un palacio donde le explica que debe robar el anillo de Salomón a Zloúloú, ayudándose de un licor que hace perder la memoria a quien lo beba. Para ello lo transforma en una hermosa mujer y lo deja cerca del retrete del malvado genio. Cheref-Eldin consigue su propósito y entrega el anillo a Geoncha, que decide visitar a Zloúloú. Este lo desafía y Geoncha lo mata sin dificultad, de modo que, tras volver a su verdadera forma a Cheref-Eldin, marcha a liberar a Gul-Hindy, para inmediatamente después llevarlos al palacio del rey de Tuluphan.

Desde nuestra óptica actual, se trata de un nuevo cuento fantástico, sobre el tema del amor, en el que el lector asiste a varios desplazamientos entre ellos un viaje por mar –a un espacio que se sitúa en un plano de contigüidad–, que le permite comparar dos mundos que se rigen por leyes muy diferentes, el suyo ordinario –próximo o lejano al del personaje protagonista, pero al menos comprensible en su lógica– y el del destino del viaje, donde el protagonista asiste y participa de unos hechos que percibe, al menos, como insólitos y prodigiosos.²⁹ Aunque también cuenta con la intervención de Geoncha, la «Historia de Badour el Pacífico, Rey de Caor» transcurre casi hasta el final en un espacio de realidad. Efectivamente, Caor y su esposa, entre varios hijos tuvieron a los más jóvenes Abauzir y Dájara, que nacieron el mismo día y también a Saletk el violento y a Hazén, dos jóvenes que no tenían reparo alguno en cometer cualquier fechoría para conseguir satisfacer sus deseos. Un día, ambos muchachos llegan al estado del rey Rusang-Gehun, cuya joven esposa Guhullerou enamora a Saletk. Este logra convencer a su hermano para matar juntos al rey y secuestrar a Guhullerou, pero son sorprendidos sin poder secuestrar a la bella. Guhullerou, acompañada

²⁹ Cfr., Antonio Risco, *Literatura y fantasía*, Madrid: Taurus, 1982. También del mismo autor, para este modelo de cuento fantástico, *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, 1987, págs. 153-169.

de su hermano el príncipe Kahia, y algunos hombres, sale en busca de los asesinos de su esposo, y lograr darles muerte para vengar a su marido. No contenta con esta venganza, amenaza con matar a toda la familia. Los jóvenes Abauzir y Dájara salen en su busca para tratar de evitar tal injusticia, y en su ayuda, buscan a Geoncha. Este se halla sepultado en una cisterna donde había sido arrojado por Zlóulóú y al ser liberado se compromete a ayudarlos. Para ello reduce su tamaño y se encierra en una cajita de oro y cristal que Dájara debe llevar consigo. Cuando se produce el encuentro con Guhullerou, Dájara pide ayuda a Geoncha, quien no tiene grandes dificultades en convencer a Guhullerou de la injusticia que iba a cometer, pues la bella había empezado a tener algunas dudas. Geoncha no solo logrará impedir los nuevos asesinatos sino que inspirará el amor en los cuatro jóvenes y así, de regreso en el reino de Caor y una vez transcurrido el tiempo de luto, Guhullerou y su hermano Kahia se casan respectivamente con Abauzir y Dájara, para tranquilidad de Badour el Pacífico.

No son estos los únicos genios que aparecen en los *Mil y un Cuartos de hora*, y tampoco faltan los encantadores. Así la princesa Gulguli Chemamé (XXVII), hija del sabio rey de Tesis y nieta del encantador Zal-Reka, es objeto de la perfidia del encantador Bizeh el- Kasak, que después de matar a sus padres, la encierra en una torre ubicada en una isla en medio del mar Caspio, guardada por fantasmas que producen con sus venidas horribles tempestades. Su abuelo, el encantador, consigue al fin liberarla y poco antes de morir le avisa de que debe buscar a su libertador, que tendrá un dedo menos. Gulguli Chemamé emprende el camino y es apresada por un negro gigante, que a su vez será vencido por un enano de origen pigmeo. De nuevo libre, se embarca en un navío y es apresada por el corsario Faruk. En el barco de este conoce a una joven indiana que le cuenta su desventurada historia, dando comienzo a la Historia de Satche-Cará, princesa de Borneo. Ésta sufre la pasión amorosa de un judío llamado Isaac Miel, quien, conociendo que su deseo no sería correspondido por la princesa de Borneo, decide recurrir a la Mágica Doubana para lograr su objetivo. Un velo será el instrumento que encienda una pasión desconocida en la princesa que, no obstante, no logra arrebatarla del todo. Por otra parte, un anillo entregado por un pájaro será el remedio que haga desaparecer el río que le impedía llegar al palacio de Firnaz, el genio de la razón. Una vez allí, Firnaz le asegura que no son muchas las mujeres que suelen acudir a su palacio, pero que, aunque no sea ella quien más lo necesite, siempre la protegerá. Así, gracias a la intervención de Firnaz, logrará encontrar al príncipe que le estaba destinado.

La novedad de este tipo de historias maravillosas explica por qué Sequeiros debe recurrir al galicismo «*Fees*» para designar a las hadas que junto con los encantadores, genios y otros espíritus de naturaleza similar debían reunirse una vez al año en una gruta de la Conchinchina. También denomina así al hada o «*fée*» Muladina, protectora de Boulamán-Sang-Hier, príncipe de Achém (t. I,

XXX-XXXI C.). Esta es nuevamente una historia de amor protagonizada por el pigmeo príncipe Achém y su hermana la gigante y hermosa Agazir que, cuando está a punto de casarse con su enamorado Bádem, es convertida en mármol por el cruel Cosaib. Boulamán-Sang-Hier sale en busca del enemigo para salvar a su hermana, pero Cosaib ha encantado el lugar para que aquellos que traten de llegar al país de Serendib, donde viven, sientan una sed tan poderosa que los atraiga a una fuente que les hace perder la razón. En su búsqueda, el príncipe de Achém encuentra en un canal una tortuga, que resulta ser un hada atrapada que le concede un don. Boulamán-Sang-Hier le cuenta su historia y el hada le entrega un sable mágico para pelear con Cosaib y en el camino se encuentra con la princesa Gulguli-Chemamé, cautiva del malvado, a quien libera. Tras esto y, a pesar de los ruegos del príncipe de Achém, que se ha enamorado de Gulguli-Chemamé, ésta sigue su periplo marino en busca del libertador que le está destinado.

La historia culmina ocho cuartos de hora después, cuando el barco del corsario Faruk, en que se halla embarcada Gulguli-Chemamé con Satché-Cara, princesa de Borneo, es apresado por un valeroso negro que resulta ser el príncipe de Achém. Boulamán-Sang-Hier, ante su sorprendido auditorio, cuenta que, desesperado por la marcha de Gulguli-Chemamé, trató de suicidarse arrojándose al canal en que había liberado al hada Muladina. Cuando se creía muerto, se halló en el palacio de cristal de Muladina que, al no tener poder suficiente para enamorar a Gulguli-Chemamé de él, le enseñó «en un hielo encantado las personas más hermosas del Universo», quedando impresionado al ver a la bella Satché-Cara. El hada, al ver el efecto que había producido la visión de la princesa de Borneo, le hace beber un licor que transforma su cuerpo y lo convierte en un ser bien proporcionado y con la misma hermosura que tenía cuando era enano. El hada, después de depositarlo en una nave dorada, lo envía a salvar a las dos bellas princesas. Cuando Satché-Cara se muestra dispuesta a recibir al príncipe como esposo, aparece la nave mágica del hada Muladina, acompañados del rey y la reina de Java (LX), que los lleva a Borneo, donde se casan.

Ahora bien, aunque el marco narrativo aparece debilitado, tal como suele ocurrir en las colecciones narrativas de los siglos xvii y sobre todo en las del xviii y comienzos del xix, considero que los relatos no solo cumplen con el objetivo de divertir al rey, sino que su inclusión obedece, de alguna manera, a ese objeto moral, a esa función doctrinal que era ineludible en las colecciones medievales y que tanto el autor como los censores se encargan de subrayar en los meta-textos que abren el libro. Por eso, llegados a este punto, me parece interesante examinar el papel que la virtud de las mujeres desempeña en la colección que traduce Sequeiros y compararlo con el que tiene en las *Mil y una noches*. En este sentido, es conocido que las historias que narra Sherezade deben persuadir a Shariar de que es posible encontrar mujeres virtuosas, como quedará patente

cuando, al cabo de tantas noches, Sherezade le muestre a su esposo los tres hijos que ha engendrado con ella y este se dé cuenta de la equivocación que ha cometido al juzgar por igual a todas las mujeres. En el caso de las historias que se incluyen en los *Cuentos tártaros* hay ejemplos y contraejemplos de la virtud de las protagonistas. Trataré de examinar cuáles predominan y por qué.

Si en las historias maravillosas que acabo de resumir predomina hasta ahora el retrato de la mujer virtuosa, en la «Historia del Centauro Azul» puede encontrarse cierto contrapunto. Esta enlaza con la aventura de la princesa de Tesis, Gulguli-Chemamé, quien, vestida de hombre, sale en busca de su enamorado, Outzim-Ochantey, príncipe de la China, que había marchado en busca del perseguidor de la joven. Ésta, por oponerse a los deseos de la mujer del rey de Nanquín –que lo cree joven apuesto, y fácil de cortejar– es enviada a capturar al monstruoso centauro azul, terror de la población. Tal centauro no será sino un encantador que, finalmente, devolverá al príncipe Outzim-Ochantey, sano y salvo, a los brazos de su padre y de su amante. Así, este cuento de amor reúne varios tópicos subsidiarios al tema principal, como el del travestismo mujeril, el intento de conquista por parte de una mujer infiel, casi diabólica, que, como Putifar, tratará de hacer creer al rey que ha sido ella la víctima de una supuesta seducción, y, finalmente, la intervención del sabio «unicornio», por cuya mediación se logra el descubrimiento de la verdad, el regreso del príncipe y la ejecución de la esposa traidora. Como historia maravillosa que es, responde, por otra parte, a una visión optimista y refleja, por tanto, la moral ingenua de los cuentos populares en virtud de la cual «los buenos son recompensados y los malos son castigados».³⁰ Así, aunque aparece el ejemplo de la mujer fatal, de la mujer perversa, el reencuentro de Outzim-Ochantey con una enamorada que ha sido capaz de exponer su vida y de mantenerse fiel resuelve positivamente la imagen de la mujer.

Otro cuento más contiene un relato de traición femenina. Se trata de la «Historia de Alcouz, de Taher, y del Molinero», pero en este cuento, entreverado de ingredientes cómicos, la mujer no es la única infiel. Efectivamente, la historia parte de la relación afectuosa de Alcouz y Taher, que rompen su amistad debido a la traición de este último, que se escapa con Lira, la esposa de Alcouz. Lo que podía haber acabado en tragedia tiene, no obstante, un desenlace agrídulce, pues los dos amigos se encuentran al cabo del tiempo y descubren no sólo que Lira no ha sido fiel a ninguno, lo que podría ser esperable en este tipo de cuentos orientales de tradición misógina, sino que, además, tampoco ellos mismos lo han sido con sus subsiguientes parejas. Precisamente la ocasión del reencuentro ha sido el compartir –ignorándolo ambos– los favores de una misma molinera

³⁰ Cfr., Claude Bremond, «Les bons récompensés et les méchants punis. Morphologie du conte merveilleux français», en C. Chabrol, *Sémiotique narrative et textuelle*, París: Larousse, 1973, págs. 96-121.

que, por cierto, no ha dudado en engañar a su esposo. Después de varios lances en los que corren nuevas aventuras amorosas, los dos amigos aceptan convivir con sus respectivas esposas, al admitir tanto la debilidad de sus cónyuges como las propias, de modo que se ven abocados a sobrellevar un futuro incierto, lleno de celos y sinsabores.

Otra más se incluye en la «Historia de Sinadab, hijo del médico Sazán», ejemplo, por otra parte, de relato que, como advierten Gueulette y su traductor Sequeiros, se ofrece de forma ininterrumpida, desde el III cuarto de hora hasta el VII, lo mismo que más tarde se narrará sin interrupción, entre el octavo cuarto de hora y el décimo tercero, la «Historia de Badour el Pacífico, Rei de Caor». La de Sinadab es también una historia compleja cuyo significado conviene examinar detenidamente. Ante el travestido y asombrado príncipe Cheref-Eldin, su anfitrión, Sinadab promete contar la historia de su vida que, por otra parte, si bien se expone en primera persona, no se reproduce directamente, sino mediante la intervención de Ben-Eridoun que anuncia: «Veis aquí, señor, prosiguió Ben-Eridoun, de la manera que Sinadab la contó». Aunque el propósito de esta nueva historia vital no es evidenciar únicamente lo poco confiables que son las mujeres, sino la obligación que tienen los hijos de obedecer y respetar a sus padres, también aquí se muestra la deslealtad de una mujer, pero enmarcada en otros peligros contra los que el médico Sazán había advertido a su hijo: la inconstancia del favor de los príncipes, la indiscreción de algunas mujeres, incapaces de mantener un secreto y la ingratitud de hijos ajenos que son criados como propios.

Lo cierto es que Sinadab, después de desoír las pretensiones de su padre para que siguiera su carrera y de echar en el olvido los peligros contra los que su padre le había avisado, desoye también sus consejos sobre la economía a que debía atenerse, para no malgastar la fortuna que Sazán le había legado. Así, Sinadab pierde toda la herencia paterna, a excepción de un pequeño jardín que Sazán le había prohibido vender, de modo que termina por entrar de halconero al servicio del Rey de Adel. Este, prendado de sus virtudes, termina por nombrarlo visir y ofrecerle la mano de una de sus tres hermanas. Sinadab elige a la más joven, Bou-Zem-Ghir, no sin antes asegurarse de que lo recibe como esposo por su propia voluntad. Pronto la joven esposa queda encinta, pero sufre un aborto, tras una caída y, como pasados cinco años de la boda, se declara que la joven no podría ser madre, Sinadab se dejó convencer para adoptar a Roumy, el hijo de una esclava.

Un día, Sinadab, harto de escuchar las quejas que su esposa profería contra el Rey, que tantas horas lo seguía manteniendo a su lado para compartir con él sus ocios de cetrería, decide poner a prueba a su esposa, para ver si es capaz de guardar un secreto. Sinadab le confía haber dado muerte al halcón favorito del Rey y le pide guardar silencio, pues sabe que el Rey ordenará ejecutar

al matarife de su animal. Cuando el Rey, airado por la pérdida de su halcón, ofrezca una recompensa a quien le informe de lo ocurrido con él, Bou-Zem-Ghir no tardará en acusar a su esposo y por ello recibirá la mitad de la fortuna del desventurado Sinadab, pero no será éste el único desengaño que reciba el esposo. El Rey de Adel ofrece como recompensa al verdugo de Sinadab la otra mitad de su fortuna y es el joven Roumy quien se ofrece como ejecutor suyo. Sinadab es salvado por un amigo a quien había entregado el verdadero halcón del rey, con lo que se descubre su inocencia, la perfidia de su esposa –enamorada de otro visir más hermoso– y la vileza de Roumy. Ambos serán decapitados y el Rey de Adel le pide perdón por su falta y le insiste para que permanezca a su lado. Pero, aprendida la lección, Sinadab decide embarcarse con dirección a Suez, con todas sus pertenencias y la pedrería que le ofreció el rey antes de partir. Sinadab sufrirá entonces una tempestad, que lo devolverá a su patria en la más absoluta miseria. La previsión de su padre hará, no obstante, que, cuando más desesperado estaba, a punto ya de ahorcarse, descubra que su padre había adivinado que su mala economía y su desobediencia lo llevarían de vuelta a su casa y a la miseria, pues había previsto que trataría de suicidarse y la trampilla de la que cuelga la soga, cede al tiempo que revela un desván con inmensas riquezas. Cinco años después, Sinadab es un hombre sabio y económico, que ha encontrado la felicidad con la bella Roukia, «la que de mis mujeres me agrada más, y tiene más mérito», y con ella se ha embarcado de nuevo hacia Surate, para traer con ambos a las dos hermanas de Roukia, a quien le hace recordar en cada comida «la sumisión y respeto que los hijos deben tener a sus padres».

La historia de Faruk, que es en realidad príncipe de Gur, se ve interrumpida por las «Aventuras del viejo Calendario» y las «Aventuras del Calendario mozo». La historia refiere cómo supo junto a sus tres hermanos, hijos de otras tantas sultanas del rey, que él estaba predestinado a reinar, así como los celos que estos concibieron, hasta el punto de abandonarlo una noche en un desfiladero donde solían reunirse unas serpientes monstruosas. Un genio lo salva y Faruk regresa a Gur, pero sus hermanos traman nuevos ardides para evitar que reine. Finalmente, el pueblo decide que el primer visitante que llegue a Gur elegirá al nuevo rey. Así, el que llega es el viejo Calendario, que pide a los hermanos disparar una flecha al corazón del difunto rey. Así lo hacen, a excepción de Faruk, que prefiere renunciar al trono antes que atentar contra el cadáver de su padre. Faruk resultará elegido rey, pero no llevaba tres meses ejerciendo cuando los hermanos con seis mil hombres, muchos de ellos ladrones de Arabia, arrasaron Gur. Faruk defendió con valentía a su pueblo, pero viendo tanta muerte a su alrededor, decidió ocultarse y huir para evitar mayor derramamiento de sangre. Así es como se encuentra con los calendarios y decide adoptar su modo de vida. En el camino, Faruk estuvo a punto de ser ajusticiado por el cadí de Ormuz que lo creía el asesino de Almaz. Sin embargo, un anillo es la prueba que demuestra

que él no había cometido el crimen sino el hijo del cadí. Este, después de hacer justicia y mandar ejecutar a su propio hijo, decide prohijar a Faruk.

De las historias de los dos calendarios, en la primera se vuelve al tema de la infidelidad femenina, pero aquí expuesto de forma muy diferente. El viejo calendario era en su mocedad un hombre tan celoso que no dudaba en encerrar con llave a su mujer cuando salía de casa. Su madre y el dervís que lo había criado traman un enredo para hacerle ver que, si su hermosa mujer Dgen-giari-nar no hubiera sido virtuosa y no hubiera estado tan enamorada de él como para soportar sus excentricidades podría haberlo engañado, pues la casa en que vivían tenía un pasadizo a la vivienda vecina que él desconocía. Finalmente, aprendida la lección termina por confiar en la virtud de su esposa. Así lo hará durante más de treinta años en los que, después de haber perdido a su madre y al dervís, a su esposa y a sus hijos, se entrega al deshonor y a la mala vida y al cabo de dos años queda en la miseria y cargado de deudas. Decide vender lo que le queda y vestir un hábito de calendario con el que lleva más de 30 años cuando conoce a Faruk. Lo más interesante del relato, además del ingenio para hacer reaccionar al esposo es que, cuando el Dervís le advierte de que «No hay invención que no se halle para engañar a un celoso» y que lo más seguro es confiar en la virtud y fidelidad de la mujer, añade un comentario que incide en la excepcionalidad de esta historia:

Yo sé bien que esta máxima no está bien admitida en el Oriente; pero una cosa es vivir según el uso ordinario, que quiere que las mujeres no parezcan bien en público, o el tratarlas con la desconfianza injuriosa que vos habéis usado con Dgen-giari-nar.

Lo que trato de probar es que la mayor parte de los cuentos que se contienen en esta colección se suma a esa misma excepcionalidad, al ofrecer una enseñanza rara vez misógina.

Prosigue luego la historia del príncipe de Gur que cuenta cómo cuando muere el cadí, Faruk vende todas sus propiedades para armar un navío que le permita correr nuevas aventuras. Así se hace corsario y apresa los barcos de las princesas de Thesis y de la de Borneo. Una noche Gulguli-Chemamé cae al agua, mientras él dormía y pierde esperanzas de volver a encontrarla, pero otra noche tiene un sueño en que se le avisará de que otra mujer le está destinada. En el último cuarto de hora, se contiene el desenlace, junto con nuevas historias que distan mucho de ser misóginas. En primer lugar, Ben-Eridoun termina en unas cuantas frases el relato del príncipe corsario Faruk, que se casa con la hija de Celabdin, rey de Divandurou, que tanto se parecía a Gulguli-Chemamé. El narrador asegurará que, «casado con la bella Gerun, después de haber llorado la muerte de Celabdin, pasó sus días con su ilustre esposa en una felicidad digna de envidia,

dejando príncipes herederos, que hasta hoy reinan en las islas de Divandourou». De modo que este cuento es también un canto a la virtud de las mujeres y tal vez no es arbitrario que sea precisamente el que sigue a las historias de Alcouz y Taher. Es decir, parece como si el autor tratara de concluir que la infidelidad de Lira es respuesta y consecuencia de la propia indignidad de los varones.

Tras esta, se reanuda la de Cebd-el-Caton, pero en medio se inserta otra trágica historia de amor, muy relacionada con el cuento marco. Se trata de las «Aventuras del árabe Aben-Azar», protagonizadas por el hijo de un joyero, que tiene a su vez un colega e íntimo amigo, Samán, padre de la hermosa niña Abardam. Ambos jóvenes crecen juntos y son animados por sus respectivos padres a alimentar su amor y a ver en el otro la pareja que se les tiene destinada. Un enemigo de ambos consigue acabar con la amistad de los joyeros y casar a Abardam con su hijo Ilekham. La hermosa Abardam no logra olvidar a Aben-Azar y no cumple los deberes conyugales que le exige Ilekham. Aben-Azar tampoco es capaz de dejar de pensar en ella y decide ir a casa de Ilekham, que sorprende a ambos juntos y asesina a su esposa. Aben-Azar logra huir y se une a una banda de ladrones a fin de lograr su venganza. Poco tiempo después, Aben-Azar y los ladrones raptan a Samán y a Ilekham, para conseguir de ellos un billete que les obligue a entregar a los ladrones toda su riqueza. Aben-Azar descubre luego al jefe de la banda su verdadera identidad y este le invita a tomar venganza en las personas de sus enemigos. Aben-Azar, efectivamente, asesina a Samán y a Ilekham y luego se ve obligado a continuar con la banda de ladrones, hasta que se encuentran con la caravana en que viajaban Cebd-el-Caton y su esposo. Aben-Azar aprovecha esta circunstancia para alejarse de la banda con el pretexto de arrojar el cadáver al río. Cebd-el-Caton, vuelta en sí de su letargo, acepta la oferta de Aben-Azar de acompañarla en su camino y servirla, para purgar así la crueldad con que trató a sus enemigos.

Luego se cuenta el regreso de Abubeker, acompañado de una mujer, cubierta de un velo, que es la portadora del líquido que debe devolver la vista a Schems-Eddin, como efectivamente sucede. No obstante, la maravilla no termina aquí, pues, al descubrir el rostro de la dama, ve el de Cebd-el-Caton, su esposa, a quien creía difunta. Ella le desvelará que su muerte no había sido tal, sino un letargo. A continuación narra las desventuras que ha debido sufrir y las acechanzas amorosas de que ha sido objeto, hasta llegar de nuevo a su presencia. De esta manera, su historia evidencia que sí existen mujeres capaces de mantenerse fieles y puras en su matrimonio, algo que resulta palmario tras superar la prueba del ascenso y descenso del árbol mortal donde reposaba el pájaro mágico. No en vano, como explica el relato, su nombre significa Flor de las Damas y es reflejo «del dote de las Damas del Paraíso». El amor virtuoso que profesa a su esposo, y el que éste le tiene a ella, será el motivo de que sus herederos sean dignos de la virtud y la sabiduría de sus progenitores.

Por consiguiente, a pesar de que en esta colección el marco novelesco está debilitado, pues las narraciones terminan por sucederse para entretener una espera y en absoluto se recuerda la amenaza de muerte que pesa sobre Ben-Eridoun, parece que las distintas narraciones sí ejemplifican la fe que el príncipe debe tener en su esposa. Es más, es a través suya que le llega la luz, la salvación, es decir, el conocimiento. Hay que tener en cuenta que si en el corazón reside la inteligencia, la ceguera puede implicar desconocer las apariencias engañosas del mundo y acceder en cambio a la realidad secreta, pero también puede ser el castigo por la impiedad y se la relaciona con el mundo diabólico, aquí representado por el cuñado que ha matado a la madre y hermanos de Schems-Eddin; por eso, el tiempo que transcurre hasta la vuelta de Cebd-el-Caton es el necesario para purgar la impiedad cometida al haber asesinado a su padre y el relato de las diferentes historias es el modo en que va adquiriendo el saber necesario para aprender a gobernar, de forma justa, sabia y prudente.

Si mi lectura fuera correcta, cabría entonces destacar que los *Cuentos tártaros* suponen una ruptura moderna de la tradición misógina de la cuentística oriental, que sin embargo aún pervive en la literatura occidental de estas centurias. En realidad, dicha ruptura alcanzaría cotas mayores, dado que la literatura dieciochesca de la primera mitad del siglo sigue estando marcada en occidente por su misoginia. Rasgo literario y cosmovisión contra los que muchas mujeres de la Ilustración tratarán de batallar a lo largo de su vida con sus propias obras. Habrían de pasar algunas décadas para que las mujeres se atrevieran a reescribir esos personajes cortados por el patrón de la domesticidad masculina, encorse-tados por el discurso moral que muy ligeramente, y por breve tiempo, se irá rompiendo en la década de los ochenta, para volver a cerrarse en el siglo XIX.

En fin, de los diecinueve cuentos reunidos en esta colección todos, a excepción de las «Aventuras del Calendario mozo» —aquí el joven disfrazado de calendario cuenta las increíbles estratagemas que tiene que idear para sobrevivir a las asechanzas de unos criminales—, y la «Historia de los tres corcovados de Damasco», que muestran las desventuras que les suceden a estos tres hermanos a causa de su fealdad y del carácter violento de uno de ellos, desarrollan una historia de amor, o bien de desamor y sufrimiento, como podría calificarse la «Historia de la Sultana Dugmé». Estos tres cuentos, por cierto, transcurren en un plano de realidad, sin intervención de elementos maravillosos, puesto que el astrólogo que lee el horóscopo al rey de Astracán no exhibe ningún tipo de magia, como tampoco puede considerarse mágico, aunque sí extraordinario, el doble parto de la sultana. En este mismo plano de realidad se suceden las historias de Sinadab, la «Historia de Alcouz, de Taher, y del Molinero», las «Aventuras del Viejo Calendario» y las «Aventuras del Árabe Aben-Azar». El resto, como he ido señalando, se mueven en el ámbito de lo maravilloso.

En la «Historia de Faruk», además del auxilio del genio, que lo libera del ataque de las serpientes monstruosas, interviene una presencia maravillosa, la de la sombra

de Almaz, pero esta aparición está asociada a la religión mahometana. Como indica el texto, si Almaz se le aparece después de muerto para avisarle de que sus asesinos quieren ahora su muerte, se debe a que Almaz ha venido a recompensarlo por haber enterrado su cadáver y haber entregado a los asesinos su única riqueza, un anillo de oro, a cambio de que no descuartizaran el cuerpo. Similar explicación tiene la segunda aparición en sueños para revelarles que se casará con la bella Gerun, muy parecida, por cierto, a Gulguli-Chemamé, de quien Faruk se había prendado. Así el amor es la recompensa a sus buenas acciones y con ella se subraya nuevamente la felicidad que el hombre puede conseguir al lado de una mujer virtuosa.

Finalmente, la vuelta de Abubeker y el efecto del licor que trae Cebd-el-Caton cierran esta colección, pero, además del prodigio de que Schem-Eddin recupere la vista y el conocimiento, el texto se cierra con el siguiente deseo expresado por el viejo médico:

Quiera el cielo oír mis ruegos, para que vos os gocéis, Señor, con esta incomparable Princesa, de una felicidad, que no sea interrumpida, ni por las enfermedades, ni por la vejez; y que Dios, determinado un día sobre vuestro amor, el dote de las Damas del Paraíso, ellas pongan su felicidad en ser amadas de vos, como lo es hoy la divina Cebd-el-Caton.

Y así culmina su relato el narrador:

Los deseos de Abubeker, que acabó así su historia, tuvieron entero efecto, el feliz Schems-Eddin, después de haberle hecho muchos beneficios, como también Aben-Azar y Ben-Eridoun, vivió con su esposa en una unión dulcísima, de la cual tuvieron muchos hijos, dignos herederos de su virtud. Y hasta casi en el estado decrepito sintieron el uno por el otro aquellas ternuras de amor, que solo se hallan en los mozos.

En fin, creo que los *Cuentos tártaros* añadían a su sabor oriental, a su exotismo y promesas de un mundo maravilloso, en que solazarse y distraerse de los sinsabores de la vida real, una lección sobre la felicidad humana, más al alcance de cualquiera, al explicar de qué modo el amor contribuye a la dicha y cómo ésta solo puede ser una recompensa a la virtud. En fin, un paraíso al que sin duda los lectores del XVIII cobraron una afición que fue también la causa de que la obra se reimprimiera en 1789³¹, se reeditara en 1796, ahora por un

³¹ En el Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico se documenta un ejemplar en el Archivo Histórico Municipal de Castellón de la Plana (2462), encuadernado en pergamino, con exlibris de Gabriel Pelecha y Pont. Mientras, en la Biblioteca de Navarra (FA/7737) se halla un ejemplar encuadernado en pasta, con ex-libris de Nicolasa Andueza. Así como un ejemplar del primer tomo en la Biblioteca de Oviedo.

desconocido D. F. A. D., que añade la *Historia y aventuras de los siete viajes que hizo el famoso Sindad el Marino*³², y se reeditara en 1802, y en 1820. Todo ello, a pesar de que, curiosamente, la traducción de Sequeiros no oculte las referencias a la poligamia que, eso sí, tampoco aparecen en primer plano en la narración de los cuentos, lo que tal vez explica que dicha costumbre no impidió que los lectores, fueran de la condición y sexo que fueren, se convirtieran en cómplices de los relatos referidos.

³² Del segundo de estos viajes he ofrecido una edición en mi antología, *op. cit.* (2005), págs. 249-255.

TIPOS Y PERSONAJES EN LAS COMEDIAS DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

JESÚS CAÑAS MURILLO
(Universidad de Extremadura)

1. SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y LA COMEDIA NUEVA

En el conjunto de la producción literaria de Sor Juana Inés de la Cruz,¹ los escritos dramáticos ocupan un lugar más minoritario, –en relación con sus obras poéticas y con sus textos en prosa–, aunque no, por ello, menos importante.² La

¹ Sobre la bibliografía de las publicaciones que los escritos salidos de la pluma de Sor Juana Inés de la Cruz han recibido y de los trabajos que se les han dedicado, véanse los trabajos de Jesús Cañas Murillo, «Honor y honra en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI (1998), Cáceres: Universidad de Extremadura, 1999, págs. 27-40, notas 1 y 7, y «Los recursos del amor en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 28 (2003), Madrid: Fundación Universitaria Española, Seminario «Menéndez Pelayo», págs. 329-353 (cfr. págs. 347-353). Pueden consultarse, también, Luis Sáinz de Medrano, «Sor Juana en la crítica española», en *Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. L. Sáinz de Medrano, Roma: Bulzoni, 1997, págs. 11-32; la «Bibliografía» incluida por Manuel Antonio Arango L. en su libro *Contribución al estudio de la obra dramática de Sor Juana Inés de la Cruz*, New York: Peter Lang, 2000, págs. 361-380; y, para su teatro, la «Bibliografía» de Guillermo Schmidhuber de la Mora, incluida en su libro *Sor Juana Dramaturga. Sus comedias de «falda y empeño»*, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1996, págs. 205-217. Edición de los textos de nuestra escritora se halla en *Obras de sor Juana Inés de la Cruz*, edición facsímil de los tres volúmenes de la príncipe, introducciones de F. Arias de la Canal, México: Frente de Afirmación Hispanista, 1995.

² Sobre el conjunto de la obra dramática de Sor Juana, cfr. Teodosio Fernández, «Sor Juana dramaturga», en *Sor Juana Inés de la Cruz*, citado (1997), págs. 163-170.

llamada «Décima Musa» fue autora de un buen número de Loas, de algunos Entremeses (llamados «Sainetes» en la edición impresa³), de un fin de fiesta o mojiganga, llamado «Sarao», de varios autos sacramentales, y de, pocas, comedias⁴. Dentro de esta producción dramática predominan las loas, de las que contabilizamos un total de dieciocho publicadas. Los «Sainetes» son únicamente dos, ambos incluidos en el denominado *Festejo de Los empeños de una casa*, el primero entre las jornadas una y dos de la comedia, y el segundo, entre las jornadas dos y tres. El fin de fiesta, el «Sarao», es uno, igualmente inserto en el mismo *Festejo de Los empeños de una casa*, en este caso como colofón. Los autos sacramentales son tres, *El divino Narciso*⁵, *El mártir del Sacramento*, *San Hermenegildo*, y *El cetro de José*.

Las comedias compuestas por Sor Juana son muy escasas. Todas poseen carácter profano. Escribió, con seguridad, una completa, *Los empeños de una casa*, y dos tercios de otra, *Amor es más laberinto*, cuya segunda jornada salió de la pluma de su primo el Licenciado Juan de Guevara, poeta y canónigo. Son obras de enredo, de carácter festivo, lúdico, hechas para celebraciones cortesanas, puros divertimentos que pretenden entretener al espectador. Fueron escritas por encargo, y, seguramente, con cierta premura, especialmente la segunda, de ahí que no resulte extraña la colaboración con su pariente.⁶

Los empeños de una casa fue estrenada el 4 de octubre de 1683 en casa de Don Fernando de Deza, quien ocupaba el cargo de contador del Virrey, y quien previamente se la había encargado. Con el *Festejo* en el que se la incluyó, —en el que también fueron insertos una «Loa», dos «Sainetes», tres canciones y un

³ Sobre ediciones antiguas de las obras de Sor Juana, véase la «Bibliografía» incluida en Guillermo Schmidhuber de la Mora, *op. cit.* (1996), págs. 205-217 (especialmente «I. Primeras ediciones de Sor Juana», págs. 205-207). Los «Sainetes», y el «Sarao» que mencionamos a continuación, se hallan en el *Segundo volumen de las Obras de Soror Juana Inés de la Cruz, monja profesa en el monasterio del Señor San Gerónimo de la ciudad de México. Dedicado por su misma autora a D. Juan de Orue y Arbieta, Caballero de la Orden de Santiago*, Sevilla: Tomás López de Haro, 1692 (los «Sainetes», en págs. 479-483 y 500-505; el «Sarao», en págs. 526-532; todo en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España con signatura R. 19.244). Véase, también, Héctor Urzáiz Tortajada, «JUANA INÉS DE LA CRUZ, SOR (1651-1695)», en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols., —vol. I (A-LL), vol. II (M-Z)—, t. I, págs. 379-381.

⁴ Pueden consultarse los textos concretos en el tomo de *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz preparado por A. Méndez Plancarte y A. G. Salceda, que lleva introducción de F. Monterde, y publicado en México: Porrúa (Sepan cuantos..., 100), 1992, 8.^a ed. (1977, 1.^a ed.). Las obras dramáticas quedan situadas entre las páginas 381 y 774 de la impresión de 1992.

⁵ De esta obra hay edición moderna: Sor Juana Inés de la Cruz, *El divino Narciso*, ed. R. Ann Rice, Pamplona: EUNSA (Anejos de *RILCE*), 2005.

⁶ Sobre las circunstancias y fechas de composición de las comedias de Sor Juana, *vid.* Alberto G. Salceda, «Cronología del teatro de Sor Juana», *Ábside*, XVII (1953), págs. 333-358; Octavio Paz, «El tablado y la corte», en su libro *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, Barcelona: Seix Barral, 1982, págs. 431-446 (cfr., especialmente, págs. 434-438); y Teodosio Fernández, *op. cit.*



Juana Inés de Asbaje (Sor Juana Inés de la Cruz con posterioridad) a la edad de quince años.

«Sarao»—, se pretendió agasajar a Don Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, Conde de Paredes y Marqués de La Laguna, por entonces Virrey de Nueva España, y a su familia, —su esposa Doña María Luisa Manrique de Lara, y su hijo primogénito José, que había nacido en ese año, en concreto, el 5 de julio de 1683—, y conmemorar la entrada pública en su nueva sede, —hecho que tuvo lugar el 4 de octubre de 1683—, de Don Francisco de Aguiar y Seijas, nombrado nuevo arzobispo de ciudad de México.⁷

⁷ Cfr. Susana Hernández Araico, «Sor Juana's *Los empeños de una casa*: A Baroque Fête and a Theatrical Feat», en *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, ed. A. Robert Lauer y H. W. Sullivan, New York, NY: Peter Lang, 1997, págs. 316-342, y «La innovadora fiesta barroca de Sor Juana: *Los empeños de una casa*», en *El escritor y la escena, V: Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, págs. 101-113; José María Ruano de la Haza, «*Los empeños de una casa*: la puesta en escena de un festejo teatral de Sor Juana Inés de la Cruz en una casa-palacio del Méjico virreinal», en *Espacios teatrales del Barroco español* (XIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 1990), ed. J. M.^a Díez Borque, Kassel: Reichenberger, 1991, págs. 199-220; y Guillermo Schmidhuber de la Mora, *op. cit.* (1996), págs. 43-46.

Amor es más laberinto fue estrenada el 11 de enero de 1689 en la sede de la gobernación del virreinato, hoy Palacio Nacional en la ciudad de México, con motivo de la fiesta que se organizó en dicho lugar para agasajar, a raíz de su cumpleaños, al nuevo Virrey, el recién nombrado, –en sustitución del Conde de la Monclova, Don Melchor Portocarrero Lasso de la Vega–, Don Gaspar de Silva, Conde de Galve⁸, casado con Doña Elvira María de Toledo, padre de tres hijos, fruto de un matrimonio anterior, y bien relacionado con la reina madre, entonces regente, Mariana de Austria, y con Fernando Valenzuela, llamado el duende, con quien colaboró en Madrid en la preparación, como subdirector, de espectáculos teatrales que se ofrecerían en honor de la monarca. En el *Festejo cortesano* en el que fue incluida se insertó una «Loa a los años del Excelentísimo Señor Conde de Galve».⁹

Más recientemente le ha sido atribuida a Sor Juana una tercera comedia, *La segunda Celestina*.¹⁰ Se trataría de una obra cuya composición habría sido iniciada por Agustín de Salazar y Torres (1642-1675), quien la titularía *El encanto es la hermosura, y el hechizo sin hechizo*, y la dejaría inconclusa. Su texto sería completado por dos escritores diferentes. Uno de ellos sería Sor Juana Inés de la Cruz, que la titularía *La segunda Celestina*.¹¹ El otro, quien, a decir de algún crítico¹², pudo haber tenido en cuenta el trabajo de la propia Sor Juana, sería Juan de Vera Tassis, que la publicaría con el título de *El encanto es la hermosura, y el hechizo sin hechizo*. Sería una pieza de circunstancias, compuesta para ser representada con motivo del cumpleaños de la reina regente Mariana de Austria, el 22 de diciembre de 1675. El trabajo no se llegó a concluir debido al fallecimiento de su primer creador y planificador Agustín de Salazar y Torres,

⁸ El Conde de Galve había tomado posesión pública de su cargo el día 4 de diciembre de 1688.

⁹ Cfr. Susana Hernández Araico, «Festejos teatrales mitológicos de 1689 en la Nueva España y el Perú, de Sor Juana y Lorenzo de las Llamosas: una aproximación crítica», en *La cultura literaria en la América virreinal. Concurrencias y diferencias*, ed. P. Buxó, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, págs. 317-326; Thomas Austin O'Connor, «Elegir al enemigo de Salazar y Torres y su discurso primogénito: Una hipótesis sobre el festejo de *Amor es más laberinto* de Sor Juana y Juan de Guevara», en *Estudios sobre el teatro áureo. Texto, espacio y representación*, Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, eds. A. González et alii, México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, 2003, págs. 125-137; y Guillermo Schmidhuber de la Mora, *op. cit.* (1996), págs. 43-46.

¹⁰ A Sor Juana también le fue atribuido un texto denominado *Sufrir más por valer más*, aunque, como informa Héctor Urzáiz (*op. cit.*, pág. 380), «parece ser obra de fray Jerónimo de la Cruz».

¹¹ Existe una suelta, de finales del siglo xvii o principios del xviii, que contiene la comedia, atribuida en solitario a Agustín de Salazar y Torres, y en la que aparece como título *La gran comedia de La segunda Celestina. Fiesta para los años de la Reina nuestra señora, año de 1676*. Aquí podría contenerse el trabajo de revisión y finalización del argumento supuestamente realizado por Sor Juana Inés de la Cruz. Cfr. Guillermo Schmidhuber de la Mora, *op. cit.* (1996), pág. 98.

¹² Cfr. Guillermo Schmidhuber de la Mora, *op. cit.* (1996), págs. 116-118.

acontecido el día 29 de noviembre de 1675¹³. No obstante, los estudiosos no son unánimemente favorables a tal atribución, como coautora segunda, del texto de *La segunda Celestina* a Sor Juana. Incluso se han llegado a publicar trabajos que rechazan, completamente y con rotundidad, ya desde su propio título, esa posibilidad.¹⁴

¹³ Cfr. Guillermo Schmidhuber de la Mora, *op. cit.* (1996), págs. 43-44 y 97-119.

¹⁴ Alfonso Sánchez Arceche, *La segunda Celestina. Una comedia que no escribió Sor Juana*, México: Bajo el Signo de la Presencia, 1991. Otros trabajos sobre *La segunda Celestina* y Sor Juana son los elaborados por Thomas Austin O'Connor, «On the Authorship of *El encanto es la hermosa*: A Curious Case of Dramatic Collaboration», *Bulletin of the Comediantes*, 26 (1974), págs. 31-34 (menciona las versiones conocidas de *La segunda Celestina*, pero no cita a Sor Juana); Lee Alton Daniel, «Encuentran *La Celestina* de Sor Juana», *Hispania*, 73, 4 (1990), pág. 1035; Octavio Paz, «*La segunda Celestina* ante sus jueces», *Vuelta*, 169 (1990), pág. 44; Antonio Alatorre, «El aprendizaje teatral de Sor Juana», *Proceso*, 710 (México, 11 de junio de 1990), págs. 50-51; Antonio Alatorre, «Algo más sobre Sor Juana y *La segunda Celestina*», *Proceso*, 714 (México, 9 de julio de 1990), págs. 56-57; Antonio Alatorre, «*La segunda Celestina* de Agustín de Salazar y Torres: Ejercicio de crítica», *Vuelta*, 169 (México, diciembre de 1990), págs. 46-52; José Pascual Buxó, «Las vueltas de Sor Juana», *La jornada semanal*, 76 (México, 25 de noviembre de 1990), págs. 29-35; José Pascual Buxó, «Sor Juana Inés de la Cruz entre el anonimato y la anonimía», *Proceso*, 739 (México, 31 de diciembre de 1990), págs. 46-51; Luis Leal, «Una obra recuperada de Sor Juana», *Vuelta*, 169 (México, diciembre de 1990), págs. 94-95; Octavio Paz, «¿Azar o justicia?», *Proceso*, 710 (México, 11 de junio de 1990), pág. 53; Alejandro Toledo, «Por diversos caminos Antonio Alatorre y Guillermo Schmidhuber llegaron a *La Celestina* de Sor Juana. Interpretaciones controvertidas», *Proceso*, 710 (México, 11 de junio de 1990), págs. 50-55; Alejandro Toledo, «“No se comprueba la coautoría de Sor Juana”, insiste José Pascual Buxó. *Vuelta* descalifica a los jueces de *La segunda Celestina*», *Proceso*, 739 (México, 31 de diciembre de 1990), págs. 46-51; Antonio Alatorre, «Tercer repaso a *La segunda Celestina*», *Proceso*, 740 (México, 7 de enero de 1991), págs. 56-58; Alejandro Ariceaga, «¿Hay mano de Sor Juana en *La segunda Celestina*», *La Troje*, 2 (Toluca, México, marzo de 1991), págs. 7-11; Guillermo Schmidhuber de la Mora, «*La segunda Celestina*, Sor Juana y la estilometría», *Vuelta*, 15, 174 (1991), págs. 54-60; Thomas Austin O'Connor, «Los enredos de una pieza. El contexto histórico teatral de *El encanto es la hermosa* o *La segunda Celestina* de Salazar y Torres, Vera Tassis y Sor Juana», *Literatura Mexicana*, 3, 2 (1992), págs. 283-303; Georgina Sabat de Rivers, «Los problemas de *La segunda Celestina*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40 (1992), págs. 493-512 (recogido también en su libro *Bibliografía y otras cuestiúnculas sorjuaninas*, Salta, Argentina: Biblioteca de Textos Universitarios, 1995, págs. 85-105); Guillermo Schmidhuber, «Elementos biográficos en una comedia desconocida de sor Juana: *La segunda Celestina*», *Hispanófila*, 107 (1993), págs. 59-69; Kristin Routt, «Lo andrógino en *La segunda Celestina*», *Torre de papel*, 3, 1 (1993), págs. 44-45; Guillermo Schmidhuber de la Mora, «Hallazgo de dos obras perdidas de Sor Juana Inés de la Cruz: la comedia *La segunda Celestina* y una *Protesta de la fe*», *Mairena*, 39 (1995), págs. 105-115; Guillermo Schmidhuber de la Mora, *The Three Secular Plays of Sor Juana Inés de la Cruz*, Lexington: University of Kentucky Press, 1996; Sara Poot-Herrera, «*La segunda Celestina*. ¿de Salazar y Torres y Sor Juana?», en *Mira de Amescua en candelero*, Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo xvii, ed. A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel, Granada: Universidad de Granada, 1996, págs. 395-418; Guillermo Schmidhuber de la Mora, «Las obras perdidas de Sor Juana Inés de la Cruz y dos hallazgos: la comedia *La segunda Celestina* y una *Protesta de la fe*», en *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, coord. C. B. López-Portillo, México: Tezontle, Fondo de Cultura Económica, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1998, págs. 410-417 (publicado también en *Cuadernos Hispanoamericanos*); Guillermo Schmidhuber de

En el presente trabajo, continuación de otros nuestros que dedicamos a Sor Juana Inés de la Cruz,¹⁵ nos vamos a centrar en otro aspecto de las comedias de la «Décima Musa» diferente a los que investigamos con anterioridad. Si en nuestros estudios previos indagamos sobre el tratamiento de los temas del honor y del amor, en el que ahora nos va a ocupar nos centraremos en otro de los aspectos que son fundamentales dentro del argumento general de cualquier pieza teatral. Se trata del tratamiento y la construcción de los personajes.

Para elaborar nuestra investigación vamos a utilizar como base las dos comedias que con toda seguridad, aunque una de ellas no en su totalidad, compuso Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto. La segunda Celestina*, también impresa con el título de *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo. La segunda Celestina* ha planteado demasiadas dudas sobre la propiedad de su atribución a la monja mejicana, como antes hemos comentado. Incluso los más optimistas, los que no dudan en aceptar, e incluso defender, dicha atribución, solamente le asignan la tarea, reducida, minoritaria y subsidiaria, de concluir y, como mucho, revisar la pieza. Debido a ello no utilizaremos esta obra como base para nuestro análisis, sino únicamente como complemento para nuestro estudio.

Para realizar nuestra labor centraremos nuestras indagaciones en los textos de *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto* preparados, en su día, por Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, y prologados por Francisco Monterde, según la versión que figura publicada en la Editorial Porrúa, en su colección *Sepan cuantos...*¹⁶ De *La segunda Celestina* utilizamos la versión de

la Mora, «Sor Juana», en su libro *El ojo teatral. 19 lecturas ociosas*, México: Ediciones La Rana, 1998, págs. 55-130 (recoge, junto a dos trabajos inéditos, algunos artículos dispersos, anteriormente impresos en revista, como, en págs. 99-130, «Elementos biográficos en una comedia desconocida de sor Juana: *La segunda Celestina*», publicado previamente en *Hispanófila*).

¹⁵ Cfr. Jesús Cañas Murillo, «Honor y honra en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, coord. C. B. López-Portillo, México: Tezontle, Fondo de Cultura Económica, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1998, págs. 167-174. Es la primera versión, posteriormente retocada, de la investigación publicada, con el mismo título, en la revista *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI (1998), Cáceres: Universidad de Extremadura, 1999, págs. 27-40. Ver, también, Jesús Cañas Murillo, «Los recursos del amor en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 28 (2003), Madrid: Fundación Universitaria Española, Seminario «Menéndez Pelayo», págs. 329-353. La primera versión de este artículo se publicó, con igual título, en el tomo *Aproximaciones a Sor Juana*, ed. S. Lorenzano, México: Universidad del Claustro de Sor Juana-Fondo de Cultura Económica (Tezontle), 2005, págs. 65-79.

¹⁶ Cfr. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, ed. A. Méndez Plancarte y A. G. Salceda, introd. F. Monterde, México: Porrúa (Sepan cuantos..., 100), 1992, 8.^a ed. (1977, 1.^a ed.). Las comedias, aquí llamadas *Festejo de Los empeños de una casa* y *Festejo de Amor es más laberinto*, se sitúan entre las páginas 627 y 774. De ambas hay edición más reciente: Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*, ed. C. C. García Valdés, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas), 2010.

Guillermo Schmidhuber de la Mora.¹⁷ Todas las alusiones a las obras, y las citas de las mismas, que figuren en este trabajo, a esas fuentes irán referidas.

2. SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y SUS COMEDIAS: CONSTRUCCIÓN Y USO DE LOS PERSONAJES

2.1. *Los personajes en el argumento*

El tratamiento que reciben los personajes en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz, y el uso que en los argumentos se hace de los agonistas, no difieren de forma sustancial de los que encontramos en otros dramaturgos contemporáneos y coetáneos suyos. La escritora novohispana sigue los tópicos establecidos en la fórmula dramática creada por Lope de Vega en las postrimerías del siglo XVI,¹⁸ la comedia nueva, utiliza los constituyentes y tópicos propios de la poética del género en el que quiere insertar los textos teatrales profanos, destinados a

En ésta se incluye una «Bibliografía» (págs. 95-105) incomprensiblemente incompleta en lo referente a los estudios que se han publicado sobre las comedias de Sor Juana, pese a no ser éstos excesivamente abundantes. Para una bibliografía de las ediciones de las comedias de Sor Juana, cfr. Jesús Cañas Murillo, *op. cit.* (1998a), págs. 167-174 (en la versión de 1998b, págs. 27-40); y Jesús Cañas Murillo, *op. cit.* (2005), págs. 65-79 (en la versión 2003, págs. 329-353).

¹⁷ Sor Juana Inés de la Cruz, y Agustín de Salazar y Torres, *La segunda Celestina. Una comedia perdida de Sor Juana*, ed. G. Schmidhuber de la Mora con la colaboración de O. M. Peña Doria, presentación de O. Paz, México: Editorial Vuelta, 1990. De esta comedia contamos con otras publicaciones: Agustín de Salazar y Torres, Juan de Vera Tassis, Sor Juana Inés de la Cruz, *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo. La segunda Celestina*, ed. Th. Austin O'Connor, Binghamton, New York: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1994; Agustín de Salazar y Torres y Sor Juana Inés de la Cruz, *La segunda Celestina*, ed. facsímil, con introducción de F. Arias de la Canal y prólogo de G. Schmidhuber de la Mora, en *Segundo tomo de las obras de sor Juana Inés de la Cruz y La segunda Celestina*, México: Frente de Afirmación Hispanista, 1995. El texto de Agustín de Salazar, completado por Vera Tassis, había sido impreso por Mesonero Romanos en la Biblioteca de Autores Españoles (Agustín de Salazar y Torres, *El encanto es la hermosura*, ed. R. Mesonero Romanos, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, II, Madrid: Rivadeneyra –BAE, 49–, 1859, págs. 285-303). Sobre los problemas textuales de la pieza, véase, en la «Introduction» que encabeza la edición de Thomas Austin O'Connor que acabamos de citar, el apartado «Editions and premieres of *El encanto es la hermosura* and of *La segunda Celestina*», págs. xxxix-xl; así como el apartado «*La segunda Celestina*: hallazgo y significación» del libro de Guillermo Schmidhuber *Sor Juana dramaturga*, citado, págs. 97-132.

¹⁸ Cfr. Jesús Cañas Murillo, «Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia», *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), págs. 75-92 (publicado en internet, Biblioteca Virtual Cervantes, Biblioteca de Autor Lope de Vega. Estudios e investigación; dirección: cervantesvirtual.com/bib_autor/lope/estudios_autor.shtml; fecha de consulta: 6 de febrero de 2003, 23 h.); y Jesús Cañas Murillo, «Lope de Vega en los orígenes de la comedia nueva», *Girasol. Revista de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica. Memoria del IX Congreso de Filología, Lingüística y Literatura «Joaquín Gutiérrez Mangel»*, agosto de 2004, número extraordinario, San José: Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria «Rodrigo Facio», agosto de 2005, págs. 51-64 –salvo algunas diferencias en las notas, es básicamente el mismo artículo publicado en el *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), págs. 75-92–.

formar parte de fiestas cortesanas, que, por compromiso y por encargo, tiene que componer.¹⁹

El número de personajes que encontramos en las comedias de Sor Juana no es excesivamente elevado. En *Los empeños de una casa* se incluyen nueve agonistas (Don Carlos, Don Rodrigo, Celia, Don Juan, Doña Leonor, Hernando, Don Pedro, Doña Ana, Castaño), más dos embozados, más dos coros de música. En *Amor es más laberinto*, once (Mínos, Ariadna, Fedra, Teseo, Atún, Baco, Racimo, Lidoro, Tebadro, Laura, Cintia), más un embajador de Atenas, más dos soldados, más música, más acompañamiento, más Licas, general ateniense. Se ajusta la autora con ello a los usos establecidos en su día en la reforma calderoniana, que quiso corregir los excesos de diversa índole, y entre ellos, en el uso de los personajes, en los que habían caído muchos de los dramaturgos de la primera fase de la comedia nueva, entre ellos el propio Lope de Vega en algunos de sus textos.²⁰ Es una circunstancia que igualmente queda reflejada en *La segunda Celestina*, pese a que la elección y el diseño general de los agonistas sería fundamentalmente obra de su primer autor, Agustín de Salazar y Torres, dado que sus dos continuadores, Juan de Vera Tassis y, quizás, Sor Juana, se limitarían a concluir y, tal vez, retocar el trabajo inicial, como antes indicábamos. En *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo. La segunda Celestina* hallamos diez personajes (Doña Ana, Doña Beatriz, Antonia, Don Juan, Don Diego, Don Luis, Inés, Celestina, Tacón, Muñoz), más dos justicias.

¹⁹ Sobre los constituyentes que definen la poética de la comedia nueva, véase Jesús Cañas Murillo, «La comedia nueva como género», en su «Introducción» a Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. J. Cañas Murillo, Barcelona: Plaza y Janés (Clásicos Plaza y Janés. Biblioteca crítica de Autores Españoles, 5), 1984, págs. 33-47 (segunda impresión en Madrid: Libertarias –Clásicos, 14–, 1998, págs. 33-45). Sobre la historia de la comedia nueva, cfr. Jesús Cañas Murillo, «Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva», *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, dirigida y editada por V. M. Sánchez Corrales, San José: Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria «Rodrigo Facio», XXIII, núm. 3, número especial dedicado a Francisco Amighetti (1999), págs. 67-80; y Jesús Cañas Murillo, «Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva», en *Actas del VIII Congreso de Filología, Lingüística y Literatura «Carmen Naranjo»*, ed. T. Zamora, Cartago: Instituto Tecnológico de Costa Rica, Escuela de Ciencias del Lenguaje, 2003, edición especial, en cederrón, de la *Revista de Comunicación*, publicada por la Escuela de Ciencias del Lenguaje del Instituto Tecnológico de Costa Rica, vol. 11, año 22, marzo 2003 (el trabajo es el mismo artículo publicado en *Káñina* que acabamos de citar, y fue publicado en internet: www.itcr.ac.cr/revistacomunicacion, 1999 *Memoria VIII Congreso de Filología. Lingüística y Literatura Carmen Naranjo*, Otras literaturas, Literatura española y portuguesa; fecha de consulta: 10 de abril de 2007, 21 h. [otro enlace: http://www.tec.cr/sitios/Docencia/ciencias_lenguaje/revista_comunicacion/VIII%20Congreso%20Carmen%20Naranjo/ponencias/literatura/otrasliteraturas/espanola/pdf's/jcanas.pdf (fecha de la consulta: 31 de octubre de 2010, 1'30 h.))].

²⁰ Sobre la reforma calderoniana, cfr. Jesús Cañas Murillo: «Lope de Vega y la renovación teatral calderoniana», *Anuario Lope de Vega*, XVI (2010), págs. 29-47. Ver, también, Jesús Cañas Murillo, *op. cit.* (1999 y 2003).



Sor Juana Inés de la Cruz
«Décima Musa»

La inserción de los personajes en el argumento es realizada en todos los casos, incluida *La segunda Celestina*, paulatinamente a lo largo de la jornada inicial. En el resto de las jornadas, la segunda y la tercera, tan sólo aparecen por vez primera aquellos agonistas que tienen importancia circunstancial, y que intervienen en aquellas escenas en las que su presencia es necesaria, y una vez cumplido su cometido, no vuelven a figurar en el argumento. Tal acontece con los Coros y la Música que hallamos en el acto II de *Los empeños de una casa*; con los Soldados (págs. 769a y 772a) y el general ateniense Licas de *Amor es más laberinto*, ubicados en la última jornada; y con los dos Justicias sitos en el acto III de *La segunda Celestina*.

En la composición de las escenas hallamos una doble tendencia. Por un lado, en las escenas mayores, de situación, se suelen acumular los personajes. En las menores, de personaje, los agonistas se encuentran más individualizados. Aparecen en menor cantidad. En todo caso se evita que demasiados intervengan a la vez. Suelen hablar simultáneamente uno, dos, tres, cuatro como mucho. En las escenas menores se tiende siempre a no aglomerar. No significa ello que se

procure individualizar a los personajes. Predomina el cambio rápido. Los agonistas no suelen estar demasiado tiempo en escena. Prevalece siempre la acción, el movimiento en todos los casos. En momentos especialmente importantes del argumento, como acontece en las postrimerías del mismo, en el desenlace, la tendencia general se rompe, con lo que esos instantes de la comedia quedan resaltados. No obstante, aun entonces, se procura que no hablen demasiados personajes a la vez. La preocupación por no confundir al espectador, y facilitarle la comprensión del espectáculo que se le ofrece, es clara en todos los casos y en todas las obras compuestas por Sor Juana Inés de la Cruz.

2.2. *Los personajes y su construcción: tipos y personajes*

Los personajes de las comedias de Sor Juana, como es propio de la comedia nueva, están contruidos a partir de tipos. Tipo y personaje son dos realidades literarias que no se deben confundir. Como expliqué en otro lugar,²¹

Tipo y personaje no se confunden, constituyen realidades distintas, aunque pueden coincidir en los textos. El tipo es general, abstracto, pertenece a la poética. El personaje es concreto, pertenece a la obra específica, particular; y puede estar diseñado, o no, sobre la base de un tipo o de varios tipos diferentes que en él pueden confluír. El tipo queda definido por una serie de rasgos generales de caracterización y una serie de funciones que siempre son recurrentes, que se pueden identificar en diferentes piezas, rasgos y funciones en las que todo un grupo de agonistas similares llegan a coincidir. El personaje creado sobre el tipo tiene las características y las funciones de éste último, aunque a veces no absolutamente todas, pero puede tener también otras específicas que no se identifican con las de aquél, distintas a las suyas, que no son necesariamente recurrentes, que son propias y peculiares del agonista que figura en cada texto en particular. El personaje es masculino o femenino. Tiene sexo concreto. El tipo no siempre. El sexo puede ser asignado en el proceso de conversión del

²¹ Cfr. Jesús Cañas Murillo, *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres*, Cáceres: Universidad de Extremadura (Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 17), 2000. La cita, en págs. 29-30. Estudios sobre la construcción de los personajes en otro autores y obras del Barroco son: Jesús Cañas Murillo, «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro», *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV (1991), Cáceres: Universidad de Extremadura, 1992, págs. 75-95; Jesús Cañas Murillo, «Vino, historia y amores en *El galán de la Membrilla*, de Lope de Vega», en *XX Jornadas de Viticultura y Enología de la Tierra de Barros*, Almendralejo: Cultural «Santa Ana», 1999, págs. 27-55; y Jesús Cañas Murillo, «Personajes tipo y tipos de personaje en el teatro de Gaspar de Aguilar», *Anuario de Estudios Filológicos*, VI (1983), Cáceres: Universidad de Extremadura, 1984, págs. 35-56.

tipo en personaje. El personaje tiene, o puede tener, nombre propio. El tipo tiene sólo nombre genérico y generalizador.

En sus comedias la escritora novohispana hace uso de todos los tipos propios de la comedia nueva,²² con excepción del figurón²³. En los textos podemos detectar agonistas contruidos sobre los tipos de la dama²⁴, el galán²⁵, el criado²⁶, el viejo, el poderoso²⁷ y el gracioso²⁸.

En las creaciones de Sor Juana identificamos personajes contruidos sobre la dama. Como es propio del tipo, no se hacen de ella descripciones físicas ni pormenorizadas ni generales. Es joven y hermosa. Psíquicamente es enamoradiza, vive para el amor; celosa; generalmente constante y fiel a su pareja, aunque, en ocasiones, algo mudable; habitualmente recatada (aunque alguna de ellas falta al recato, y pone en peligro su honra, como, en *Los empeños de una casa*, Doña Leonor, cuando quiere fugarse con Don Carlos); preocupada por su honor, pero sin obsesiones, y, en ocasiones, por el decoro, a veces caprichosa, a veces desinteresada por el galán a quien creen rendido a sus encantos (así, Doña Ana con respecto a Don Juan, en *Los empeños de una casa*, pág. 639a), a veces ingeniosa y dotada para el disimulo (como Fedra, en *Amor es más laberinto*, capaz de disimular ante su padre las riñas amorosas de sus galanes pretendientes). Funciones que se le asignan son efectuar el desarrollo de las relaciones amorosas; formar

²² Cfr., sobre los tipos de la comedia nueva, el libro clásico de Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid: CSIC (Anejos de Revista de Literatura, 20), 1963.

²³ Sobre el figurón, cfr. Olga Fernández Fernández, *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*, Madrid: Universidad Complutense, 2003 (tesis doctoral editada en cederrón); *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Fundamentos (Monografías RESAD), 2007; *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Almagro, 15-17 de julio de 2005, ed. G. Vega García-Luengos y R. González Cañal, Almagro: Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha (Corral de comedias), 2007, págs. 99-110; Jesús Cañas Murillo, «En los orígenes del tipo del figurón, *El caballero del milagro* (1593), comedia del destierro del primer Lope de Vega», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coords. J. Álvarez Barrientos, Ó. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán, C. Menéndez-Onrubia, Madrid: CSIC, 2009, págs. 159-169.

²⁴ Sobre la dama, cfr. *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*. Actas del II Coloquio del GESTE, Toulouse: France-Ibérie Recherche, 1979.

²⁵ Sobre el galán, y también la dama, cfr. Christophe Couderc, *Galanes y damas en la comedia nueva*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2005.

²⁶ Sobre la criada, contruida sobre el tipo del criado, cfr. *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Fundamentos-RESAD, 2008.

²⁷ Sobre el monarca, contruido sobre el tipo del poderoso, cfr. *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, ed. L. García Lorenzo, Madrid: Fundamentos, 2006.

²⁸ Sobre el gracioso, cfr. Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid: Fundamentos, 2005; y sobre los orígenes del tipo, vid. Jesús Cañas Murillo, «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro», *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV (1991), Cáceres: Universidad de Extremadura, 1992, págs. 75-95 (especialmente, págs. 87-88).

pareja con el galán; facilitar la creación de triángulos amorosos, que posibilitan el uso del enredo; provocar la aparición del tema del amor, y, ocasionalmente, el de las relaciones paterno-filiales y el del honor. Puede ser activa (aquella que lucha por alcanzar sus fines) o pasiva (la que se convierte en simple receptora del amor del galán). Suele tener un tratamiento positivo, si bien egoísmos, explicables por el amor y la condición humana, aun sin interesar mucho las justificaciones, pueden hacer acto de presencia. Es tipo femenino siempre y se transforma en personaje principal, que, en los textos, nunca acumula otros tipos. Sobre la dama se construyen Doña Ana y Doña Leonor en *Los empeños de una casa*; Ariadna y Fedra en *Amor es más laberinto*, y Doña Beatriz y Doña Ana en *La segunda Celestina*.

El tipo del galán también se utiliza para construir personajes. Del galán tampoco se realizan descripciones físicas. Se supone que es bien parecido, apuesto, joven, si bien no quedan explícitas tales circunstancias. Psíquicamente es presentado como el enamorado constante, leal, fiel a su amor, galanteador, celoso, que vive para el amor, se siente morir si no es correspondido, y se queja de los desdenes de la dama; activo, valiente, esforzado, aguerrido, buen luchador y buen caballero, a veces pendenciero (Baco, en *Amor es más laberinto*, protagoniza riñas por amor –pág. 731b–, al igual que Lidoro –pág. 731b–; en *Los empeños de una casa* Don Carlos, metido en duelos, quita la vida al primo de Doña Leonor, y ha de huir de la justicia); impetuoso e impulsivo incluso, capaz de cualquier cosa por lograr su objetivo, que no es sino la posesión de la amada. Forma pareja con la dama. Desarrolla una historia de relaciones amorosas, en la cual surgen triángulos y enredo. Facilita el planteamiento del tema del amor y, en ocasiones, el del honor. Suele ser positivo. Pero puede aparecer el galán maquinador. Es en todo momento tipo masculino y queda convertido en personaje principal, aunque a algún agonista (en *Los empeños de una casa* Don Pedro, hermano de doña Ana, se construye sobre la base del tipo del viejo, encargado de velar por el honor de la dama, y de bendecir sus relaciones amorosas; pero también del tipo del galán, enamoradizo y enamorado –pág. 652a–) se le puede proporcionar un papel más secundario, y, al efectuar su diseño, se puede acumular en él otro tipo funcional. Se crean sobre el galán, en *Los empeños de una casa*, Don Carlos, Don Juan y Don Pedro; en *Amor es más laberinto*, Baco, Lidoro y Teseo; en *La segunda Celestina*, Don Juan y Don Diego.

El tipo del criado sirve como base para construir varios personajes que intervienen en el argumento de las comedias. De él no existe descripción física. Psíquicamente se destacan pocos rasgos suyos. Es fiel a su señor, aunque a veces se pueda quejar de éste (Celia en *Los empeños de una casa* –666a–). Es más realista que éste y más materialista; busca su bienestar. Hace funciones de consejero, confidente y acompañante de su señor, con quien habitualmente forma pareja; crea diálogo; es mensajero, narrador de sucesos y transmisor de noticias,

comentarista; informante de antecedentes de personajes y de acontecimientos (así, Cintia en *Amor es más laberinto*, págs. 714b-715a), relaciona personajes. Puede convertirse en personaje masculino o femenino, y es secundario, cumple funciones auxiliares. Si da lugar a agonistas masculinos y femeninos, los varones pueden formar parejas con las mujeres, de corte más realista de la que forman galanes y damas, con quienes contrastan. Al carecer de rasgos concretos de caracterización, no suele ser ni positivo ni negativo. Se limita a cumplir las funciones que le son encomendadas. Criados son, en *Los empeños de una casa*, Celia, Hernando y Castaño, también gracioso. En *Amor es más laberinto*, Cintia, Laura, Tebandro, Atún y Racimo. En *La segunda Celestina*, Tacón, Muñoz, Antonia e Inés.

El tipo del gracioso también es utilizado por Sor Juana para construir agonistas. Físicamente ninguna información se suele proporcionar sobre este tipo. Psíquicamente, se muestra exagerado, materialista y preocupado por su bienestar material y por tener alimentos, vivir bien, dormir y trabajar poco; está hambriento siempre; y es inventor de chistes y gracias. Es cobarde (Castaño, en *Los empeños de una casa*, se quiere esconder bajo las «basquiñas» de una mujer, pág. 644a), miedoso, antítesis del galán. Introduce anticlímax en el argumento. Provoca la aparición de la tragicomedia, al mezclar lo cómico y lo trágico.²⁹ Hace comentarios jocosos (así, Castaño en *Los empeños de una casa*, págs. 684b-685ab). Crea situaciones cómicas que divierten al espectador (Castaño llega a vestirse de mujer y protagonizar un diálogo amoroso cómico con uno de los galanes, Don Pedro, en *Los empeños de una casa*, págs. 686-688). Introduce comparaciones realistas (Castaño en *Los empeños de una casa*, págs. 657b; 672b), que contrastan con los idealismos de damas y galanes, a quienes parodia y puede hacer contrapunto cómico (Atún con Cintia, en la escena del baile de la segunda jornada, en *Amor es más laberinto*, pág. 741b). Se encarga de insertar alusiones humorísticas a la propia comedia, que tienen una función distanciadora y cómica (así, Atún en *Amor es más laberinto*, pág. 737a; y, en la misma obra, Racimo, pág. 724a). Puede servir de medio para insertar los recursos de la retrospectiva y la prospección (Atún en *Amor es más laberinto*, págs. 734a, 766b-767b; y, en la misma obra, Racimo, pág. 739b). Castaño³⁰, en *Los empeños de una casa*, Atún y Racimo, en *Amor es más laberinto*, se

²⁹ Cfr. Fernando Lázaro Carreter, «Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, ed. R. Doménech, Madrid: Cátedra/Teatro Español, 1986, págs. 33-48; y «Los géneros teatrales y el gracioso en Lope de Vega», *Dicenda. Cuadernos de Filología Española*, 7. Arcadía. Estudios dedicados a Francisco López Estrada, al cuidado de Á. Gómez Moreno, J. Huerta Calvo y V. Infantes, Madrid: Universidad Complutense, 1988, págs. 225-229.

³⁰ Sobre el personaje de Castaño, cfr. Teresa Ferrer Valls, «'Locuras y sinrazones son las verdades': la figura del gracioso en las obras dramáticas escritas por mujeres», en *La construcción de un personaje*:

construyen sobre el tipo. Los graciosos de Sor Juana no han sido elaborados sobre la base de un solo tipo. Quedan mezclados en el diseño de los personajes correspondientes dos tipos, el gracioso y el criado. También peculiar, aunque no exclusivo de nuestra autora, es el haber incluido dos agonistas contruidos sobre el tipo del gracioso en un mismo argumento, hecho que tiene lugar en *Amor es más laberinto*, como acabamos de comprobar. Incluso, en esta comedia, en las jornadas segunda y tercera, se montan escenas cómicas protagonizadas por los dos graciosos, en las que ambos rivalizan en introducir resúmenes de situaciones, y comentarios sobre ellas, a base de chistes y juegos de palabras jocosos (págs. 744a-745b, de acto II; y, después, principio del acto III, págs. 754-757a, y desenlace, pág. 773).

El viejo es moderadamente utilizado para crear agonistas en las comedias de Sor Juana. Físicamente suele ser una persona mayor, aunque no siempre es así (por ejemplo, Don Juan, en *Los empeños de una casa*, contruido sobre el viejo y el galán, no es un individuo de edad avanzada). Psíquicamente, es sensato, experimentado, sentencioso, consejero, juicioso, que puede arremeter contra las locuras de las mujeres y su liviandad. Hace la función de padre de alguna de las damas. Desde el punto de vista interno se destaca su preocupación por sus hijas, por su honor, convirtiéndose en medio de vengar las ofensas a éste, por encontrar a aquéllas un matrimonio conveniente para las mismas. Su clase social se ajusta a la propia del personaje que lo encarna. Funcionalmente, también, a veces crea conflictos, incluso en contra de su voluntad, arregla y consagra matrimonios, facilita la aparición del desenlace, y origina el planteamiento de los temas de las relaciones paterno-filiales y del honor. El tipo es siempre masculino, y positivo. En muchas ocasiones se acumula a otro tipo y se transforma en personaje secundario (Don Juan en *Los empeños de una casa*). Quedan diseñados sobre la base del tipo del viejo Don Rodrigo y Don Pedro en *Los empeños de una casa*; Minos, en *Amor es más laberinto*; y Don Luis (padre de Doña Ana; tío de Doña Beatriz), en *La segunda Celestina*.

El tipo del poderoso apenas es utilizado para formar agonistas. Se acude a él para crear a Minos, que también se diseña sobre el viejo, en *Amor es más laberinto*. De él no se hacen descripciones físicas. Se indica, o se sugiere, que es una persona madura, a veces mayor. Psíquicamente es justo y defensor de la justicia, aunque puede ser engañado. Es de clase social alta. Es generalmente positivo, aunque puede presentar alguna faceta negativa, como un excesivo afán de venganza. Funcionalmente, contribuye al desarrollo de la acción, crea el nudo, a veces crea conflictos o los resuelve, y facilita el advenimiento del desenlace.

el Gracioso, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid: Fundamentos (Monografías RESAD), 2005, págs. 297-316 (*vid.*, en concreto, págs. 312-313).



Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695)
Retrato de Juan de Miranda

Junto a los personajes contruidos sobre tipos aparecen en las comedias de Sor Juana otros carentes de tipificación. Son personajes accidentales, puras funciones a quienes se asigna un cometido, y, cumplido éste, no vuelven a figurar en el argumento. Es el caso de los Embozados y los Coros de *Los empeños de una casa*; la Música [coro I y coro II], el Embajador de Atenas y Licas, general Ateniense, que es un personaje instrumental, en *Amor es más laberinto*; y los dos Justicias en *La segunda Celestina*, comedia en la que figura otro personaje sin tipificar, Celestina, claro homenaje al agonista tradicional de Fernando de Rojas, e inspirado en éste.

No existe correspondencia exacta entre tipo y personaje en la piezas teatrales profanas de Sor Juana. Cada agonista no siempre se crea sobre un único tipo, aunque éste sea el uso mayoritario, como hemos podido comprobar. En ocasiones la monja mejicana utiliza la técnica del sincretismo de tipos. Varios tipos, dos en concreto, se acumulan en la formación de un personaje. Se da este uso en la configuración de los graciosos, como vimos. También en la creación del personaje de Don Pedro en *Los empeños de una casa*, y Minos en *Amor es más laberinto*, como hemos venido señalando.

2.3. *Los personajes y su caracterización*

La caracterización de los personajes es hecha de forma rápida en todas las comedias. Tanto en los aspectos externos como en los internos. Prácticamente desde el primer momento en el que aparecen en el argumento se proporciona al espectador todos los datos que debe conocer sobre ellos. La forma de dar a conocer los rasgos definidores de cada uno es en todas las piezas coincidente. Se pueden usar conversaciones de varios de ellos, su propia forma de hablar y expresarse, autopresentaciones, autodefiniciones, los propios hechos que protagonizan y sus actitudes en las situaciones en los que se ven inmersos, o las reacciones ante sucesos en los que se hallan involucrados.

En la caracterización concreta de los personajes el número de rasgos definidores de los mismos que encontramos en las comedias es absolutamente limitado. En general, tanto desde el punto de vista externo como interno, los agonistas aparecen como seres muy monolíticos, con poquísimos caracteres específicos. No son objeto de estudios psicológicos. En general, su autora no parece interesada en la fuerte creación de personajes. Sus rasgos definidores, al igual que sus funciones, se corresponden casi en todos los casos (salvo en los personajes instrumentales a los que antes nos referíamos, no hechos sobre tipos) con los propios del tipo, o de los tipos, sobre los que se construyen. Los agonistas carecen de fuerte individualización. Se ven convertidos en una mera excusa para desarrollar una historia, de carácter amoroso, y trazar un enredo capaz de interesar y entretener al espectador correspondiente. Se utilizan como medio de efectuar el desarrollo de una acción compleja, llena de enredos y conflictos, apta para satisfacer los deseos de entretenimiento de su auditorio en una jornada festiva, como era aquella en la que el estreno de cada pieza se efectuó, tal y como antes explicamos. De ahí que los mismos sean conocidos, prácticamente, desde su primera aparición en el escenario y que no sufran, desde ese momento, cambios sustanciales en su forma de ser y de comportarse. Es la situación que encontramos tanto en *Los empeños de una casa*, como en *Amor es más laberinto*, e, incluso, en *La segunda Celestina*.

Para efectuar la caracterización de sus agonistas Sor Juana utiliza diferentes recursos de composición.³¹ El principal de todos ellos, es, sin duda, el enredo, como es propio del subgénero, la comedia de capa y espada³², en el que se encuadran sus creaciones. En sus piezas el enredo es complicado en extremo. Lo observamos en *Los empeños de una casa*, en la cual, en ocasiones, un personaje tiene que encargarse de efectuar resúmenes para facilitar al espectador el seguimiento del argumento.³³ En *Amor es más laberinto* el enredo, al menos en apariencia, viene revestido de una sencillez mayor al principio de la obra. Pero, a medida que avanza el argumento, la complicación de las situaciones es norma general, mediante el uso de recursos como la carta, los enfrentamientos físicos de personajes, la oposición apariencia-realidad, o los cambios fortuitos de pareja.³⁴ Como explicamos en otro lugar:³⁵

El enredo en los textos dramáticos profanos de Sor Juana suele ser producto de las circunstancias o de la casualidad, como sucede en *Los empeños de una casa* en la jornada tercera y en los momentos del desenlace; y en *Amor es más laberinto*, en la escena en la que una carta de desafío de Baco a Lidoro termina en manos de Teseo, complicando así el argumento. Otras veces aparece como consecuencia de una mala interpretación de la realidad, como en *Amor es más laberinto*, en los momentos en que Baco confunde los intereses amorosos de Ariadna, prendada de Teseo y no de Lidoro, como él piensa. Pero no está ausente la introducción del enredo como producto de la voluntad de uno de los protagonistas que trama engaños para lograr sus objetivos, como hacen Ana y Celia en *Los empeños de una casa*. A veces se basa en el disfraz. Así, en esta última comedia, en la jornada tercera, un hombre, Castaño, el gracioso, se viste de mujer, y un galán, Don Pedro, lo toma por Doña Leonor, una de las damas. Una conversación escuchada a medias puede complicar una situación, como acontece en *Amor es más laberinto*, en donde Baco oye que Ariadna está interesada por el amante de su hermana, y no piensa en Teseo sino en Lidoro. Enfrentamientos entre los galanes y cam-

³¹ Una aplicación del análisis de recursos de composición a comedias barrocas puede encontrarse en el artículo de Jesús Cañas Murillo «Recursos de composición en la obra dramática de Gaspar Aguilar», *Anuario de Estudios Filológicos*, VIII (1985), Cáceres: Universidad de Extremadura, 1986, págs. 49-59.

³² Sobre este subgénero, cfr. *Cuadernos de teatro clásico*, 1. *La comedia de capa y espada*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1988. Sobre el enredo en Sor Juana, cfr. Ulpiano Lada Ferreras, «La sintaxis del enredo en *Los empeños de una casa*», en *Parnaso de dos mundos. De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, ed. J. M.^a Ferri y J. C. Rovira, Madrid: Iberoamericana-Vervuert-Universidad Católica de Navarra, 2010, págs. 291-303.

³³ Tal acontece con Ana en las postrimerías de la jornada inicial de este texto (pág. 651b).

³⁴ Cfr. Jesús Cañas Murillo, *op. cit.* (2003), págs. 334-344, y (2005), págs. 69-77.

³⁵ Jesús Cañas Murillo, *op. cit.* (2003), pág. 335, y (2005), págs. 69-70.

bios fortuitos, accidentales, de parejas de galanes y damas pueden contribuir a enrevesar mucho más el desarrollo del argumento.³⁶

Las reacciones que los diferentes agonistas muestran ante la aparición o el desarrollo de los enredos son una importante fuente de información sobre los caracteres que a ellos les han sido conferidos.³⁷

Otros recursos de composición utilizados alcanzan objetivos similares a los obtenidos por el enredo en el campo de la caracterización de los personajes. Es el caso de los triángulos amorosos, del largo parlamento, de los monólogos y soliloquios, de la retrospección y la prospección, de la perspectiva múltiple, del paralelismo y el contraste. Los estudiamos en otra ocasión.³⁸

El triángulo amoroso se convierte en la base para la construcción del enredo. Aparece en *Los empeños de una casa*, en la cual ofrece una tremenda complicación. En él dos damas, Doña Leonor y Doña Ana, se disputan a un galán, Don Carlos; dos galanes, Don Pedro y Don Carlos, se disputan a una dama, Leonor; uno de los galanes, Don Juan, pareja inicial de Doña Ana, coquetea con las dos damas que se disputan a otro de los mismos, Don Carlos. Los triángulos resultantes con todo este planteamiento se mantienen activos hasta el momento del desenlace, en el que galanes y damas quedan emparejados, dos a dos, Don Carlos y Doña Leonor y Don Juan y Doña Ana, –al igual que criada, Celia, y gracioso, Castaño–, quedando libre solamente uno de los tres personajes contruidos sobre el tipo del galán, Don Pedro. Más sencillo, inicialmente, es el triángulo en *Amor es más laberinto*. Tres personajes se implican en él, Ariadna, Fedra y Teseo. No obstante, se complica con posterioridad al registrarse la intervención de otro personaje, Baco, presentado como pretendiente de Ariadna (pág. 729) pero interesado por Fedra, y otro más, Lidoro, que busca, sin ser correspondido, los amores de ésta última (págs. 730-732). Para su resolución, en el desenlace, queda eliminado Lidoro, muerto en un duelo, y se empareja a Fedra y Teseo y a Baco y Ariadna. *La segunda Celestina* también construye el enredo sobre la base de triángulos amorosos, formados por dos damas, Doña Ana y Doña Beatriz, y dos galanes, Don Juan y Don Diego. Pero la planificación general de la comedia es obra de Salazar. El final atribuido a Sor Juana, como el compuesto por Vera Tassis, no hace sino respetar un planteamiento heredado.³⁹ En todos los casos,

³⁶ Así, en *Amor es más laberinto*, ed. citada, págs. 756-759 y 764-771.

³⁷ Véase, por ejemplo, en *Amor es más laberinto*, págs. 747b-749b, 747-754, y 762a-763b.

³⁸ Jesús Cañas Murillo, *op. cit.* (1999), págs. 334-344, y (2005), págs. 69-77. Sobre el triángulo amoroso en Sor Juana, cfr., también, Guillermo Schmidhuber de la Mora, *op. cit.* (1996), págs. 56-57.

³⁹ Entre los dos finales añadidos al texto de Salazar se encuentran diversas concomitancias. Se pueden explicar por la existencia de una relación directa entre ambas propuestas, que habría que estudiar con detenimiento, o por una hipótesis que el *Arte Nuevo* de Lope de Vega parece confirmar. Se trata de la costumbre que tenían los dramaturgos de realizar resúmenes argumentales en prosa («El sujeto elegido,

en todas las comedias, a través de esos juegos y complicaciones, el carácter de cada personaje va siendo desvelado ante el auditorio.

El largo parlamento también se utiliza como recurso caracterizador de personajes. A él se le asignan funciones diversas. A veces es el medio de contar antecedentes (*Los empeños de una casa*, jornada primera, Doña Ana y Doña Leonor, págs. 637-638 y 641-643), o detallar ciertos aspectos (Ariadna, *Amor es más laberinto*, pág. 728), o resumir situaciones (Don Carlos en *Los empeños de una casa*, págs. 666-667; Teseo, *Amor es más laberinto*, págs. 762-763). En ocasiones muestra caracteres de personajes (Teseo, *Amor es más laberinto*, págs. 720-723), o transmite dudas interiores que a éstos les pueden surgir (Teseo, *Amor es más laberinto*, pág. 734), o relata sus problemas amorosos (*Amor es más laberinto*, jornada dos, págs. 749-750).

Conversaciones entre diferentes agonistas cumplen, a veces, funciones similares a las asignadas al largo parlamento. En *Los empeños de una casa*, al principio del argumento, un diálogo entre Celia, Doña Ana y Doña Leonor muestra los antecedentes de las relaciones amorosas (págs. 637-644). Lo mismo sucede en las primeras escenas de *Amor es más laberinto* (págs. 714-717). En otros casos la conversación transmite la situación anímica en la que se halla un personaje (*Los empeños de una casa*, jornada tercera, diálogo entre Celia y Doña Leonor, págs. 680-682; primeros momentos de la jornada inicial de *Amor es más laberinto*, págs. 714-717).

Monólogos o soliloquios expresan conflictos interiores de los personajes (Don Pedro, segunda jornada, *Los empeños de una casa*, pág. 672ab). Por medio del monólogo se permite a un personaje intervenir ante otros agonistas que lo escuchan y guardan momentáneo silencio. Por medio del soliloquio un agonista, que habla en voz alta, expone en solitario una cuestión con el fin de hacer llegar al auditorio sus preocupaciones, su situación interior o la postura que adopta ante unos acontecimientos. Este último recurso puede aparecer unido al aparte (*Amor es más laberinto*, últimos momentos de la jornada primera, pág. 732), y al monólogo interior⁴⁰, y a las autojustificaciones, a las que más adelante nos referiremos (*Los empeños de una casa*, Doña Ana, jornada primera, pág. 644ab; *Amor es más laberinto*, jornada tercera, Fedra, pág. 766a).

escriba en prosa / y en tres actos de tiempo le reparta», dice Lope en su *Arte Nuevo*, vv. 211-212) que les servían de base y les facilitaba la composición de las comedias. Los dos continuadores pudieron tener en cuenta una posible «prosa», un resumen argumental, una planificación previa, realizada por Agustín de Salazar y entonces conservada.

⁴⁰ El monólogo interior, a veces expuesto a través de un soliloquio, como decimos, es utilizado para comentar sucesos o problemas, para crear tensión ante los hechos que van a tener lugar, para dar a conocer los pensamientos de un determinado personaje, para transmitir quejas (de amor...), para justificar actuaciones. No es convertido en Sor Juana en medio de realizar un autoanálisis profundo, ni un análisis detallado de la realidad circundante. Es un recurso que tiene un uso más puntual y superficial.

Una retrospección (el famoso *flash back*, tan mencionado y utilizado en la técnica cinematográfica), una mirada hacia el pasado, puede transmitir antecedentes de sucesos y personajes (*Los empeños de una casa*, principio de la jornada I), o resumir el estado en el que se encuentra un asunto que a éstos afecta (*Amor es más laberinto*, jornada III, largo parlamento de Teseo, págs. 762-763). Su contrario, la prospección (conocido en inglés como *flash forward*), la mirada hacia delante, hacia el futuro, puede generar tensión sobre el desarrollo de los conflictos, o el destino que espera a los agonistas (*Los empeños de una casa*, jornada tercera, Castaño, págs. 684b-685b; *Amor es más laberinto*, jornada segunda, Atún, pág. 734a).

El paralelismo puede ser empleado como medio de caracterizar a grupos de personajes, o a individuos aislados, o para presentar los rasgos individuales que previamente se han otorgado a algunos de ellos (las dos damas, la criada y el gracioso, en *Los empeños de una casa*, págs. 659-660; y los galanes y las damas, en *Amor es más laberinto*, págs. 724-726), o de mostrar las reacciones de un agonista ante otro, o ante lo que a otro le puede suceder (Fedra y Ariadna con relación a Teseo en *Amor es más laberinto*, págs. 720 y 724). A veces se muestran a la vez, paralelamente, intervenciones relacionadas con uno de los temas tratados, como el amor, con lo que se facilitan la definición de los personajes y el conocimiento de su forma de ser por parte del auditorio (Fedra y Ariadna en la jornada dos de *Amor es más laberinto*, págs. 745-747). Paralelismo afecta a personajes, sucesos y acción. Puede aparecer en parejas de agonistas, como las relaciones amorosas establecidas, por un lado, entre damas y galanes y, por otro, entre criada y gracioso. Sistemáticamente se incluye en los desenlaces de las comedias, *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*, en los cuales se insertan desposorios de damas y galanes que tienen su correlato en los que protagonizan la criada y el gracioso, o, también, de criado y criada, como hallamos en los últimos momentos de la segunda de las piezas. En la continuación atribuida a Sor Juana de *La segunda Celestina* también hallamos paralelismo. Así, cuando, en la parte inicial, las dos damas traman, conjuntamente y de forma paralela, el enredo final que conducirá al desenlace. Así, en la escena final de las bodas, en la que se celebran los desposorios de damas y galanes por una parte, y de criado y criada por otra.

El paralelismo puede unirse al contraste, aunque no necesariamente. En *Amor es más laberinto*, por ejemplo, los galanes se caracterizan de forma paralela, pero todos son contruidos sobre el patrón positivo del tipo propio de la comedia nueva (son honestos, honrados, fieles a sus damas...). Entre ellos hay concomitancias, no separación radical.

El contraste establece diferenciaciones, múltiples o duales, entre acontecimientos, personajes o temas. Es esencialmente recurso de caracterización, aunque puede generar tensión y expectación en los argumentos, cuando queda constata-

do que las diferencias pueden originar la aparición de acontecimientos. En los textos de Sor Juana el contraste puede recaer sobre agonistas contruidos sobre el mismo tipo. Así, entre los galanes Don Juan y Don Carlos en *Los empeños de una casa*. Puede darse entre tipos diferentes, que pueden ser agrupados, o no, en bloques, como sucede en *Amor es más laberinto*, entre galanes y damas por un lado y criada y gracioso por el otro (págs. 726-728). Puede tener carácter jocoso cuando se utiliza para diferenciar a galán y gracioso (*Los empeños de una casa*, Don Carlos frente a Castaño, págs. 657-659). Puede darse entre intenciones y resultados (*Los empeños de una casa*, jornada dos, contraposición de las finezas de Doña Ana a Don Carlos y la interpretación que este último hace de ellas, págs. 657-658).

Los enfrentamientos duales y las oposiciones binarias son formas especiales del contraste. Se convierten en un auxiliar básico para el desarrollo de temas, de la acción, o para la caracterización de los personajes. Generan momentos de tensión y de expectación en los textos. A veces aparecen separados, a veces unidos en los argumentos. Juntos los hallamos en *Los empeños de una casa*, en la jornada dos (pág. 662). En ella Don Pedro expone a Doña Leonor sus quejas amorosas, y ella le suplica que abandone el tema, pues no quiere hacerle sufrir, hecho que parece irremediable, de seguir por el mismo camino, pues se ve obligada a comunicarle que no hay posibilidad de correspondencia, dado que otro galán es el depositario de sus favores. El choque dialéctico, generador de tensión, tiene correlato en la diferencia de caracterización.

Las oposiciones binarias se convierten en contraposiciones duales de hechos, temas o personajes, y en recurso esencial de caracterización, que marca diferencias entre tales sucesos, temas o personajes, sin que entre ellos se produzca ningún tipo de confrontación directa, sin que aparezca ningún choque frontal. En ambas comedias de Sor Juana, *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*, pueden afectar a agonistas contruidos sobre un mismo tipo funcional (dos galanes, dos damas), o pueden afectar a agonistas contruidos sobre diferentes tipos funcionales (galanes frente a damas; criada frente a dama; criado-gracioso frente a galán...).

Con los enfrentamientos duales el choque se ve convertido en la norma general. Pueden ser físicos (lucha, por amores, entre Don Carlos y Don Juan, jornada tercera, *Los empeños de una casa*, págs. 688-690; duelo, por idénticas causas, entre dos galanes, Teseo y Baco, en la segunda jornada de *Amor es más laberinto*, pág. 752, o duelo entre Teseo y Lidoro, que allí halla la muerte, en la jornada tres de este último texto, o, aquí mismo, en la acometida de un galán, Teseo, contra uno de los graciosos, Atún, págs. 756-757). Pueden ser dialécticos (Leonor y Pedro, jornada segunda, *Los empeños de una casa*, pág. 662), siendo éstos últimos muy utilizados para un cometido específico que también afecta a la caracterización de los agonistas, para desarrollar el tema de las relaciones

amorosas, pues sobre ellos se construye el motivo de las quejas y reproches de amor que el galán hace a la dama, o que la dama hace al galán (jornada dos, *Amor es más laberinto*, págs. 750-752). Enfrentamiento dual hallamos en los versos de *La segunda Celestina*, atribuidos a Sor Juana, que desarrollan la escena del desafío protagonizado por los galanes, y en la posterior del duelo (págs. 183-186, y 191-195).

Una variante peculiar de la oposición binaria es la oposición apariencia-realidad. Afecta a sucesos, a temas y a personajes. Genera tensión, expectación. Complica los argumentos. Facilita la construcción y el desarrollo del nudo. A diferencia de lo que acontece en los textos de otros creadores barrocos, en las comedias de Sor Juana no se juega con el espectador. El auditorio sabe en todo momento cuál es la auténtica realidad. Aquí el recurso afecta a los personajes, presentados como individuos incapaces de comprender correctamente las situaciones, dada su tendencia a acomodarlas a sus intereses. O queda unido al enredo que todo lo complica, tergiversando, de ese modo, para los agonistas lo que para ellos constituye la auténtica realidad. Tal sucede en *Los empeños de una casa*. Tal sucede en *Amor es más laberinto* (en la escena del duelo, págs. 758-759, en la que Teseo y Lidoro luchan entre sí, pensando ambos, a causa de la carta que les entregó a los dos Atún, que arremeten contra Baco; jornada tercera, en la que Ariadna da quejas de amor a Baco al confundirlo con Teseo, págs. 764-765). El recurso figura en la última parte de *La segunda Celestina* atribuida a Sor Juana, en la cual, para los personajes no para el espectador, Celestina parece que mueve los hilos, pero en verdad todos los hechos son producto del azar o de las acciones de otros agonistas.

Por medio de la perspectiva múltiple se logra proporcionar una variedad de visiones que afectan a acontecimientos, temas, personajes, o una variedad de motivaciones que se insertan en los argumentos. Con ella se incrementa la información para facilitar al espectador el seguimiento y la comprensión de los textos. También contribuye al mejor conocimiento de los agonistas, y a su más cabal caracterización. Puede mostrar cuáles son sus intereses auténticos (Doña Ana y Doña Leonor, jornada primera, *Los empeños de una casa*; o, en la misma pieza, los hermanos, Ana y Pedro). Puede enseñar cómo conciben distintos agonistas asuntos de la realidad en los que se ven implicados, como, por ejemplo, las relaciones amorosas (así, *Los empeños de una casa*, Leonor, Ana, Carlos, Castaño, y música, cada uno con posturas diferentes ante el particular, uniéndose, de tal modo, el recurso al contraste y al enfrentamiento no dual sino múltiple, no físico sino intelectual, verbal; o, en la misma comedia, en las diversas visiones de ese asunto que se observan en el desenlace, págs. 696-699).⁴¹

⁴¹ El recurso hace acto de presencia, igualmente, en *Amor es más laberinto*, en la que, por ejemplo, se reflejan las reacciones de Fedra y Ariadna, en la jornada primera, ante su enamoramiento de Teseo

Con la expectación, –con la sugerencia o el anuncio de que algo va a suceder, con lo que se crea una sensación de espera ante futuros acontecimientos; o con la narración de sucesos que crean una situación tensa–, se fomenta la intriga y se mantiene el interés del auditorio. La hallamos en todas las comedias de Sor Juana (en *Los empeños de una casa*, por ejemplo, en las escenas en las que Castaño se viste de mujer, y primero uno de los galanes, Don Pedro, lo requiebra, y luego otros galanes, Don Carlos y Don Juan, se pelean por él, págs. 684-688 y 698; en *Amor es más laberinto*, en los momentos de la jornada primera en los que se anuncia un hecho que puede resultar infausto para el desarrollo de las relaciones amorosas, como es el deseo del rey de dar muerte a Teseo, uno de los galanes; en la conclusión de *La segunda Celestina* atribuida a Sor Juana, en la escena en la que las damas traman un enredo para solucionar sus problemas, y en la escena del desafío que anuncia un duelo entre los galanes, págs. 183-186). A través de este recurso se proporcionan datos (por medio de actuaciones de agonistas, de sus reacciones ante los hechos presentados, o ante las intervenciones de otros individuos...) que permiten conocer mejor a los personajes, y obtener mayor información sobre su caracterización.

La reunión de los personajes afectados por un conflicto puede generar tensión, expectación y explicar las posturas y preocupaciones de cada uno (*Los empeños de una casa*, jornada tercera, págs. 688-690; *Amor es más laberinto*, jornada segunda, págs. 739-744; *La segunda Celestina*, jornada tercera, págs. 204-223).

Comentarios concretos, puestos en boca de los personajes, para destacar diversos aspectos que se juzgan de interés, –como pensamientos de algunos de ellos, reacciones de otros, o de los mismos, ante determinados acontecimientos...–, también constituyen auxiliares para la caracterización de los agonistas que intervienen en los respectivos argumentos (*Los empeños de una casa*, jornada inicial, aparte de Doña Leonor en el que destaca su gran amor por Don Carlos, pág. 649a; *Amor es más laberinto*, jornada primera, despedida de Fedra y Teseo, pág. 727).

En algunas ocasiones aparecen en los textos de Sor Juana autojustificaciones o justificaciones de la línea de actuación mantenida por los personajes, o de hechos específicos protagonizados por ellos. Contribuyen a explicar el comportamiento de los agonistas a lo largo del argumento. Son éstas, de todos modos, bastante superficiales, dado que en las obras predomina la acción sobre la planificación, y el enredo, –que todo lo complica, y obliga a improvisar–, sobre los hechos previamente previstos. Y, en todo caso, hacen referencia a comportamientos puntuales del personaje al que quedan referidas. Las hallamos, por ejemplo, en

y ante la sentencia de muerte que su padre, el rey, emite contra él; o las reacciones de los diferentes personajes ante el enredo final del cambio de parejas, sito en la última jornada, previo al advenimiento del desenlace. Reacciones de distintos agonistas ante los sucesos que están teniendo lugar son insertadas en las escenas finales atribuidas a Sor Juana de *La segunda Celestina*, págs. 160-223.

Los empeños de una casa, Doña Leonor, jornada primera, págs. 647b-648a; o en *Amor es más laberinto*, jornada tercera, Fedra, pág. 766a).

El aparte⁴² es utilizado con diferentes funciones en las comedias de Sor Juana. Puede transmitir reacciones de los personajes ante comportamientos de otros que les atañen. Puede permitir la expresión de sus verdaderos sentimientos para que los conozca el auditorio, que ve así facilitado el seguimiento del argumento (jornada primera, *Los empeños de una casa*, Doña Leonor, pág. 649a; jornada primera, *Amor es más laberinto*, Fedra y Teseo, pág. 727).

Se emplean fragmentos líricos con fines tales como subrayar una situación previamente creada (los celos, en la intervención de Coros y Voces sita en la jornada segunda de *Los empeños de una casa*, págs. 663-664), o como transmitir noticias, – características físicas de las damas, el estado anímico de un personaje...– (*Amor es más laberinto*, págs. 714-717). Se pueden encontrar dos versiones de este recurso. En ocasiones los fragmentos son canciones, nunca tradicionales (como las que aparecen en textos de dramaturgos como Lope de Vega, quien las inserta en muchas de sus comedias –*El caballero de Olmedo*, *Fuente Ovejuna*⁴³, *El galán de la Membrilla*⁴⁴...–), que se interpretan con música, e incluso con coros (como en los ejemplos que acabamos de mencionar). Son composiciones líricas, compuestas *ex novo* por la propia monja mejicana, aptas para el canto. Es esta una costumbre que es dominante, si no exclusiva, en la época, dentro de la trayectoria de la comedia nueva, en la que se produce la creación de la obra, la fase de la reforma, el llamado ciclo de Calderón⁴⁵. Otras veces, el fragmento no es una canción unida a la música y al canto, sino un soneto de contenido lírico, de tema amoroso. Así acontece en *Amor es más laberinto*, en su jornada dos, –no hecha por Sor Juana, cierto es, por lo que podría pensarse que no se trata de un uso propio de nuestra escritora, aunque sí de la pieza en cuya composición ella participó–, en sendas intervenciones de Fedra y Ariadna, págs. 745-746. Así acontece en la tercera jornada de este mismo texto –con lo que se desvanece la explicación posible que acabamos de sugerir, pues tal acto sí fue debido a la pluma de nuestra autora–, en una intervención del personaje de Ariadna, págs. 761-762.

⁴² El aparte, perteneciente a la técnica dramática de todos los tiempos, no siempre estuvo bien considerado. De hecho en los años de la Ilustración los preceptistas y escritores defensores del neoclasicismo, arremeten contra él, movidos por los abusos de utilización en los que se había incurrido en la época barroca, especialmente en los años de decadencia de los géneros teatrales. Consideran que la costumbre de hacer hablar a un personaje en voz alta simplemente para que lo oiga el auditorio, para comunicarse con él, sin que el resto de los agonistas que se hallan en escena supuestamente escuchen sus palabras, es un atentado contra todas las normas de la verosimilitud.

⁴³ Cfr. Jesús Cañas Murillo, *op. cit.* (1984), pág. 62, y (1998c), pág. 59.

⁴⁴ Cfr. Jesús Cañas Murillo, *op. cit.* (1999b), págs. 27-55.

⁴⁵ Cfr. Jesús Cañas Murillo, *op. cit.* (1999a), págs. 67-80.

Una carta puede convertirse en medio de resolver problemas (jornada tercera de *Los empeños de una casa*, págs. 683-684), de crear tensión y aumentar el enredo (*Amor es más laberinto*⁴⁶, págs. 754-757), o de conocer caracteres de los personajes, al mostrar sus distintas reacciones ante la misma.

Resúmenes didácticos de acontecimientos que afectan a los personajes son útiles para facilitar al espectador el seguimiento del argumento (*Los empeños de una casa*, largo parlamento de Don Carlos ubicado en la jornada segunda, págs. 657-658; *Amor es más laberinto*, largo parlamento sobre el desafío motivado por la rivalidad en el amor, que pronuncia Baco en la tercera jornada, pág. 760; continuación de *La segunda Celestina* atribuida a Sor Juana, largo parlamento de Don Diego que resumen la situación en la que se encuentran en esos momentos las relaciones amorosas, págs. 180-181). También sirven para facilitar la comprensión de los personajes y de la caracterización que se les ha proporcionado.

La anagnórisis, entendida como paso de lo desconocido a lo conocido, en general, afecta a temas y sucesos. Se da, igualmente, en los personajes, no en el espectador que suele estar al día en los datos incluidos en el argumento. Favorece la eliminación del enredo en el argumento, el final del nudo, el advenimiento del desenlace, y el conocimiento de los verdaderos sentimientos y caracteres de cada agonista. Figura en todas las comedias, en *Los empeños de una casa*, en *Amor es más laberinto*, en el desenlace atribuido a Sor Juana de *La segunda Celestina*.

En ocasiones se establece una alternancia entre teoría y práctica en la caracterización de los personajes. Deja que alguien, o ellos mismos, expliquen de forma teórica su forma de ser y luego su actuación corrobore la presentación previamente hecha. A veces la alternancia se da en la pura actuación. Uno de los agonistas explica primero sus intenciones, haciendo uso del recurso de la prospección, y luego obra en consecuencia, pone en práctica su declarado proyecto (*Los empeños de una casa*, Don Rodrigo, págs. 647 y 670). No es un recurso de uso demasiado generalizado. En los personajes se registra un absoluto predominio de la acción. El comediógrafo prefiere dejarlos actuar y que sean sus hechos los que muestren cómo son. Por otro lado, no son agonistas meditativos, reflexivos, planificadores. Obran, y sobre la marcha van resolviendo los asuntos que se les plantean, o ideando nuevos planes de actuación.

Todos los recursos que acabamos de mencionar⁴⁷, pueden utilizarse de manera aislada, en partes concretas de los argumentos, o bien acumulados en determinados momentos de éstos últimos, formando parejas o tríos. Así, por citar un

⁴⁶ En esta comedia la misiva contiene un desafío que Baco hace a Lidoro, motivado por los celos, mensaje que, por la intervención del enredo, de carácter fortuito, es recibido por Teseo antes de llegar a su verdadero destinatario

⁴⁷ Lo mismo sucede con otros recursos y técnicas de composición empleados en otras partes del argumento (en la construcción de personajes, en el trazado de la acción, en la configuración de los temas, en la transmisión del significado, del mensaje inserto en el texto).

simple ejemplo corroborativo, en los primeros momentos de *Los empeños de una casa* aparecen, dentro de las mismas escenas, para exponer antecedentes, la conversación, el largo parlamento, la retrospectión. Es un uso perfectamente habitual en toda la trayectoria de la comedia nueva, un mero tópico de composición, un constituyente de su poética, que, por otro lado, encuentra perfecto correlato en los usos caracterizadores de otros géneros históricos (la novela picaresca, el auto sacramental, la novela pastoril...), y, más en general, en los hábitos de escritura, en la técnica, a los que acude un compositor para realizar la creación de cualquier obra literaria.

En tres grupos podemos distribuir a los personajes según la caracterización que reciben y las funciones que les son encomendadas. En el primero de ellos se incluirían los agonistas principales, aquellos que poseen mayor caracterización y número de funciones. Son los que, en ocasiones, pueden ser contruidos mediante el recurso del sincretismo de tipos, al que antes nos hemos referido. En él se integran principalmente damas y galanes. En el segundo figuran los personajes secundarios, con pocos o sin apenas rasgos caracterizadores, con más reducidas funciones e intervención, diseñados sobre la base del viejo, el poderoso, el gracioso o el criado, y, casi siempre, sin acumulación de tipos, excepción hecha de los graciosos, contruidos sobre los tipos del criado y del gracioso, como comprobamos con anterioridad. En el tercero hallamos agonistas puramente accidentales, que prácticamente forman parte de la ambientación, comparsas sin apenas funciones, pues se les asigna unos cometidos muy concretos (de relación, de acompañamiento...), cumplidos los cuales desaparecen del argumento, creados sin que exista un tipo debajo que sirva de modelo y referente⁴⁸.

En los argumentos, por lo demás, los personajes quedan clasificados en función del cometido y el papel que han de desempeñar en la sociedad diseñada dentro de los mismos. Por un lado, está el mundo de los señores, en el que se incluyen las damas y los galanes y sus parientes. Es un mundo más elevado, donde abunda más la idealización. Por otro lado, está el mundo de los criados y servidores, más sencillo, simple y de corte más realista. En nuestro análisis anterior de la construcción de los agonistas tales circunstancias quedan perfectamente reflejadas. De todos modos, y pese a esto, todos los personajes unen sus esfuerzos para efectuar el desarrollo del complicado enredo que se convierte en la base de todos los argumentos, y llevarlo a su culminación y final dentro del desenlace.

En los argumentos, por otra parte, todos los personajes quedan relacionados entre sí. A través de lazos de amistad, de parentesco (padres e hijas, hermanos y hermanas, primos, tíos, sobrinos...), de relaciones amorosas (pretendientes y pretendidos, con correspondencia o sin ella, rivales, entrometidos...), de

⁴⁸ Cfr. *supra*.

dependencia jerárquica (rey y siervos), y de servidumbre (criados y señores). Se utilizan nexos que impiden que, dentro de esos argumentos, las obras sufran fracturas que pongan en peligro su unidad.

3. SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ EN LA COMEDIA NUEVA

En el tratamiento y caracterización de los personajes, así como en las funciones que les son asignadas, no hallamos en las comedias de Sor Juana rasgos de auténtica originalidad. Los usos que encontramos en esta parcela del teatro de la escritora novohispana, coinciden sustancialmente con los detectables en la producción dramática de otros autores del período, cuyos textos quedan encuadrados en la comedia nueva barroca, anteriores, contemporáneos o coetáneos suyos. Es esta una realidad igualmente observable en otras parcelas del argumento de las piezas, como son los temas y los recursos, como en otros trabajos nuestros anteriores también quedó constatado⁴⁹.

La causa que puede explicar esta situación la hallamos en la propia naturaleza de las comedias escritas por Sor Juana. Las creaciones de nuestra autora que nos vienen ocupando, no son obras de tesis, sino puros divertimentos, que muestran una faceta diferente de la monja mejicana. Nos hallamos con una Sor Juana lúdica, que también es necesario tener en cuenta, y saber apreciar y reivindicar; una Sor Juana cuyas aportaciones en este campo contrastan con la seriedad y profundidad de otras partes de su producción literaria, como sus poemas, como sus prosas. La razón de ello es que nos encontramos, como vimos, ante piezas cortesanas hechas por encargo, redactadas para ser montadas dentro de un festejo, organizado para celebrar un suceso fausto, –la toma de posesión oficial de un arzobispo de México (*Los empeños de una casa*), el cumpleaños de una reina (*La segunda Celestina*), el cumpleaños de un Virrey (*Amor es más laberinto*)–; y, ante eso, su composición se acomoda al entorno festivo y alegre en el que iban a ser estrenadas y dadas a conocer. Los textos no son, pues, sino obras de evasión y de diversión, capaces de satisfacer las ansias de pasar un rato de asueto, de relax, que el auditorio del momento solía sentir en la época en circunstancias similares a aquellas en las que se iba a producir su representación primera. Como explicamos en otro lugar⁵⁰,

No tienen gran carga ideológica. Son, hay que insistir en ello, piezas pensadas para lograr el puro entretenimiento, aunque puedan proporcionarse,

⁴⁹ Cfr. Jesús Cañas Murillo, *op. cit.* (1998a, 1998b, 2003 y 2005). Sobre este particular, cfr., también, Gloria López Forcén, «Una comedia entre la aceptación del código dramático y la transgresión: *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz», *Especulo. Revista de estudios literarios*, 15 (2002), s. p., internet: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/sorjuana.html>.

⁵⁰ Jesús Cañas Murillo, *op. cit.* (2003), págs. 344-345.

en ciertas partes de ellas, visiones concretas de aspectos determinados de la realidad que la propia autora, Sor Juana, pudiese compartir y defender verdaderamente, y no ser simples concepciones propias de los personajes de las comedias. Pero el planteamiento general, el uso general de los recursos, y la visión general de los temas, la concepción global, se atiende esencialmente a los tópicos propios de la poética del género, a los constituyentes esenciales de la comedia nueva, sin apartarse en aspectos importantes, y, a veces, ni siquiera accesorios, de ellos.

En los materiales que se emplean para su composición, y en la forma general de utilizarlos, no encontramos en estas piezas grandes rasgos de originalidad.

Pese a todo, Sor Juana es capaz de darle originalidad a las comedias que compone. No a través de los materiales ni del modo general de emplearlos, insistimos. Como también explicamos otra vez⁵¹, originalidad, en el campo de los temas y de los recursos,

encontramos en la manera de utilizar los caracteres tópicos de unos temas cuyos códigos pertenecen a la poética del género, y de utilizar unas versiones de unos recursos dramáticos heredados de la tradición. La peculiaridad está en la forma [concreta], en las combinaciones [específicas] de tópicos preexistentes. En todo caso la maestría de nuestra escritora para tejer un entramado argumental eficaz y formalmente brillante (recordemos el trazado de la intriga y el uso del enredo) sobre bases preestablecidas es absolutamente innegable.

Son palabras perfectamente aplicables a la situación que detectamos tras realizar el estudio de los personajes, y comprobar el uso, tratamiento y construcción que se hace de los mismos, y las funciones que a ellos les son asignadas por su creadora.

Por lo demás, y tal y como se desprende de la situación que hasta aquí hemos ido describiendo, las comedias de Sor Juan Inés de la Cruz son un típico producto del momento histórico en el que se escriben⁵². La escritora mejicana cronológicamente elabora sus textos en uno de los momentos postreros de la

⁵¹ Jesús Cañas Murillo, *op. cit.* (2003), pág. 346.

⁵² Jesús Cañas Murillo, *op. cit.* (1998a) págs. 38-40, y (1998b), págs. 173-174. Ver, también, Ángel Valbuena Briones, «El teatro seglar de Sor Juana Inés de la Cruz y la tradición de la comedia», en *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana: Actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, I y II, ed. Pamela Bacarisse, s. l., Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1995, págs. 55-60; y Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, «Los empeños de una casa de Sor Juana Inés de la Cruz: un eslabón entre la tradición calderoniana y el teatro novohispano», en *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, coordinado por Carmen Beatriz López-Portillo, México: Tezontle, Fondo de Cultura Económica, Universidad del Claustro de Sor Juana, 1998, págs. 436-442.

trayectoria evolutiva de la comedia nueva⁵³, la etapa de epígonos, que abarca los últimos años del siglo xvii y los primeros del siglo xviii; una etapa que, tras la correspondiente evolución, va a terminar enlazando con uno de los géneros más importantes del teatro popular de la Ilustración, aquél al que en otro lugar denominé comedia de espectáculo⁵⁴. Caracteres propios de este periodo⁵⁵ quedan reflejados en sus propias creaciones, como es el interés por el entretenimiento, la gran importancia que se concede a la construcción formal, el generalizado y complicado uso del enredo, la insistencia en el diseño de triángulos amorosos complejos, la esquematización de los temas y la topificación del significado, carente de verdadero didactismo, debido al interés que realmente existe por proporcionar al auditorio sólo una verdadera diversión, finalidad que en muchos autores, y no es el caso de Sor Juana, se intenta disimular con protestas, y propuestas, de hipotéticas enseñanzas insertas a veces en los respectivos argumentos de sus comedias. Caracteres propios de ese periodo son, también, el esquematismo y la construcción de los personajes ajustada meramente a los tópicos propios de la poética del género, sin introducir a priori grandes innovaciones que permitan hacer un verdadero análisis de la forma de ser y de comportarse de los agonistas, convertidos en meras excusas para trazar un argumento complejo, –fundamentalmente basado en el enredo y en el desarrollo de unas relaciones amorosas complicadas–, y capaz de divertir al auditorio para el que se componen las comedias, y de hacerle pasar, en una jornada festiva y celebrativa, unos momentos de diversión.

La gran virtud de los textos dramáticos profanos que hemos venido estudiando, es que nos permiten conocer otra vertiente diferente de la producción literaria de Sor Juan Inés de la Cruz, producción que resulta así más polifacética, y que con ella queda así más enriquecida. Nos permiten tener acceso a una Sor Juana lúdica y festiva, que, ahora, no pretende ofrecer grandes planteamientos teóricos, magnos análisis profundos, temas importantes tratados con absoluta seriedad, convertidos en base para hacer una indagación sobre el mundo, y transmitir una peculiar, y también profunda, visión de la realidad; no pretende tanto hacer pensar a los receptores de sus obras, cuanto entretenerlos con obras que son puro divertimento. Conocemos, de tal modo, a una Sor Juana distinta a la que hallamos en sus poemas y sus prosas, y en parte de sus escritos dramáticos, textos todos con los que contrastan las comedias. Nos encontramos con una Sor Juana más liviana, más ligera, que, como antes exponíamos, igualmente es necesario tomar en consideración, juzgar positivamente, y reivindicar.

⁵³ Cfr. Jesús Cañas Murillo, *op. cit.* (1999 y 2003).

⁵⁴ Jesús Cañas Murillo, «Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII», *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII (1990), Cáceres: Universidad de Extremadura, 1991, págs. 53-63.

⁵⁵ Cfr. Jesús Cañas Murillo, *op. cit.* (1999) págs. 74-75.

BANCES CANDAMO, LUZÁN Y EL NEOCLASICISMO

JOSÉ CHECA BELTRÁN
(Centro de Ciencias Humanas y Sociales. CSIC)

La historiografía sobre el barroco literario sostiene que este subsistió en España al menos durante las primeras décadas del siglo XVIII. Por otra parte, aunque es dominante la idea de que el neoclasicismo español comienza, aproximadamente, en los años treinta del siglo XVIII, existe la difusa opinión de que ya a finales del XVII se advierten síntomas «neoclásicos».

Menéndez Pelayo escribió que la influencia francesa en España fue creciendo ya desde la segunda mitad del XVII, y que existen claras muestras de ello a principios del XVIII: adaptaciones al castellano de algunas obras de Corneille y Molière, hechas por Peralta Barnuevo antes de 1710. Sostiene, además, que ese gusto francés se observaba ya en algunas obras de Zamora y Cañizares, cuyo teatro posee ciertos rasgos que «se ajustaban más al gusto prosaico, dominador tiránico de nuestras letras en el siglo XVIII».¹ Algunos estudiosos, en la estela de Menéndez Pelayo, también han defendido la existencia de rasgos neoclásicos, prosaicos o «franceses», en la obra dramática de estos autores. Por otra parte, en su análisis de los años de transición del siglo XVII al XVIII, el profesor Sebold identificó como «preneoclásicos» a algunos poetas (Sor Gregoria Francisca de Santa

¹ El mismo fenómeno, dice, sucedió en Inglaterra, Alemania e Italia, de manera que en España, «con el advenimiento de Felipe V, o sin él, el resultado hubiera sido el mismo, puesto que obedecíamos a una ley general de la cultura europea», y no a una consecuencia del desembarco borbónico en nuestro país: Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: CSIC, 1974, I, págs. 1169-1171.

Teresa, Interián de Ayala, Gabriel Álvarez de Toledo y Eugenio Gerardo Lobo), así como a ciertos autores líricos y dramaturgos (Solís y Bances Candamo).²

Por lo que se refiere al pensamiento literario, Menéndez Pelayo viene a defender que quien definitivamente alcanzó «la unidad de pensamiento» neoclásico fue Luzán, ya que la Academia no supo «reducir a unidad los varios pensamientos y voluntades».³ Porque es cierto que antes de la *Poética* de Luzán, aparecida en 1737, hubo intentos renovadores, pero o son fragmentarios y desestructurados,⁴ o guardan poca relación con lo que después sería el pensamiento neoclásico. Por ejemplo, es incontestable que, como anotó el profesor Pérez Magallón⁵, la obra de Bances Candamo constituye «el mayor esfuerzo consciente por orientarse contradictoriamente en una dirección innovadora». En efecto, su *Theatro de los theatros* supuso un intento, inacabado, de escribir una historia del teatro español, de redactar una nueva preceptiva dramática y de proponer un determinado rumbo para el futuro teatro español; ello demuestra el propósito innovador de Bances. Pero hasta el momento no disponemos de un estudio detallado sobre la medida y la manera en que el proyecto innovador de Bances se relaciona con el de Luzán, es decir, qué relación tiene con el neoclasicismo. Este es el objetivo principal de este trabajo.

Me pregunto en estas páginas sobre los comienzos del reformismo neoclásico en el ámbito del pensamiento literario español, más exactamente en el campo de la teoría sobre el teatro: ¿de qué manera se relacionan con el pensamiento de Luzán los textos al respecto que se publicaron en las décadas anteriores a la *Poética* de 1737?

Para responder a esta pregunta examino los textos de entre siglos más relacionados con el pensamiento sobre el drama: *El hombre práctico* (publicado en 1686), del conde de Fernán Núñez, el *Theatro de los theatros* (1689-1694) de Bances Candamo y el prólogo de Antonio de Zamora a sus *Comedias Nuevas* (1722)⁶. En realidad, el grueso de mi trabajo girará en torno a Bances Candamo,

² Russell P. Sebald, *La perduración de la modalidad clásica*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, págs. 39-49 y 57-63.

³ Marcelino Menéndez Pelayo, *op. cit.*, págs. 1169-1177.

⁴ El neoclasicismo de la *Poética* de Luzán tiene, como es sabido, antecedentes ilustres, como el de Mayans, que ya en los años veinte defendía un reformismo evidentemente neoclásico, pero no de la manera estructurada y completa en que lo haría poco después Luzán, a quien la historiografía dominante adjudica el papel de iniciador del neoclasicismo en el ámbito teórico-literario.

⁵ Jesús Pérez Magallón, *El teatro neoclásico*, Madrid: Laberinto, 2001, pág. 24.

⁶ Algo anterior a estos es la «Aprobación» (1682) de las comedias de Calderón, del padre Guerra. Los escritos sobre teatro de esos años son muy escasos. Igual sucede en el ámbito de la preceptiva literaria en general: en las tres primeras décadas del XVIII, además de la *Oración en alabanza de las obras de Don Diego Saavedra Fajardo* (1725) y la *Oración que exhorta a seguir la verdadera idea de la Eloquencia Española* (1727), las dos de Mayans, y del *Arte de hablar* (1729), de Luzán, solo hallamos, según la profesora Aradra, dos tratados sobre la retórica de la predicación, uno de Fray Juan de Ascargorta (1716)

cuyo texto es mucho más enjundioso y controvertido que los otros dos. Se trata de la obra más importante sobre pensamiento dramático de finales del siglo xvii, escrita, además, por un autor cuya obra dramática ha sido señalada como «preneoclásica». Como digo, el *Theatro de los theatros*, obra supuestamente innovadora, merece una reflexión monográfica para establecer su relación con el neoclasicismo.

Pero antes de seguir adelante, y puesto que hablamos de neoclasicismo, es menester fijar qué entiende mayoritariamente por ello la historiografía literaria española: un movimiento que dura aproximadamente un siglo, el que va entre la aparición de la poética de Luzán (1737) y la de Martínez de la Rosa (1827), o bien hasta los *Ensayos literarios y críticos* (1844) de Lista. Su carácter esencial es el antibarroquismo, la defensa de una literatura basada en reglas, en la que el equilibrio de los tres conocidos binomios clásicos –*docere/delectare, ars/natura* y *res/verba*– se decanta a favor de una literatura pedagógica relegando el deleite, donde el conocimiento de las reglas prima sobre el ingenio natural, y donde el contenido es más importante que la locución. Se trata de una triple elección que los neoclásicos hacen para oponerse precisamente al gusto barroco, que supuestamente había favorecido el deleite antes que la enseñanza, el ingenio antes que el estudio de las reglas, y el adorno verbal antes que el contenido. Además, el neoclasicismo defiende la pureza y separación de géneros literarios, un uso estricto de la verosimilitud, que en el teatro es más riguroso que en los otros géneros, la observancia severa del decoro dramático, la primacía del juicio sobre la imaginación, un «entusiasmo», o «furor», contenido por la razón, etc.

Insisto y subrayo que el antibarroquismo es el rasgo central del neoclasicismo, lo que le define y le confiere personalidad.⁷ El neoclasicismo es un clasicismo esencial y explícitamente antibarroco, y esto, históricamente, solo podía suceder después de la existencia de una literatura barroca, es decir, después del siglo xvii.

EL HOMBRE PRÁCTICO

Comienzo mi recorrido con los dos textos de menor relevancia para el objetivo que he anunciado. En *El hombre práctico*, del Conde de Fernán Núñez, Francisco Gutiérrez de los Ríos, las apreciaciones sobre poética son aisladas, fragmentarias, desestructuradas, y no es una reforma del gusto barroco lo que movió al redactor de este libro, que más bien es un manual de comportamiento,

y otro de Fray Manuel José Medrano (1724), traducido del francés (Rosa María Aradra Sánchez, *De la Retórica a la Teoría de la Literatura (siglos xviii y xix)*, Murcia: Universidad de Murcia, 1997, págs. 175-179).

⁷ Cfr. José Checa Beltrán, *Razones del buen gusto. Poética española del neoclasicismo*, Madrid: CSIC, 1998, y José Checa Beltrán, *Pensamiento literario del siglo xviii español. Antología comentada*, Madrid: CSIC, 2004.

algo más que un tratado de urbanidad. Ciertamente, el conde es contrario a los equívocos y a la oscuridad barroca,⁸ pero mantiene opiniones que le alejan de lo que más tarde será el neoclasicismo: su defensa del equilibrio entre los dos miembros del binomio *natura/ars* no posee la defensa de *ars* que caracterizó a los neoclásicos. Su elogio de la comedia heroica atenta contra el principio de la inmutabilidad de los géneros, uno de los principios básicos del neoclasicismo, que rechaza la mezcla de elementos trágicos y cómicos. Subrayan con razón los modernos editores de esta obra que Gutiérrez de los Ríos es muy enfático en su crítica contra las inmoralidades del teatro barroco, pero se olvida de criticar sus inverosimilitudes y otras faltas contra la poética clasicista.⁹

PRÓLOGO A LAS *COMEDIAS NUEVAS*¹⁰

El breve pero significativo prólogo a la edición de 1722 de sus comedias y sainetes es suficiente para conocer las ideas poéticas de Antonio de Zamora, quien, al menos en su pensamiento literario, es un hombre del barroco: defiende que en la poesía cómica «más aprovecha el uso que el estudio»; es un arte que «ni se puede enseñar, ni se permite aprender». Esta negación de la capacidad formativa de *ars* no sería suscrita nunca por un neoclásico.

Sostiene Zamora una serie de ideas que el neoclasicismo habría rebatido. Por ejemplo, el arte cómica es un empeño que se ocupa de «vestir al uso del siglo la historia». Esta defensa del anacronismo, que atañe al principio del decoro, será uno de los defectos del barroco más criticados por la poética neoclásica.

Su modelo paradigmático es Calderón, el «mayor maestro de esta Arte difícil», y critica «las pinceladas» deformes de aquellos que no observen el «dibujo» del maestro. Además, ironiza Zamora contra los que critican el teatro del siglo xvii. Y termina despreciando la opinión de los críticos literarios, que, supone, censu-

⁸ En el discurso XVII, sobre «Poesía», propone a los poetas modernos modelos poéticos de la antigüedad, y sostiene que en la profesión poética «debemos despreciar toda la oscuridad, equívocos y vulgarismos que en algunos modernos la podían hacer poco estimable». Asimismo, se manifiesta contra «la afectación y la singularidad», así como contra los «artificios, sutilezas y cavilaciones». Pero Gutiérrez de los Ríos está pensando tanto en el lenguaje como en el comportamiento social. Es más, su discurso XLV, «De las imitaciones», nada tiene que ver con el concepto de imitación poética; versa sobre el comportamiento humano y la imitación de virtudes y vicios (Francisco Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, *El hombre práctico, o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanza*, introd., ed. y notas de J. Pérez Magallón y R. P. Sebold, Córdoba: Caja Sur Publicaciones, 2000, págs. 165, 234-235 y 237-239).

⁹ *Ibid.*, pág. 192. Véase también Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du xvii^e siècle*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1990.

¹⁰ Antonio de Zamora, *Comedias nuevas, con los mismos saynetes con que se executaron*, Madrid: Diego Martínez Abad, 1722. Las citas siguientes proceden de las tres escasas páginas que contiene el «Prólogo».

rarán sus comedias, a pesar de lo cual «ni el caballo ha de dejar de correr porque ladre el perro, ni el labrador de sembrar porque hurte la semilla el gorrión».

THEATRO DE LOS THEATROS: LAS TRES VERSIONES

Como es sabido, Bances Candamo redactó tres «versiones» del *Theatro de los theatros*. En realidad, las dos primeras son esbozos que recoge, modifica y desarrolla en la tercera versión. A pesar de ello es una obra inacabada, cuyo pensamiento literario es fragmentario: su proyecto de redactar una completa poética de la comedia quedó incumplido. Según Moir, la primera versión es de 1689-1690, la segunda y tercera de 1692-1694.¹¹ Veamos de qué manera y en qué medida se relaciona esta obra con el pensamiento neoclásico, concretamente con el paradigma del neoclasicismo español, la *Poética* de Luzán.¹²

El título que da en la tercera versión es muy elocuente: *Theatro de los theatros de los Passados y presentes Siglos: Historia Scénica Griega, Romana y Castellana: Preceptos De la Comedia Española sacados de las Artes Poéticas de Horacio, y Aristóteles y de el vso y costumbre de nuestros poetas y theatros, y ajustados y reformados, conforme a la mente de el Doctor Angélico y Santos Padres*. Se advierte, así, que la intención principal de Bances era escribir una historia del teatro de los griegos (y sus antecedentes hebreos), romanos y castellanos, seguida por la redacción de una poética de la comedia española. Pérez Magallón llamó la atención sobre la importancia de esta obra, por ser el primer intento serio de historia crítica de la comedia.¹³

El propio Bances explica el plan de su obra, cuyo punto de partida pretende revisar las comparaciones que se hacían entre el teatro antiguo y el moderno, con el fin de culpar al moderno de indecencia. Su objetivo es precisamente el contrario: demostrar la licitud y moralidad de la comedia, y de la comedia

¹¹ Francisco Antonio de Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, pról., ed. y notas de D. W. Moir, London: Tamesis Books, [1970], pág. LV. Serrano Sanz hizo una edición parcial de esta obra en 1902. Para una bibliografía crítica comentada Vid. Jesús Pérez Magallón, *op. cit.*, Madrid: Laberinto, 2001, págs. 20-41. Un análisis de esta obra en el contexto estético y político del siglo xvii puede encontrarse en Marc Vitse, *op. cit.*, y en Ignacio Arellano, «Bances Candamo, poeta áulico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro», *Iberorromania*, 27-28 (1988), págs. 42-60. Mi objetivo en estas breves páginas es solo comparar la teoría teatral de Bances con la de Luzán.

¹² En este análisis me he servido de las tres versiones. Cuando sea significativo, subrayaré las diferencias entre ellas. Es cierto, como advierte Moir (*op. cit.*, págs. XCI y CI), que si en la primera redacción Bances se negaba a admitir que las comedias de su época fuesen imperfectas, reconoce después que algunas lo son, ya que atentan contra la decencia y el arte dramático. En cualquier caso, en la última versión permanece el tono apologético del teatro calderoniano, lo cual para nada identifica a Bances con el neoclasicismo.

¹³ Jesús Pérez Magallón, *op. cit.*, pág. 20.

española moderna en concreto. Para ello se propone escribir un primer libro sobre «la historia scénica Griega y Latina». Un segundo libro tratará del origen y desarrollo «de nuestra comedia castellana» y de los «Doctores modernos» que escribieron contra nuestras comedias. También en este libro estudiará las leyes del poema cómico. Su intención era la de examinar las «partes y circunstancias» de las comedias: «argumento, contextura, episodios, costumbres, personajes, locución, representantes, música, danza, trajes y aparato». En la segunda versión reproduce esta lista, añadiendo un elemento más: «sainetes». En la tercera añade «doctrinas», «máquinas» y «theatros». Desafortunadamente, casi todo ello quedó en simple proyecto.

En el tercer libro examinará si en las comedias modernas españolas se hallan los elementos por los que han sido condenadas por los eclesiásticos. En el libro cuarto y último se responderá a dichas acusaciones y se «probará exceder las nuestras [comedias] a las Latinas y Griegas, y a las Óperas y Dramas toscanas y Provenzales». Finalmente «se discurrirá y probará cuán conveniente es y ha sido a todas las repúblicas bien ordenadas el uso de las Comedias, y especialmente en España».¹⁴

Ya desde las primeras líneas se advierte, así pues, que Bances y Luzán escribieron movidos por intereses opuestos. Ni por asomo habría sostenido Luzán que nuestras comedias son superiores a las griegas y romanas. Muy al contrario, el gran objetivo de Luzán –además del de ofrecer al público una normativa poética completa y sistemática– fue el de criticar la literatura barroca, entre la que incluye en primer lugar el teatro español del siglo xvii. Por ello escribió en su «libro» dedicado a la poesía dramática española: «Dirigiéndose esta *Poética* a reducir la poesía española a las reglas que dicta la razón y ha calificado y confirmado el unánime consentimiento de las naciones cultas, no deberá extrañarse que, tratándose en este libro de la poesía dramática, dé yo a la censura más lugar que al elogio».¹⁵ Así pues, reivindicación del teatro barroco por parte de Bances, frente a crítica del teatro barroco por parte de Luzán. El Calderón tan elogiado por Bances –como vamos a ver– es enfáticamente criticado por Luzán a lo largo de su tratado.

MORALIDAD

Pero la inacabada obra de Bances casi se limita a la historia del teatro griego y romano (muy poco se dice del castellano), así como a estimaciones poco estructuradas sobre la poesía, el teatro y la licitud de las comedias. Como

¹⁴ Francisco Antonio de Bances Candamo, *op. cit.*, págs. 77, 87, 32, 58 y 89.

¹⁵ Ignacio de Luzán, *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed., pról. y glosario de R. P. Sebold, Barcelona: Labor, 1977, pág. 391.

digo, este último asunto, el de la moralidad de las comedias españolas, es el que movió a Bances a comenzar la redacción de su libro. Su intención central fue la de defender las comedias modernas de los ataques que recibían por su supuesta indecencia e inmoralidad. Bances sostiene que las comedias modernas no son obscenas ni indecentes. Según él mismo declara, dio inicio a su obra para impugnar «un discurso theológico contra las Comedias» que en aquellos días circulaba por Madrid, y cuyo autor era el Reverendísimo Padre Ignacio Camargo. Bances considera que «el punto de si las Comedias son oi lícitas, o pecaminosas, toca privativamente a Poetas, historiadores, y humanistas, debiéndose inhibir de su conocimiento los Señores theólogos». De esta manera, quita autoridad a quienes históricamente habían sostenido la inmoralidad de los espectáculos teatrales, aunque no olvida, claro está, reconocerles predicamento en el ámbito teológico, lo cual hace explícita y claramente para evitarse problemas con la Iglesia.

Candamo se declara con suficiente autoridad para opinar sobre las comedias contemporáneas, que declara conocer muy bien, y rebate al Padre Camargo su silogismo: «los Santos Padres condenaron por obscenas y torpes las comedias antiguas, las modernas son más obscenas y torpes, luego también se deuen condenar las modernas». Para demostrar la falsedad de tal silogismo escribe su obra. Se propone escribir sobre «cómo fueron los theatros antiguos, cómo los juegos scénicos, y quién era este monstruo Phantástico contra quien se irritan tanto los Santos Padres y por qué motivos, distinguiendo en qué tiempo escriuió cada Santo y cómo eran en él las Comedias». En líneas generales, Bances va a demostrar que sí hubo indecencia en algunos espectáculos escénicos de la antigüedad, pero no en las comedias modernas españolas, tachadas de inmorales por el padre Camargo con el argumento de que en casi todas la virtud sale castigada y el vicio triunfante.

Son muy diferentes las premisas y deducciones que maneja Bances, quien concluye: «son decentes y honestos los argumentos de las comedias modernas», «luego las comedias modernas no son pecaminosas por sus argumentos». Aunque reconoce que algunas de las presentes deben «ser reformadas», solo admite como inmorales las «comedias antiguas castellanias», «que estauan llenas de errores hacia la decencia». Por este motivo se rebela también contra la opinión de Gonzalo Navarro Castellanos, autor de un «tomo de cartas sueltas apologéticas», donde se defiende que las comedias presentes tienen «muchísimas más obscenidades, torpezas y escándalos que las antiguas», afirmación que Bances desmiente con razonamientos varios a través de la comparación del teatro antiguo y moderno. Bances determina que la comedia «no es intrínsecamente mala», pero reconoce que pueden hacerla mala «lo que se representa y el modo con que se representa». En cualquier caso, Bances distingue entre la comedia moderna anterior a Calderón, algo más indecorosa, y la de Calderón y la calderoniana, mucho

más decente. Por ello es contradictorio en sus juicios sobre Lope, y crítico con Moreto y Rojas Zorrilla.¹⁶

Es muy significativo que en las tres versiones del *Theatro* Bances declare que la comedia moderna supera a la clásica de la antigüedad. En la tercera versión muestra su inequívoca admiración por el teatro cómico español: «ha llegado la Commedia española a ser el maior de quantos poemas han conocido los Siglos, excediendo a los Épicos, Trágicos y Cómicos Griegos y Latinos».¹⁷

La opinión de Luzán es muy diferente. Hablando sobre las «costumbres», una de las «partes de calidad» del género dramático, Luzán deja meridianamente clara su opinión sobre la inmoralidad de las comedias españolas. Critica a los autores cómicos españoles porque «las más de las veces han descuidado» la pintura de las costumbres. Todos los galanes de nuestras comedias han de ser enamorados y valientes, bastando para lo primero ser apasionados y ciegos, y para lo segundo comportarse como los caballeros andantes. En cuanto a las damas, «se han de olvidar de todo su recato y arrojarse sin reparo alguno a todos aquellos lances de papeles, de rejas y de jardines, yendo tapadas a ver sus galanes o escondiéndolos en sus mismos aposentos para burlar la vigilancia de un padre o de un hermano».

Y concluye Luzán este razonamiento: «Yo remito al juicio de los hombres sabios y cuerdos que digan si es acertado proponer siempre al pueblo tan hermosa la idea de un falso valor y tan apetecible el embeleso de una desordenada pasión; y solo digo que a mi parecer, no puede dejar de causar notable daño en las costumbres el inspirar continuamente al auditorio tan erradas máximas de moral».¹⁸

A continuación, el autor de la *Poética* ejemplifica con algunas obras de Lope de Vega y Moreto que incurren en estos defectos. En cuanto a Calderón, dice: «no niego que Calderón anduvo más remirado que otros en sus comedias; pero sin embargo la mayor parte de ellas no contienen otros asuntos, sino amores y desafíos». En realidad, Luzán critica con mayor énfasis a Calderón, porque –dice, siguiendo al príncipe de Conti en su *Traité de la comédie*– la apariencia de «honestidad en las comedias las hace mucho más dañosas y peligrosas». El veneno de estas comedias, dice, es más nocivo porque está más oculto. Y si no, «véase si hay algún padre o marido que se contente con que su mujer o su hija lleve el mismo método de vida y tenga las mismas costumbres y máximas que tiene la princesa más virtuosa, la dama más recatada de estas comedias».¹⁹

¹⁶ Francisco Antonio de Bances Candamo, *op. cit.*, págs. 5, 7, 36, 52 y 55.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 78.

¹⁸ Ignacio de Luzán, *op. cit.*, pág. 500

¹⁹ *Ibid.*, pág. 501.

Después, Luzán aclara que, naturalmente, en una comedia pueden aparecer duelistas o amantes inmorales, pero de manera que el autor «no haga parecer gloria lo que es pasión, ni virtud lo que es vicio, ni prendas lo que son defectos», y sí que al final de la comedia quede «premiada la virtud y castigado el vicio»²⁰, circunstancias estas que, en su opinión, no se dan en las comedias españolas.

LICITUD DEL TEATRO

Anticipándose a las posibles reacciones que pudiera despertar su obra, dice Candamo que si le acusaran de suscitar ahora una cuestión «dormida ya en el mundo» (la de la licitud del teatro), responderá que ciertamente «la cuestión sí está dormida, no muerta, y que aún no se trata de otra cosa en las conversaciones, y poco importa que esté la comedia tolerada si lo está con escrúpulo de tantas y tan graues personas».

Por otra parte, el propio Moir subraya que la mentalidad de Bances revela todavía una adhesión al mundo teocéntrico de la España del xvii cuando defiende que el origen de la tragedia no es el teatro griego sino *El libro de Job*, que Dios fue el primer poeta y que, por tanto, el poeta dramático está investido de una misión divina, todo lo cual eran eficaces argumentos para defender la licitud de las comedias.²¹

Todo ello corrobora que el contexto sociocultural en que se desenvuelve Bances es diferente al de los años en que Luzán publicó su tratado de poética. A finales del xvii todavía se discute sobre la licitud de las comedias, asunto que parece superado en 1737, aunque se desatase nuevamente décadas más tarde. En efecto, Luzán se refiere a este hecho como si perteneciera al pasado histórico de España: «muchos píos varones, movidos de celo de religión, escribieron y declamaron con grande ardor contra las comedias y representaciones de su tiempo», y algunos reyes, como Felipe II y Felipe IV, las prohibieron en sus reinos. Recuerda Luzán que los Santos Padres, los concilios y los teólogos escribieron generalmente contra las representaciones teatrales. Sin embargo, la intención de Luzán no es adherirse a quienes proclaman la prohibición de la comedia en general, porque, dice, «los autores que condenan absolutamente las comedias entienden hablar de las malas comedias» solamente. Es esta una conclusión interesada que viene a concordar con su posición, prohibir las malas –quemarlas, dice en alguna ocasión– y establecer una severa normativa –la que propone en su *Poética*– que enseñe a componer comedias según la estética y la moral neoclásicas.²²

²⁰ *Ibid.*, pág. 506.

²¹ Francisco Antonio de Bances Candamo, *op. cit.*, págs. 90, XCVI y XCVIII.

²² Ignacio de Luzán, *op. cit.*, págs. 502 y 507.

Aunque es obvio que Luzán no podía ser partidario de la prohibición, sí es cierto que evidenció un acusado moralismo en sus opiniones: «Causa admiración la tolerancia o descuido del gobierno en un punto tan esencial como el de los teatros, pues permitió y aun permite ahora, se representen al ínfimo vulgo como heroicidades los delitos atroces, el atropellamiento del buen orden público, el vilipendio de la justicia, las deshonestidades, los hechos y dichos de gente desalmada y perdida; al ínfimo vulgo, digo, que aplaude todo lo que es licencia, y viendo el buen éxito de la que llaman vida airada, acaso le sirve de incentivo para imitación».²³ Aunque Bances y Luzán coinciden en defender la licitud moral de las comedias, la actitud de este último, denunciadora de la inmoralidad del teatro español del xvii, está muy lejos de Candamo, interesado en reivindicar lo contrario, la moralidad de esas mismas obras. Con finalidades tan dispares, es difícil pensar que Bances sea un antecedente de Luzán o de la reforma neoclásica.

FUENTES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA PRECEPTIVA DRAMÁTICA

Un objetivo secundario de Candamo es el de dar una normativa para la composición de comedias, objetivo incumplido porque la obra quedó incompleta. Ya en el mismo título manifiesta Bances las autoridades y elementos que le van a servir como soporte en la construcción de su preceptiva del arte cómico. Son tres sus fuentes: 1) Aristóteles y Horacio; 2) el «uso y costumbres de nuestros poetas»; 3) los «ajustes y reformas» de «el Doctor Angélico y Santos Padres». Podemos suponer que este último es un argumento que utilizó para justificarse ante el ámbito eclesiástico. Él mismo escribe más adelante que se ocupará de dar «preceptos a este Poema [poema cómico; la comedia], según las reglas y el uso»,²⁴ olvidando como fuente a los Santos Padres, a quienes debió de citar como autoridades para no enemistarse con el estamento eclesiástico, contra cuya mayoritaria opinión se aprestaba a manifestarse.

Contemplando sus fuentes primera y segunda, me parece muy importante subrayar que, para Bances, los preceptos cómicos vienen dados no solo por las reglas emanadas de las autoridades, sino también por el uso. Así, en su búsqueda de una normativa acepta tanto el método deductivo como el inductivo. En efecto, el pensamiento literario puede operar entre dos extremos, enunciando sus ideas desde unos principios establecidos, o buscándolas desde el análisis empírico de la literatura. Bances declara que los principios de su preceptiva tendrán ese doble origen, Aristóteles y Horacio por una parte, y las obras dramáticas concretas por otra.

²³ *Ibid.*, pág. 407.

²⁴ Francisco Antonio de Bances Candamo, *op. cit.*, pág. 58.

Podría pensarse que la *Poética* de Luzán adopta un método esencialmente deductivo, más propio de la tratadística poética que de otros textos de pensamiento literario. Sin embargo, el tratado de Luzán también tiene un notable componente inductivo, al prestar una considerable atención a las obras literarias más recientes. En efecto, Luzán, y las poéticas neoclásicas en general, junto a su importante deuda con la tradición poética aristotélico-horaciana, se diseñan como reacción contra el «mal gusto» barroco del tiempo reciente y contemporáneo. Son poéticas cuyo rasgo de época es precisamente su intención de reprobar el gusto barroco, incluida la reprobación de las comedias barrocas, que son conocidas y diseccionadas por estos tratadistas de poética.

Así pues, aunque Bances y Luzán coincidan en sostener esa doble metodología crítica, su intención previa y su aplicación son muy diferentes: mientras Bances proyecta construir su preceptiva tomando como modelo positivo la comedia española del xvii, Luzán edificó su poética usando ese corpus de comedias como modelo negativo. Luzán no elaboró su teoría de la comedia basándose en el uso de nuestros poetas cómicos –como proyectaba hacer Candamo–, sino precisamente en contra del uso de los dramaturgos del xvii.

Bances pretendió una reforma tanto estética como moral, proponiendo «preceptos fijos, ajustados al arte y al decoro». Pero el reformismo estético de Bances no era tal, ya que sus planteamientos suponían la legitimación de la práctica teatral barroca. Sin embargo, este continuismo fue compatible con una actitud tibiamente reformista en el ámbito moral. Él mismo puso como ejemplo sus propias comedias: «observé en mis *Commedias* todos los preceptos que las hacen lícitas [...], porque no digan que es imposible la reforma, mostrándola yo practicada».²⁵ A pesar de ello, también su reformismo moral fue muy limitado, contemporizador con la supuesta inmoralidad del teatro calderoniano, tal como proclamaban algunas voces contemporáneas, y tal como entenderían después Luzán y los neoclásicos.

Por otra parte, es cierto que Bances y Luzán coinciden en manifestar que sus fuentes teóricas principales son Aristóteles y Horacio, pero Bances apenas cita o sigue a estos teóricos antiguos en las incompletas páginas de su libro, mientras que Luzán los tiene como guías permanentes.

NATURA / ARS: ¿EL POETA NACE O SE HACE?

Decía Bances que los autores cómicos modernos han compuesto sus obras según la costumbre, sin seguir los dictados del arte, de ahí su intención de escribir una preceptiva dramática apoyándose en esa costumbre: «es bueno reducir a preceptos vna arte que en sí los tiene, y poner en arte los preceptos que están en

²⁵ *Ibid.*, págs. 56 y 58.

costumbre». Es decir, planea redactar una preceptiva del teatro barroco basada en las obras de nuestros autores del xvii. Con esa preceptiva se conseguirán, dice, varios objetivos: 1) los autores cómicos tendrán que estudiar antes de escribir sus obras, 2) estas se podrán juzgar con verdadero fundamento, y no se representarán comedias, antiguas o modernas, «que tengan inconveniente para la luz pública», 3) y «el maior motiuo de todos», para que se eliminen de las obras todo aquello que ha provocado «tantos papeles y tantas opiniones en que se bañe de cólera el celo y en que se haga thema la doctrina».²⁶

Luzán defendió la idea de que los autores cómicos españoles desconocían las verdaderas reglas del arte poética. Y escribe: algunos «dicen [sin razón] que la poesía no necesita de reglas, sino de ingenio». Luzán edificó su poética en contra del teatro barroco, y no tomándolo como modelo, según preconizaba Bances, quien venía a reconocer que con solo el uso y las capacidades naturales, innatas, el ingenio, los autores españoles compusieron buenas comedias. Nada más lejos del pensamiento literario de Luzán, que defiende en toda su obra la mayor importancia del *ars*, «despreciando yo la oposición de los que quieren haya buena poesía sin arte» y rechazando que «tengamos reglas particulares para nuestro teatro».²⁷ El hecho de que Bances pretendiera extraer reglas del uso de los autores cómicos españoles habría dado lugar a una poética de la comedia exclusivamente castellana, y no universal, como defendía Luzán y el neoclasicismo europeo. Son dos concepciones, la relativista y la universal, evidentemente muy alejadas.

Sobre este binomio *natura/ars*, sostiene Bances que los primeros escritores de comedias castellanas no conocían las reglas del arte, quienes les siguieron, tampoco, y solo se ocuparon de dar gusto al público. Y los últimos autores, se refiere ahora a los del siglo xvii, «hicieron aparte leies a la Commedia Española, en que con grandes ventajas excedió a las tragedias Latinas y Griegas, y a las Óperas y Dragmas toscanas y Provenzales»²⁸.

Podría estar refiriéndose positivamente al *Arte Nuevo* de Lope, que diseñó leyes «aparte» para las comedias españolas²⁹, o bien a la práctica dramática de los autores en su conjunto. En cualquier caso, Luzán ni tomó como referencia teórica el *Arte Nuevo* de Lope –muy al contrario, lo criticó con la máxima dureza–, ni, como acabamos de explicar, las obras concretas de los dramaturgos españoles del xvii, tan criticados por él, le sirvieron como modelo positivo.

²⁶ *Ibid.*, pág. 84.

²⁷ Ignacio de Luzán, *op. cit.*, pág. 413.

²⁸ Francisco Antonio de Bances Candamo, *op. cit.*, pág. 49.

²⁹ No comparto la estimación de Moir cuando escribe que Bances parece no conocer el *Arte nuevo* de Lope: *Ibid.*, pág. LXXII.

MODELOS

Los juicios de Bances sobre la comedia española barroca son, así pues, fundamentalmente favorables. Seleccione algunas de sus opiniones en el breve repaso que hace a la historia reciente del teatro en castellano. Sobre Lope de Vega afirma que cuando volvió a España desde Italia³⁰ «puso en estilo las Comedias. Las primeras suyas fueron a imitación de la antigua tragedia, en un verso heroico suelto, ni asonante ni consonante», y añade que sus argumentos «ni son todos decentes ni honestos, ni la locución de sus primeras comedias es la más castigada en la pureza». Pero estos reparos a algunas de sus comedias se diluyen entre los elogios que le dedica: «Vino en este tiempo de Italia Lope de Vega, aquel perenne manantial de Apolo, y, haviendo visto las máquinas del theatro, las trasladó a España, enriqueciéndole de adorno. Buscó él mismo Representantes, dispuso compañías, y avasalló todos los Farsantes, en quien tuvo un absoluto dominio, porque los enseñó y los enriqueció, dándoles mil y novecientas comedias».³¹ En síntesis, Bances critica que algunas comedias de Lope no poseían argumentos decentes y que en sus primeras comedias su estilo no era puro, pero nada dice sobre sus irregularidades o sus atentados contra las unidades y contra la verosimilitud, tan criticados por Luzán.

En efecto, Luzán elogió el ingenio de Lope, pero censuró vigorosamente sus faltas contra el arte, «tomando a veces por argumento la vida de un hombre, y por escena el universo todo», es decir, atentando contra las unidades de tiempo y de lugar. O, en el ámbito del decoro, «trastornando y desfigurando la historia, sin respetar los hechos más notorios, con la mezcla de fábulas absurdas y con atribuir a reyes, príncipes, héroes y damas ilustres caracteres, costumbres y acciones vergonzosas o ridículas; haciendo hablar a los interlocutores según primero le ocurría, a las mujeres ordinarias, criados y patanes como filósofos escolásticos [...], y a los reyes y personajes como fanfarrones o gentes de plaza, sin dignidad ni decoro alguno». Todas ellas faltas contra el decoro. El juicio condensado y definitivo de Luzán sobre Lope fue: «drama entero [de Lope] no hallo ninguno medianamente arreglado y escrito con decoro»³², opinión que sostuvieron todos los teóricos y críticos neoclásicos. Pero Bances, a pesar de haber escrito que «preciso es de la Comedia inviolable que ninguno de los Personajes tenga acción desairada, ni poco correspondiente a lo que significa»³³, no criticó a Lope por este defecto.

³⁰ Moir explica que Bances creyó que Lope estuvo en ese país: *Ibid.*, págs. LXXII-LXXIII.

³¹ *Ibid.*, pág. 29.

³² Ignacio de Luzán, *op. cit.*, págs. 401-402. Luzán trata del decoro de manera estructurada en su capítulo sobre las «costumbres», apartado de la «conveniencia». Como es sabido, este requisito clásico exige representar a cada personaje según su sexo, clase social, edad, nación, época, ocupación, etc.

³³ Francisco Antonio de Bances Candamo, *op. cit.*, pág. 35.

A pesar de ello, Bances fue medianamente crítico con el teatro anterior a Calderón. Ya nos hemos referido a sus críticas a Lope; también Moreto es censurado: «estragó la pureza del theatro, con pocas reparadas graciosidades, dejándose arrastrar del vulgar aplauso del pueblo». Aunque casi nada dice sobre otros autores anteriores a Calderón, sostiene que «las Comedias no estuvieron decentes hasta Don Pedro Calderón, o por lo menos el theatro, esto es la ejecución, los trages, los bailes, etc.». Y continúa afirmando que solo Calderón supo tratar los lances cómicos «de modo que tubiesen viueza y gracia, suspensión en enlazarlos, y trauesura gustosa en deshacerlos». Asimismo, rebate la supuesta indecencia de las comedias de Calderón, negando, por ejemplo, que en las comedias calderonianas exista culpabilidad por parte de las mujeres o de las princesas cuando suceden forzamientos o engaños.³⁴

Evidentemente, Bances es un incondicional admirador de Calderón: «Don Pedro Calderón de la Barca [...] fue quien dio decoro a las tablas y puso norma a la Comedia de España, así en lo airoso de sus personajes como en lo compuesto de sus argumentos, en lo ingenioso de su Contextura y fábrica, y en la pureza de su estilo. Hasta su tiempo no tuvo Magestad la Cómica Española».³⁵

Luzán, por el contrario, y a pesar de reconocer en Calderón el arte de interesar a los espectadores y lectores, estima que fue censurado justamente en lo concerniente a la moral de sus obras, las cuales considera que no se sujetaron a las «justas reglas de los antiguos»³⁶.

Así pues, repetimos, el principal argumento que separa a Luzán y Bances es su diversa apreciación del teatro barroco español. Luzán y los neoclásicos, a pesar de algunos elogios a nuestros autores dramáticos del siglo XVII, consideraron que su obra era irregular y degenerada. Bances Candamo, a pesar de algunos reparos al teatro de Lope y sus seguidores, fue un decidido defensor de la comedia castellana barroca, sobre todo de Calderón. Su apología de las comedias españolas es notable. Escribía en la segunda versión: «Es oi la Commedia Española, en línea de Poema, uno de los más elevados que en algún siglo se han conocido, lleno del más decoroso y remontado estilo del idioma Castellano, de las más altas sentencias de la Philosophía moral, ética y Pollítica, exornado de los más extraños sucesos que ha representado la fortuna al gran theatro del mundo en sus varias scenas». A pesar de esta afirmación, reconoce que se escriben muchas comedias malas, que afortunadamente no se publican. Por ello, en la tercera versión puntualiza, sus elogios se dirigen solamente a la comedia española «que

³⁴ *Ibid.*, págs. 30, 33, LXXXIV-LXXXVII.

³⁵ *Ibid.*, pág. 28.

³⁶ Ignacio de Luzán, *op. cit.*, pág. 404.

es buena»: «Es la Comedia española que es buena un Poema tejido del más decoroso y remontado estilo de el idioma Castellano», etc. etc.³⁷

OTRAS DIFERENCIAS ENTRE BANCES Y LUZÁN

La cuestión de la pureza de géneros también separa a los dos autores que estamos comparando. Bances sostiene que la tragedia antigua es «la que más conviene a las Comedias presentes», porque su argumento, estilo y personajes son elevados. Luzán y los neoclásicos se habrían llevado las manos a la cabeza si hubiesen oído que en una comedia el estilo, personajes y la acción debían ser elevados. Una de las batallas principales del neoclasicismo fue precisamente su oposición a la tragicomedia, a la mezcla de géneros.

Igual sucede con las «comedias de fábrica» —«acazos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran Fama, altas conquistas, elevados Amores» y sucesos peregrinos— cuyos personajes, dice Bances, son reyes, príncipes, generales, etc.³⁸, sin hacer ninguna valoración al respecto. Ningún neoclásico habría pasado por alto juzgar como inadecuado que este tipo de personajes aparezcan en una comedia, ya que infringirían el principio de la pureza de géneros, constituyéndose en tragicomedias, «monstruos hermafroditas» para los neoclásicos.

Según Moir³⁹, Bances pudo haber tomado algunas de sus ideas de las «poéticas» de González de Salas, de López Pinciano, o de Cascales —aunque esas ideas podrían formar parte del ambiente cultural de finales del xvii—, lo que demostraría su «clasicismo». Sin embargo, me interesa subrayar que el clasicismo de los neoclásicos era diferente al de siglos anteriores, porque incorporaba un rasgo de época nuevo, inédito, que le distingue de los clasicismos anteriores y le confiere su distinta personalidad: me estoy refiriendo al antibarroquismo, un rasgo que ni está en Bances, ni en las poéticas citadas.

Parece que el elemento nacionalista también está presente en el deseo de Bances de reivindicar las comedias españolas: «todas las naciones han estimado a sus poetas scénicos en superior grado», y explica los honores que estos recibían entre los griegos y latinos. «Solamente han sido los Ingenios cómicos poco apreciados y nada» premiados en España.⁴⁰ Por el contrario, el patriotismo de Luzán se manifestó de diversa manera: adhiriéndose a la crítica de los extranjeros contra el barroco español y reprobando nuestra literatura del xvii, con el fin de incorporar España al cosmopolitismo clasicista liderado por Francia.

³⁷ *Ibid.*, págs. 50, 49 y 81-82.

³⁸ Francisco Antonio de Bances Candamo, *op. cit.*, págs. 14 y 33.

³⁹ *Ibid.*, pág. LXVI.

⁴⁰ *Ibid.*, págs. 78-79.

Por otra parte, defiende Bances un tipo de comedia aparatosa: «el Marqués de Heliche fue el primero que mandó delinear mutaciones, y fingir máquinas y apariencias, cosa que [...] ha llegado a tal punto que la vista se pasma en los theatros, usurpando el arte todo el imperio a la naturaleza, porque las luces hacen convexas las líneas paralelas, y el pincel sabe dar concavidad a la plana superficie de un lienzo, de suerte que jamás ha estado tan adelantado el aparato de la scena, ni el Armonioso primor de la Música como en el presente siglo».⁴¹ Por el contrario, Luzán y los neoclásicos en general valoran esencialmente el texto y son radicalmente contrarios a las llamadas «comedias de teatro», cuyas características se corresponden con estas que tan favorablemente describe Bances.

Los dos autores difieren también en sus juicios sobre Miguel de Cervantes: «fue el primero que sacó figuras morales al teatro», escribió Bances sin ninguna intención crítica. Luzán acompañó este «dato» con un severo juicio negativo de Cervantes. Por otro lado, anotemos finalmente que el tópico sobre la finalidad de la obra de arte, el conocido *docere-delectare*, también separó a los dos autores: estimaba Bances que las dos finalidades son necesarias,⁴² pero no puso énfasis en la predominancia del *docere*, como sí harán años después los neoclásicos.

CONCLUSIÓN

El pensamiento literario de Bances Candamo y Luzán son esencialmente diferentes. Sus preceptivas dramáticas –incompleta y apenas sugerida en el caso de Bances; excelentemente estructurada en el de Luzán– difieren en sus planteamientos teóricos y en sus juicios literarios. La valoración de las comedias modernas españolas, superiores a las griegas y romanas según Bances, es radicalmente contraria en los dos autores. Su opuesta apreciación sobre la moralidad del teatro barroco, sus juicios acerca de *natura/ars* y *docere/delectare*, así como sobre la pureza de los géneros dramáticos, sobre el decoro, etc., los alejan. Bances es partidario del teatro presente. Luzán, sin embargo, preconiza un teatro distinto al que predomina en su época y batalla por una reforma que lo cambie. Luzán se impuso como tarea la elaboración de una poética heredera del clasicismo teórico de todos los tiempos, sin tener en cuenta el «uso» español, defendido por Bances. Podría decirse que el tenue reformismo de Bances reivindica el presente como programa de futuro, mientras que el radicalismo reformista de Luzán repudia el presente y propone un futuro diferente.

La finalidad última de Bances fue la de dejar la «comedia reformada» para que no hubiese lugar a su prohibición y se pudiera privar al pueblo de «una

⁴¹ *Ibid.*, pág. 29.

⁴² *Ibid.*, págs. 29 y 80.

diuersión tan inculpable y el vnico y solo desahogo que ai en España»⁴³. Luzán también quiso reformar el teatro y fijar reglas dramáticas, aunque con el fin de educar al pueblo, más que para divertirlo. La intención reformadora de Bances fue muy limitada: su programa preceptivo-literario corroboraba la poética del teatro barroco; su reformismo moral solo pretendía acallar las voces favorables a la prohibición de las comedias, porque en el fondo no compartía las opiniones sobre la inmoralidad del teatro calderoniano.

Luzán y Candamo se asemejan en que los dos deciden marcar una ruta clara para el futuro teatro nacional. Para ello redactan una obra –que solo Luzán termina– que debería proporcionar reglas para la composición dramática, valoraciones sobre la literatura vigente y rumbos deseables para la creación literaria futura. Sin embargo, Bances y Luzán optan por soluciones contrarias: el primero participa de una concepción teórica más relativista (particular, nacional; quizás con mayor sentido histórico), y el segundo universalista, partidaria de una sola poética para todos los tiempos y todos los países. El primero defiende el teatro barroco, y el segundo lo censura. El primero propone como modelo para generaciones futuras el teatro calderoniano, mientras que el segundo postula un teatro español –aún inexistente– que debe adoptar como modelos los clasicismos antiguo y francés. Bances ejerce un patriotismo reivindicativo de lo propio, mientras que Luzán representa más bien un patriotismo autocrítico.

Así pues, creo que no existen argumentos para fechar el comienzo del neoclasicismo teórico antes de Luzán. Bances y Luzán eran innovadores, pero lo nuevo en 1737 no era igual que lo nuevo en 1694, cuarenta y tres años antes. La modernidad es inestable, el tiempo la modifica. Lo moderno es lo que nace como oposición a lo que ya existe: Bances quiso ser moderno en 1694, y Luzán lo fue en 1737, pero en cada uno de esos dos momentos históricos el significado de lo moderno fue diferente. Luzán fue neoclásico, Bances no.

⁴³ *Ibid.*, pág. 90.

FÁBULAS MITOLÓGICAS BURLESCAS EN EL OTOÑO DEL BARROCO ESPAÑOL

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA
(Universidad de Murcia)

La reciente aparición de una colección de fábulas mitológicas burlescas de Siglo de Oro, realizada por Elena Cano Turrión,¹ ha resucitado uno de los asuntos que más me han apasionado de la literatura áurea, sobre todo porque en él descubrimos a toda una escuela burlándose de sí misma. Interesa volver sobre el significado de esta manifestación y reiterar y demostrar el valor que corresponde en la acuñación del género al poeta barroco Salvador Jacinto Polo de Medina (Murcia, 1603-1676), como ya señalara en diversas ocasiones en el siglo pasado José María de Cossío:² un decisivo papel que en la monografía de Cano Turrión no se le reconoce en ningún momento, a pesar de los méritos atribuibles a este trabajo titulado *Aunque entiendo poco griego. Fábulas mitológicas burlescas en el Siglo de Oro*.

Sí reconoce la autora, sin embargo, el valor de la *Fábula de Pan y Siringa* de Polo de Medina, cuando señala que «es, sin duda, esta fábula uno de los casos

¹ Elena Cano Turrión (ed.), *Aunque entiendo poco griego. Fábulas mitológicas burlescas en el Siglo de Oro*, Córdoba: Berenice, 2006.

² José María de Cossío (ed.), *Obras escogidas*, de Salvador Jacinto Polo de Medina, Madrid: Los Clásicos Olvidados, 1931; la introducción, titulada «Salvador Jacinto Polo de Medina», la incluye en *Notas y estudios de crítica literaria*, Madrid: Espasa-Calpe, 1939, págs. 11-128. Y en *Fábulas mitológicas en España*, Madrid: Espasa-Calpe, 1952. Nueva edición, Madrid: Istmo, 1998.

más representativos de la poesía mitológica burlesca de los Siglos de Oro». ³ Y entre los méritos de esta reciente monografía y antología, desde luego, está el estudio preliminar, en el que se fija, creo que definitivamente, la importancia del género. Porque como señala la autora, Cano Turrión, «la mitología en clave burlesca se convertirá en un fenómeno propio y característico del Barroco en el que subyace una actitud de autocrítica retórica. En ella, los poetas pierden el respeto a las fuentes clásicas, que son desautorizadas y ridiculizadas, convirtiendo el mundo mítico en un microcosmos paródico y grotesco. La causa última de la subversión de la tradición es el declive de la misma, y así vemos cómo se desautomatizan las metáforas propias del petrarquismo, las descripciones tópicas se caricaturizan o degradan, los modelos de comportamiento amoroso o cortesano se invierten, mientras quedan subvertidos, en general, los códigos poéticos, con la materia clásica como privilegiado campo de desarrollo: la fábula mitológica burlesca ha hecho su aparición en el panorama poético del Siglo de Oro». ⁴

Y dan idea de la importancia del género las fábulas recogidas en el libro, y que son las siguientes, desde luego las más representativas del Barroco español. Aunque de don Luis de Góngora no recoge su *Fábula de Píramo y Tisbe*, la primera del género, sí transcribe los dos romances burlescos: *Aunque entiendo poco griego* y *Arrojóse el mancebito*. He aquí la relación de fábulas recogidas: Francisco de Quevedo y Villegas, *Fábula de Apolo y Dafne*, anterior a 1603; Alonso Castillo Solórzano, *Fábula de Polifemo*, publicada en 1624; Gabriel del Corral, *Fábula de las tres diosas*, anterior a 1629; Anastasio Pantaleón de Ribera, *Fábula de Alfeo y Aretusa*, anterior a 1629; Alonso de Salas Barbadillo, *Dido y Eneas*, anterior a 1635; Jacinto Polo de Medina, *Fábula de Pan y Siringa*, de 1634; Miguel Colodrero Villalobos, *Mentira pura de Baco y Erigone*, publicada en 1639; Jerónimo de Cáncer y Velasco, *Fábula de Atalanta*, publicada en 1651; Miguel de Barrios, *A la fábula de Vulcano y Venus*, publicada en 1665; y la de Antonio de Solís y Rivadeneira, *Hermafrodito y Salmacis. Silva burlesca*, publicada en 1692. Pero hay otras muchas, que José María de Cossío, en su libro *Fábulas mitológicas en España*, estudia detalladamente, y el género entra en el siglo XVIII, en el que siguen apareciendo fábulas muy en la manera de Polo de Medina, como las dos anónimas: fábula jocoseria de *Apolo y Coronis* o la *Historia, fábula o cuento de Cibele, Atis y Sangarita*. Otro poeta y erudito murciano, Diego Rejón Silva, es autor en pleno siglo XVIII de una *Fábula jocoseria de Céfalo y Procris*, posiblemente de 1763. ⁵

³ Elena Cano Turrión, *op. cit.*, pág. 35.

⁴ Elena Cano Turrión, *op. cit.*, pág. 20.

⁵ Cfr. Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat mores, hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1994; Antonio Pérez Laceras, *Más a lo moderno. Sátira, burla y poesía en la época de Góngora*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1995; Rafael Bonilla Cerezo, *Lacayo de risa ajena: el gongorismo en la «Fábula de Polifemo» de Alonso de Castillo Solórzano*, Córdoba:

Los temas mitológicos siempre interesaron a Polo de Medina. En esto no hacía sino seguir la corriente de la cultura de su siglo y sobre todo la tendencia de un gran grupo de escritores que, basándose, más que nada en las *Metamorfosis* de Ovidio, realizaron multitud de interpretaciones sobre temas muy conocidos.⁶

La fábula mitológica como subgénero lírico, con fuertes matices narrativos, llega a convertirse en el lugar obligado de parada de todo poeta barroco con muy escasas excepciones. Recordará el lector que el más claro ejemplo y la más completa creación estética de su siglo en este terreno es la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora. Un extenso estudio dedicó José María de Cossío al particular, su libro *Fábulas mitológicas en España*. En él puede el lector curioso informarse de lo que esta tendencia supuso, y sobre todo sorprenderse ante la increíble proliferación del género.⁷

En este ámbito nace y tiene su desarrollo la denominada fábula burlesca, de la que Polo se convierte en maestro indiscutible. La fábula mitológica, enfocada desde el punto de vista festivo, es, aunque parezca extraño, un producto del gongorismo. Se trata de una escuela criticándose a sí misma: «Quien primero la compone en España –escribe Cossío– es Don Luis de Góngora, y es curioso que sea precisamente el autor de una obra, la más eminente del género, quien haga su caricatura. Porque, en realidad, el género burlesco de poemas mitológicos

Diputación Provincial, 2006; Jesús Ponce Cárdenas, *Estudio y edición de las fábulas mitológicas burlescas, sonetos y madrigales de Anastasio Pantaleón de Ribera*, Madrid: Universidad Complutense, 2001; Jesús Ponce Cárdenas, «La descriptio puellae en las fábulas mitológicas de Miguel Colodrero de Villalobos», *Angélica*, 9 (1999), págs. 77-88; Rafael Bonilla Cerezo, «Góngora y Castillo Solórzano en la *Fábula de Polifemo* de Francisco Bernardo de Quirós», *Il Confronto Letterario*, 51 (2009), págs. 39-75. E Ignacio Arellano Ayuso, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona: Universidad de Navarra, 1984.

⁶ Cfr. Francisco Javier Díez de Revenga, *Salvador Jacinto Polo de Medina*, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1976; edición de *Poesías. El hospital de incurables* de Jacinto Polo de Medina, Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas, 1987; y *Polo de Medina, poeta del Barroco*, Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 2000.

⁷ Cfr. ahora sobre este género, *La fábula mitológica burlesca a nueva luz, Lectura y signo: Revista de Literatura*, 5 (2010), con «Presentación» de A. Bègue, J. Ponce Cárdenas, págs. 7-8; y Vicente Cristóbal López, «La fábula mitológica en España: valoración y perspectivas», págs. 9-30; «La estela del Polifemo o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)», págs. 31-68; María Dolores Martos Pérez, «La fábula mitológica en la pluritemática manierista. A propósito de la *Silva al elemento del aire* de Agustín de Tejada Páez», págs. 69-108; María Inmaculada Osuna Rodríguez, «La *Fábula de Acteón* de Antonio Mira de Amescua y la tradición ejemplarizante del mito», págs. 109-128; Samuel Fasquel, «Quevedo y las travesuras del mito», págs. 129-150; Jesús Ponce Cárdenas, «De un epilio inédito y un poeta desconocido: *Céfalo y Pocris*, de Antonio Cuadrado Maldonado», págs. 151-188; Belén Molina Huete, «De las rarezas y chanzas (I): La *Fábula burlesca de Apolo y Leucótoe* por Juan Matos Fragosó», págs. 189-210; Inmaculada García Gavilán, «La *Fábula de Prometeo y Pandora* de Miguel (Daniel Leví) de Barrios: notas sobre la diégesis mítica», págs. 241-276; Rafael Bonilla Cerezo, «Cíclopes en un burdel peruano: la *Fábula de Polifemo* de Juan del Valle y Caviedes», págs. 241-276; Alain Bègue, «*Juicio de Paris desde las bodas de Peleo y Tetis*, de José Trejo Varona: estudio y edición de una fábula mitológica burlesca de las postrimerías del siglo XVII», págs. 277-319.

no es sino la autocrítica de una escuela, toda una manera retórica reaccionando sobre sí mismo para la burla y la sátira».⁸

Góngora en su *Fábula de Piramo y Tisbe* y en algunos romances como el de *Hero y Leandro* («Arrojóse el mancebito / al charco de los atunes») fija una serie de pautas que han de ser seguidas por los poetas posteriores, aunque realmente imitador directo suyo sólo fue Pantaleón de Ribera, en el que pueden advertirse hasta las mismas imágenes utilizadas por su maestro. Sin embargo, y sin perjuicio de la influencia que Don Luis como gran mentor pueda tener, señala Cossío que quien fija las formas y maneras de este género es Polo de Medina: «Un ingenio discreto, pero original y de fina calidad poética, el de Salvador Jacinto Polo de Medina, fija una fórmula de fábula burlesca que ha de tener imitadores hasta la extinción del género...».⁹

La idea fundamenta un principio de originalidad en la obra de Polo de Medina nada desdeñable, ya que aclara muchos aspectos, como señala más adelante: «Es Polo de Medina quien fija una fórmula original de elaboración de este género de poemas. Su *Fábula de Apolo y Dafne*, aparecida en 1634, ha de ser el modelo de estas fábulas, y si pueden variar el estilo, la ambición poética, el prurito meramente jocoso, el chiste superficial y palabrero, la intención que a veces ha de picar en moralizadora, el pujo crítico de maneras literarias y de costumbres, la arquitectura de la fábula, la clave del tratamiento de los temas, hasta el metro para las más ambiciosas, se dan por primera vez, al menos con resonancia eficaz, en la citada fábula del poeta murciano».¹⁰

Pero Polo de Medina en esto era gongorino sólo en parte. La idea es de Góngora pero lo demás es de él, hasta el punto de crear toda una escuela por él capitaneada durante muchos años. Sus fábulas fueron el modelo de una serie muy larga de poetas de su siglo que leían con avidez estas creaciones de Jacinto. En este sentido cabe señalar que fueron sus obras más veces editadas. Tras la publicación de la de *Apolo y Dafne*, en Murcia en 1634, se repitió ésta, ya con la de *Pan y Siringa*, en Madrid en 1636 y ya juntas se publicaron numerosas veces en los siglos siguientes, de manera que mantuvieron la fama de las dos creaciones del poeta hasta nuestro siglo. A esta reiterada publicación de los poemas jocosos, viene atribuyéndose el encasillamiento de nuestro autor como poeta festivo.

Además de la edición príncipe de la *Fábula de Apolo y Dafne*, de Murcia, 1634, existe otra, sin año, que parece anterior a la de 1636 de la *Universidad de Amor* y posterior a la príncipe. Se trata de un ejemplar existente en la Biblioteca del Archivo Municipal de Murcia, que los ficheros dan, sin duda por confusión,

⁸ José María de Cossío, *op. cit.* (1952), pág. 517.

⁹ José María de Cossío, *op. cit.* (1952), pág. 679.

¹⁰ José María de Cossío, *op. cit.* (1952), pág. 680.

como impresa en 1634. Desde entonces, junto a la de *Pan y Siringa* se reedita en el volumen que encabeza la *Universidad de amor* del maestro Antolínez de Piedrabuena, en Madrid en 1646, en Zaragoza en 1640, 1642, 1645 y 1664, y en París en 1661. En la colección de *Obras en prosa y en verso*, en Zaragoza en 1664, 1670 (dos ediciones) y en Madrid en 1715 (dos ediciones) y 1726. En *El entretenido* de Antonio Sánchez Tortoles, aunque sin autor, en Madrid, 1673, 1715 y 1729, y en Zaragoza en 1701 y 1708, además de las ediciones de Nifo en el vol. VIII del *Caxón de sastre*, en 1760; López de Sedano en el vol. III del *Parnaso español*, en 1773; Adolfo de Castro en la *BAE*, a partir de 1857, y la Biblioteca Popular Manero en Barcelona, sin año (¿1887?). A estas ediciones hay que añadir las modernas, la de Clásicos Olvidados, de Cossío,¹¹ la de Valbuena Prat, en la edición de *Obras completas*,¹² las mías de Cátedra en Letras Hispánicas,¹³ y las espléndidas y completísimas de ambas fábulas, de Jean Bourg.¹⁴

Si el lector lee las dos fábulas juntamente observará que ambas siguen una estructura muy parecida, y bien distinta por cierto de la de *Píramo y Tisbe gongorina*. El tema de la de *Apolo y Dafne* es el conocido de la persecución de la ninfa por el dios hasta convertirse en laurel, tema tantas veces recordado en nuestra tradición literaria de origen clásico.¹⁵ El de *Pan y Siringa* recoge las pretensiones del dios Pan acerca del amor de la ninfa Siringa que acaba por convertirse en caña, de la que el protagonista se hará una flauta.

La similitud de temas hace que la estructura pueda ser casi idéntica en ambos poemas. Comienzan con unas palabras del autor sobre el asunto, descripciones en ambos casos de la ninfa –aunque con distintos resultados, ya que queda más completa la de Dafne–. Sigue después la presencia del dios en la escena y su descripción, que queda más completa en el caso de Pan. Las fábulas pasan entonces al interesante diálogo –siempre ingenioso y chispeante pero desarrollado en largos parlamentos– y por fin, tras las réplicas y contrarréplicas, la metamorfosis y el final de la fábula con las lamentaciones de ambos enamorados: en el caso de *Apolo*, un romance, y en el de *Pan*, los últimos versos del poema.

¹¹ José María de Cossío (ed.), *op. cit.* (1931).

¹² Ángel Valbuena Prat (ed.), *Obras completas*, de Salvador Jacinto Polo de Medina, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1948. Las citas proceden de esta edición y las referencias numéricas aluden a la página correspondiente.

¹³ Francisco Javier Díez de Revenga, *op. cit.* (1987).

¹⁴ Jean Bourg, «La Fábula de Pan y Siringa de Polo de Medina», *Polo de Medina. Tercer centenario*, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1976, págs. 205-280; y Jean Bourg (ed.), *Fábula de Apolo y Dafne. Burlasca*, de Salvador Jacinto Polo de Medina, Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, Clásicos Murcianos, 2003.

¹⁵ Cfr. Mary E. Barnard, *The Myth of Apollo and Daphne, from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*, Durham: Duke University Press, 1985.

La estrofa elegida es para la de *Apolo* las silvas rematadas por el romance final, y en la de *Pan* únicamente romance en a-a, de idéntica rima en toda la composición. En el metro, Polo se ajustaba a la tradición más extendida de las fábulas mitológicas en España.

La intención de ambas fábulas queda dicha más arriba y centrada principalmente en que se trata de una crítica de tópicos y temas literarios de los que tan saturada estaba la literatura de su siglo. Pero los resultados no pueden ser sino divertidos y variados. Mejor es la de *Apolo y Dafne*, en la que el poeta con más frecuencia va comunicando al lector –en insistentes interrupciones– su opinión sobre el contenido, haciendo en ocasiones alusión al culteranismo, objeto principal de la burla. Véase el principio de la de *Apolo* como ejemplo (211):

Cantar de Apolo y Dafne los amores,
sin más ni más, me vino al pensamiento.
Con licencia de ustedes, va de cuento.
¡Vaya de historia, pues, y hablemos culto!;

o más adelante, al final de estos versos (216) en la presentación de *Apolo*:

mozo muy bien nacido,
de solar conocido,
y que viene de buenos...
Mas ¿linajes ajenos
me pongo a averiguar? ¡Qué desvarío!
y si hay alguien quien quiera averiguar el mío,
¿no me ha de dar enojo?

A veces, incluso, llega a lo verdaderamente desenfadado como en el verso

Pesiatal, y ¡qué lindo verso he dicho!

Las interrupciones llegan en ocasiones a provocar no ya la sorpresa, sino un elemental sentido de la impropiedad más manifiesta (222-223):

Ya el so letor verá que aquí es preciso
que Dafne diese aullidos,
mil voces y gemidos;
diólas, en fin, que se desgañitaba,
mas yo no quiero dadas si las daba.
Paso adelante y déjome de voces;
que aunque estoy en la silva o en la selva,
no es justo que a dar voces me resuelva.

Como se puede advertir, lo primero que se nota es lo informal que el poema es, ya que, como se ha visto, se desarrolla en un clima tal que el lector jamás olvida que se halla en el terreno de la broma. Así ocurre con la referencia a la estrofa empleada, la *silva*.¹⁶ En este contexto se encadenan desde los disparates más graciosos hasta auténticos juegos lingüísticos de recóndito sentido que le acercan mucho al conceptismo.

Otro de los elementos que en ambas fábulas hacen ambiente desenfadado y dicharachero es el sentido anacrónico de sus comparaciones e imágenes. El tono popular, pueblerino o aldeano, rústico más bien, establecido por algunas ponderaciones, surte efectos muy notables, inconcebibles e imposibles de asociar a los personajes mitológicos tan inusitadamente glosados. Así a Dafne nos la presenta como «una muchacha con mil sales, / con una cara de a cien mil reales, / como así me la quiero» (211). Los resultados se basan incluso en los improprios puestos en boca de la ninfa muy enfadada (219):

Galán ¿habla conmigo?
¿De cuándo acá conmigo en esos puntos?
Diga, ¿en qué bodegón comimos juntos?,
¿cómo me dice a mi esas picardías?

o en la de *Pan y Siringa*, cuando el dios apresa a la ninfa, las expresiones entrecuilladas insisten en el mismo tono (232):

dio voces y anduvo el «¡ay!»,
el «¡déjame!», el «¡ay, cuitada!»,
«que puede venir mi madre!»...

A veces el tono anacrónico y popular viene dado por los giros coloquiales. Así Apolo, cuando conoce a Dafne, expresa que será «mi quebradero de cabeza» (217). Incluso los detalles en la descripción insisten en este último signo como el peinar a Dafne con un perico, antiguo tocado característico de la época de Polo. En este sentido, caben destacarse las muchas comparaciones espontáneas para señalar lo áspero de la ninfa. He aquí algunos ejemplos señalados al azar:

que tuvo esta hermosura
una madrastra en cada mirada. (216)

¹⁶ Cfr. Maurice Molho, *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona: Crítica, 1977; Pedro Ruiz Pérez-Juan Montero Delgado, «La silva entre el metro y el género», *La Silva*, Sevilla: Universidad Sevilla, 1991, págs. 19-56; Pedro Ruiz Pérez, «Égloga, silva, soledad», *La Égloga*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, págs. 387-429.

[...]

respondiendo al que llega
como una labradora que es gallega (216)

o en la descripción de Pan, haciéndose eco de dichos populares (227):

que sin duda arrojó al mar
los pelillos de su calva.

Podríamos citar muchos y muy diversos ejemplos todavía, que habrían de contribuir indudablemente a reforzar nuestras observaciones, pero merece más la pena centrarse más que en otra cosa en dos asuntos fundamentales y muy característicos, además de los señalados, que nos darán ya la imagen definitiva de lo que son estos dos poemas.

De un lado está lo que Giulia Poggi Bontempelli llama «declassamento del mito», es decir, ridiculizaciones y descripciones vulgares y zafias de nuestros héroes clásicos.¹⁷ Ya hemos mostrado algunos ejemplos en los textos anteriores. Se aprecia especialmente este rasgo en las presentaciones de los personajes míticos.

Así en la de Dafne (211):

Érase una muchacha con mil sales,
con una cara de a cien mil reales,
como así me la quiero,
más peinada y pulida que un barbero.

o en la de Apolo, burla desde luego del Apolo «auricrinatus» presente en otros textos de la época, como en la *Fábula de Polifemo* de Francisco Bernardo de Quirós¹⁸ (216):

Apolo, un juvenete
de estos de guedejita y de copete.

Y, sobre todas, la de Pan, donde se aprecia un gusto muy quevedesco por el juego de palabras, por la hipérbole negativa y sobre todo por las asociaciones

¹⁷ Giulia [Poggi] Bontempelli, «Polo de Medina, poeta gongorino», *Venezia nella letteratura spagnola e altri studi barocchi*, Pisa-Padova: Università degli Studi di Pisa-Liviana Editrice, 1973, pág. 115. También en *Polo de Medina. Tercer centenario*, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1976, pág. 115.

¹⁸ Cfr. Rafael Bonilla Cerezo, art. cit. (2009).

ingeniosas de ideas. Aquí están basadas en el fácil juego con la palabra «pan», que en Polo se convierte en asociación múltiple y por ende muy ingeniosa (227):

Pan, un cierto satirillo
y deidad tan desmedrada,
que, en lo menudo del cuerpo,
no era pan, sino migaja

Descrito más adelante en todos sus detalles, llega a ser más acertado y más quevedesco en la descripción de las barbas y la espalda (228):

Por lo grande, si bermejas,
parecía con las barbas
un letrado del infierno,
todo barbado de llamas.
La bacía de un barbero
en vez de espaldas llevaba,
espalda de castañeta,
con un pespunte de tabas.

En este sentido, cabe recordar otros ejemplos, pertenecientes a poemas mitológicos insertos en *El buen humor de las musas* como en el romance dedicado a *Apolo* (299-301), en el que, tras recordar los distintos motivos míticos de la historia del dios, pasará a una crítica directa del culteranismo, en la que el buen humor también tendrá gran importancia, sobre todo por lo abundante, como veremos. Pero ahora nos interesa el tratamiento humorístico del mito, aquí puesto notablemente de manifiesto (299):

De matar solo un lagarto
os preciáis de valentón
y un rapaz ciego y desnudo
al primer golpe os rindió.

Incluso con gran burla, llega a citar un tema desarrollado con gracia en un poema del mismo libro. Se trata de su intervención en los amores de Marte y Venus:

Por lo de Marte y de Venus
dicen que sois un soplón,
descubriendo sus delitos,
poniendo a riesgo su honor.

De los amores de Marte y Venus también se ocupará en su romance de «El buen humor» titulado *A Vulcano, Venus y Marte*, donde las descripciones se hacen más bastas, más groseras (357):

Era, pues, madama Venus
moza redomada al uso,
con más panza que un prior,
más enaguas que un diluvio;
pelinegra y ojos grandes,
más claros que dos carbunclos

La referencia al carbunclito nos conduce una vez más a Góngora y a sus *Soledades*.¹⁹ El lector podrá comprobar en la poesía de Jacinto Polo de Medina su gran afición por los temas mitológicos, puesta ya de manifiesto desde el principio de sus *Academias del jardín*, que ya ahora ve convertidas, por medio de una hábil acción de la burla, en temas humorísticos. Muchas notas fundamentales van a caracterizar este tipo de poemas de las que hemos dado alguna muestra, pero que podrían hacerse extensivas al tratamiento de las actividades corrientes de los personajes (Siringa sale al prado a comer habas; Venus, arremangada, enjabona un menudo, etc.), las declaraciones amorosas, los desplantes de las amadas, los deseos turbios tratados con humor, las reflexiones de los enamorados despechados, e incluso, el momento clave de la metamorfosis en las dos fábulas.

Otro asunto interesante es el de la alusión burlesca a los tópicos literarios establecidos desde antaño en este tipo de poemas. Así el autor va regodeándose con este tipo de fórmulas desgastadas y, haciendo juegos de palabras, provocando asociaciones deliciosas de ideas, más o menos ingeniosas, persigue un solo fin: realizar una sátira literaria sub-especie poema mitológico. El más sorprendente detalle en este aspecto es la alusión a la norma –establecida por el uso– de ir de arriba abajo en la descripción de la ninfa.

Naturalmente, como era de esperar en un poema así, Polo empieza por los talones su jocosa descripción, para llevar la contraria. Sus comparaciones en este tipo de retratos tampoco están dentro de los módulos establecidos, aunque a ellos se refiera con frecuencia (212-213):

(vamos con tiento en esto de la boca,
que hay notables peligros carmesíes,
y podré tropezar en los rubíes, epítetos crueles);
¡qué cosquillas me hacen los claveles!

¹⁹ Félix Piñero Torre, «La tradición “apócrifa” del pasaje del carbunclito (Góngora, Soledad I, 74)», *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, ed. J. Ponce Cárdenas e I. Colón Calderón, Madrid: Ediciones Clásicas, 2002, págs. 27-36.

Con gran frecuencia se deshace de la metáfora establecida, aunque la nombra y la comenta: «No quiero en las mejillas rosas bellas», dice el poeta aludiendo a una vieja tradición de lugares comunes. Y prefiere mejor la imagen espontánea, la comparación vulgar, que como insólita en un contexto mítico provoca la situación divertida (213):

basta decir que están, por lo encarnadas,
como de haberlas dado bofetadas.

Pero no siempre prescinde de estos tópicos desgastados. En ocasiones se vale de ellos para provocar expresivos efectos burlescos. Así, en la descripción de Siringa nos la muestra cantando, y para ello se vale de metáforas conocidas alusivas a la boca –rubí, clavel–, pero nos las presenta junto a palabras y acciones de extracción vulgar, corriente y cotidiana, nada poéticas por supuesto (226):

El rubí de manducar,
y el clavel de las viandas,
muy de par en par abierto,
armonías exhalaban.

O, mezclando término real, dicho popular y metáfora desgastada, consigue un triple efecto sumamente humorístico (213):

¡qué cosquillas me hacen los claveles!
porque a pedir de boca le venían;
mas claveles no son los que solían
y en los labios de antaño
no hay claveles hogaño.

Como se ve, en esta descripción de los labios de Dafne, prescinde de toda formalidad y recurre al dicho (a pedir de boca, graciosamente intuido en su sentido recto) y al refrán popular y de resonancia quijotesca (en los nidos de antaño, no hay pájaros hogaño) aquí aplicado a su antojo.

Un estudio completo de los recursos humorísticos de Polo de Medina en sus creaciones e interpretaciones mitológicas sería muy interesante, aunque no propio de esta ocasión. Aun así, hay que destacar la madera ingeniosa de nuestro poeta, su gusto por criticar las propias invenciones literarias que ante él lega la tradición culterana y que Polo de Medina mismo había cultivado en sus cuadros mitológicos del principio de las *Academias*. Su humor, pues, aquí está dedicado a la crítica de una tradición, al sorprendente juego de la sátira de un género determinado.

Interesa considerar ahora cómo la fábula burlesca llega como tal género al otoño del barroco español, y un buen ejemplo, modelo o paradigma de este seguimiento del género lo ofrece Antonio de Solís Ribadeneyra (Alcalá, 1620-Madrid, 1686), de quien, como ya hemos advertido, se imprime su *Silva burlesca de Hermafrodito y Salmacis* en 1692.

Tras advertir José María de Cossío la discreción del escritor Antonio de Solís, señala entre sus producciones más conseguidas una *Silva burlesca de Hermafrodito y Salmacis*, que considera que ocupa lugar considerable por su importancia y por su extensión. Se pregunta Cossío qué hizo fijarse a Solís para su empresa en el pasaje más apasionado y sensual de todas las *Metamorfosis* de Ovidio: quizá en los medios que el poeta utiliza para describir la belleza de Salmacis, quizá en la vehemencia e instancia de su pasión o en la enérgica y apasionada muchedumbre de comparaciones «a que acude para dar idea del cálido y obscuro episodio que precede a la transformación».²⁰ Y señala el maestro Cossío que entre todas las fábulas burlescas de estos años, no hay otra en que tan servilmente se imite la manera de Polo de Medina: «Sin la de *Apolo y Dafne* del poeta murciano, puede asegurarse que no se hubiera escrito la que nos ocupa. Fueron, sin duda, grandes amigos, y así Polo de Medina incluye en *El buen humor de las Musas* un romance de Solís con el siguiente efusivo elogio: “Ingenio tan lucido que se adelantó a sus años, pues en los veinte de su edad ha dado tantas noticias de discreto; pero su recato, sobradamente cuerdo, nos niega sus bien escritos papeles”».²¹ Tal amistad se basaba o se fomentaba por los similares temperamentos literarios, por la coincidencia en los gustos poéticos y quizá por ello Antonio Solís homenajeó a su amigo, al componer su *Silva*, siguiendo a su maestro en los siguientes extremos: en el verso y estrofa escogidos, la silva, en la desgarrada invocación inicial (167):²²

Hablando con perdón, yo tengo gana
(vergonzoso lo digo) de hacer versos,

que considera semejante a los primeros versos de la *Fábula burlesca de Apolo y Dafne*, de Polo de Medina:

Cantar de Apolo y Dafne los amores
sin más ni más me vino al pensamiento.

²⁰ José María de Cossío, *op. cit.* (1952), pág. 686.

²¹ José María de Cossío, *op. cit.* (1952), pág. 686.

²² Seguimos el texto que transcribe Elena Cano Turrión, *op. cit.* (2006). Las citas proceden de esta edición y las referencias numéricas a la página correspondiente.

Lo mismo ocurre, para Cossío, con la descripción de Salmacis que considera «un trasunto de la de Dafne, y es esto más digno de notarse por ser esta descripción lo más personal y característico del poema de Polo de Medina». Y añade Cossío: «Solís usa más de la jocosidad, del mero chiste verbal, que su modelo, pero las comparaciones que emplea son semejantes y la constante rectificación de lugares comunes poéticos está hecha por el mismo procedimiento y, si cabe, aún más obstinadamente».

En primer lugar las rimas consonantes que provocan como en Polo de Medina similares efectos jocosos, como ocurre en la descripción de Salmacis (171):

Era rubia la tal; porque si fuera
pelinegra, las otras la pelaran,
o de su calendario la borrarán.
Aquí un poeta argentador, de aquellos
que razonan almíbar,
por los cabellos nos trajera a Tíbar
para hacer hebras de oro sus cabellos.
Disparate dorado,
que no hay mujer que el oro eche al trenzado.

Juego con los consonantes que se advierte aún más, según Cossío, en este otro fragmento donde se revela la búsqueda de los chistes en las rimas de este tipo (172):

Los ojos (era rubia) serían verdes;
aquí, esperanza, un conceptillo pierdes.
De las mejillas no diré primores
por no caer en tentación de flores.

[...]

La boca, presumiendo de pequeña,
aunque le cuaje un nácar o una concha,
aprieta, muerde, rumia, masca, troncha
con dientes, no con perlas; aunque hoy día
no hay boca que no tenga perlesía.
Los labios son, si yo he de ser su Apeles,
allá vas, rayo, en cas de los claveles,
son dos mentiras hacia carmesés
que forman una letra de rubiés.

También destaca, como en Polo de Medina, el uso de los modismos o refranes, modificados en busca de un efecto jocoso y divertido, como más adelante veremos con detalle (167):

al gran poeta Ovidio
a quien no lo Nasón, lo culto envidio;
que dejando el refrán, Villa por Villa,
Nasones por Nasones, yo en Castilla.

En todo caso, la acumulación de chistes era mucho más acentuada en Solís que en Polo de Medina. Parece como si Solís, conocido el modelo, fuese el encargado de multiplicarlo quizá, en algunos casos, hasta la saciedad. Así lo hemos observado en los fragmentos propuestos por Cossío, aunque en otros se muestra más discreto y moderado como en la descripción del bosquecillo y el arroyo donde dará el abrazo fatal a Hermafrodito (176-177):

En este bosque entre las densas greñas
de unos árboles, verdes por más señas,
un sitio umbroso había,
tanto que apenas sabe lo que es día;
y de ver tanta sombra el sol se asombra;
mas si la viera el sol no fuera sombra.
Este pedazo de mentido suelo,
y los pies de sus árboles, los lava
con pasapiés de plata un arroyuelo,
que, de correr cansado,
en fe de estar mojado
preguntando a las flores si sudaba,
en un capaz estanque descansaba.

Como ha advertido Elena Cano Turrión, «el mito de Hermafrodito y Salmacis (*Metamorfosis*, IV, vv. 288-388) se convierte en la pluma de Solís en una caricatura plagada de elementos paródicos, con los que se ejemplifica la insistente persecución de la amorosa ninfa, mostrando una parodia directa en su descripción, en contrafactum de la tópica descripción de la amada petrarquista donde se ridiculiza el lenguaje y las formas anteriores».²³

²³ Elena Cano Turrión (ed.), *op. cit.* (2006), pág. 38.

Los primeros versos de esta *Hermafrodito y Salmacis. Silva burlesca* de Antonio de Solís Ribadeneyra²⁴ nos permiten conocer las características de los textos de este género literario tan peculiar y que tanta difusión tuvo en las postimerías del Barroco, el de la fábula mitológica burlesca, producto que surge en la España del siglo xvii como parodia de las fábulas mitológicas que había introducido el gongorismo a imitación de Ovidio.

La de Antonio de Solís responde plenamente a cuanto hemos adelantado. Los versos escogidos constituyen el arranque o presentación de la fábula, antes de entrar en el relato de los hechos, que, como ya sabemos, corresponden a la historia de Hermafrodita y la ninfa Salmacis, con la que el muchacho quedará fundido. Como podrá observarse, se da ya en ellos todo el lenguaje típico de este género burlesco barroco, difícil hoy día de comprender en su exactitud, dado que está formado por chistes que lo único que pretenden es desmitificar a los grandes mitos clásicos que llegaron a obsesionar a los poetas culteranos.

Por ello, en la burla va siempre implícita, y explícita en algunos casos –como en el presente–, una sátira del estilo culto y de todas las formas y temas del culteranismo. Para el chiste se valen los poetas de todos los recursos a los que ya estaba muy hecho el idioma en el siglo xvii: juegos de palabras, anfibologías, hipérbolos desmesuradas y ridículas, palabras sacadas de quicio, frases hechas o refranes deformados o utilizados en otro sentido, palabras nuevas conseguidas sobre calcos o invenciones, etc. Y, para conseguir el tono de burla totalmente jocoso, se parodia la solemnidad del género, dándole un tono de confianza populachero y desenfadado que produce efectos muy humorísticos. Este último aspecto se suele desarrollar en el inicio o presentación de las fábulas (167-169):

Hablando con perdón, yo tengo gana
 (vergonzoso lo digo) de hacer versos,
 oscuros no, sí cándidos y tersos;
 no a barrancoso pie, sí a pata llana,
 y así, sin más ni más, la venia invoco,
 y una vez que me cabe, entrarme a loco.
 A Hermafrodito canto, necio empiezo,
 porque este canto es piedra en que tropiezo;
 que todos hacen cantos y entre tantos
 es cualquiera poeta un echa cantos.
 y así, sin gargantear, digo que debo
 el acordarme de este asunto nuevo

²⁴ Recupero ideas ya expuestas en Francisco Javier Díez de Revenga, *Didáctica del texto literario (Análisis y explicación de textos poéticos españoles)*, Murcia: Consejería de Educación, Formación y Empleo, Región de Murcia, 2010, págs. 85-90.

al gran poeta Ovidio,
a quien no lo Nasón, lo culto envidio;
que, dejando el refrán, villa por villa,
Nasones por Nasones, yo en Castilla.
A Hermafrodito, pues, con lindo aliento diré,
tomando el pulso a mi instrumento,
si me inspira; mas qué feliz sería
si pudiese empezar sin Talía,
que es musa, que se usa y no se excusa
y siempre en los principios esta musa se mete,
y es con término perverso,
pecado original de todo verso.

Y es lo que hace exactamente Antonio de Solís. Inicia su «fábula» haciendo referencia a su intención de hablar (fábula = habla), pero, muy pudoroso, como se suele hacer en medios muy populares y rústicos pidiendo perdón nada más empezar, sin advertir el lector que lo que está haciendo es preparar su primera e inmediata arremetida contra el culteranismo. Porque lo que el poeta quiere (dicho de forma muy vulgar, impropia del estilo elevado de una «fábula», «yo tengo gana») es hacer versos, pero no oscuros: sí cándidos y tersos.

En la candidez va implícita la limpieza, y por tanto la claridad y en la tersura la falta de arrugas y tropiezos. La tersura no es sino otra crítica a lo enrevesado del estilo gongorino, poblado de hipérbatos, que hacen no sólo que el verso no sea ni cándido ni terso, sino que además lo convierten en «barrancoso», es decir terreno muy accidentado desde el punto de vista geográfico. El verso es considerado un pie (los versos se componen en la métrica clásica de pies), lo que da ocasión a Solís de hacer un nuevo juego de palabras para unir pie, con una frase hecha, muy coloquial y de mal gusto, impropia, claro está, del estilo elevado y culto propio de un poema mitológico: a pata llana o a la pata la llana, es decir, sin cumplidos, sin refinamientos, actitud que se anuncia y que va a desarrollar con rigor, porque la fábula precisamente no abunda en refinamientos. Junto a «pata llana», aparecerá un «sin más ni más», también presente en el inicio de la *Fábula de Apolo y Dafne* de Polo de Medina, tal como vimos (211):

Cantar de Apolo y Dafne los amores,
sin más ni más me vino al pensamiento.
Con licencia de ustedes, va de cuento
¡Vaya de historia, pues, y hablemos culto!;
pero ¿cómo los versos dificulto?,
¿cómo la vena mía se resiste?,
¡qué linda bobería!,

pues a fe que si invoco mi Talía
que no le dé ventaja al más pintado.

Como se puede ver, hay un estilo común al género en la manera de presentar las fábulas, que se extiende, como enseguida comentaremos, a otras alusiones presentes.

La desmitificación de los personajes mitológicos, aunque culminará más tarde, está muy presente ya en el inicio del poema. En castellano, el nombre del personaje a que se refiere la fábula, hijo de Mercurio y Venus, de Hermes y Afrodita en griego, es Hermafrodita, nombre que Solís muy jocosamente trasforma para hacerlo más masculino (con toda la ironía que conlleva el hecho) y lo hace Hermafrodito. Más adelante lo llamará, al evocar su nacimiento, Hermafroditico y, al final, al referirse a toda la historia, la Hermafroditada.

Un buen ejemplo de esta desmitificación de las divinidades clásicas se dará inmediatamente después de este fragmento, cuando, terminada la introducción, se refiera a Venus y a Mercurio. Mientras que al dios lo considera el alcahuete de Júpiter, ya que era su mensajero, de la bella Venus satiriza su representación por la luna (169):

Pero volviendo al cuento,
Venus aquella diosa
más bellaca que hermosa,
que apenas al sol hurta lucimiento
en las mortales pausas del ocaso,
cuando del cielo por el campo raso,
o el campo terciopelo,
sale a rondar y va de cielo en cielo
a ser, con dulces tretas,
lasciva tentación de los planetas.

El verbo «canto» (de origen épico estricto, el «cano» de tantos poemas latinos) dará bastante juego al poeta. Solís lo relacionará con canto = piedra, con la que tropieza, con cantos en sentido vulgar de canción y se autodenominará poeta echacantos, teniendo en cuenta que un «echacantos» era un hombre despreciable y que nada supone en el mundo. Al mismo tiempo ha aludido a uno de los tópicos más repetidos de la poesía de esta última etapa del siglo de oro: la abundancia de los poetas en este tiempo, presente también en Polo de Medina, que consideraba que, de tan abundantes, eran como los reales de vellón: poetas devaluados. Aquí se indica «que todos hacen cantos, y entre tantos...», con chusca rima interna, recurso que volverá a utilizar más adelante y que pocos versos más arriba ha intentado creando una falsa rima interna con juego de fonemas muy

curioso: «necio empiezo». De cantar, es decir, del hecho físico de entonar con la voz una melodía, se pasará a gargantear, modo ridículo o jocoso de cantar haciendo quiebros con la garganta, impropio, como venimos repitiendo, de un canto que ha de ser solemne y «nuevo».

Porque la máxima ironía del poeta es llamar nuevo a un tema mítico, y mucho más a este hartado conocido de todos los lectores. Debe el acordarse de este asunto nuevo nada menos que a Ovidio. El poeta cumple con el rito obligado de citar la autoridad máxima en la materia, aquélla que le ha servido de inspiración, pero no lo hace de forma habitual, sino que busca, al anunciar la novedad, una originalidad irónica, porque, como es sabido, Ovidio era la fuente obligada de todas estas historias y, en concreto, desde luego de ésta. Los juegos con el apellido (Nasón = narizón) son muy habituales en todo el Siglo de Oro, desde la mención de Góngora en la propia *Fábula de Píramo y Tisbe* (Píramo fueron y Tisbe, / los que en verso hizo culto / el licenciado Nasón / (bien romo o bien narigudo) / dejar el dulce candor / lastimosamente oscuro) hasta la no menos memorable del soneto de Quevedo «Érase un hombre a una nariz pegado». Pero es más divertido considerarlo un poeta «culto», y desde luego así hacían parecer al extraordinario poeta latino, dado el uso constante que los poetas «cultos» hacía de él. Pero a Solís esta situación le hace mantenerse en su castellanismo sin mácula, para lo cual deshace y trasforma un refrán conocido: «Villa por villa, Valladolid en Castilla», que Solís modifica para afirmar su aversión al estilo culto.

Falta, finalmente, hacer referencia a la deidad que inspira el poema. Por supuesto podría ser Talía, como es obligado y habitual, es decir, la musa de la comedia –y así lo vemos también en el texto recogido de Polo de Medina–, pero el poeta, para romper el sistema, la rechaza y se burla, con unas divertidas rimas internas, de lo rutinaria que es su presencia: «que es musa que se usa y no se excusa», para terminar dándole una no menos burlesca e hiperbólica trascendencia, al considerarla un error = pecado, que está siempre al principio de los poemas de este tipo, es decir, en su origen. Por lo tanto se trata de un «pecado original de todo verso». Se trata desde luego, en esto de mencionar a la musa, de una burla de la dedicatoria del *Polifemo* de Góngora: «Estas que me dictó, rimas sonoras, / culta sí aunque bucólica Talía».

La forma elegida por Solís, desde el punto de vista métrico, es la silva, continuada sin interrupciones a lo largo de todo el poema tal como se avisa en su título. Los poemas burlescos de tema mitológico solían escribirse en romance, de una sola asonancia, como hizo Góngora en su *Fábula de Píramo y Tisbe*, o en silvas como hicieron casi todos los poetas que al género se aproximaron. Polo de Medina utilizó ambas formas para sus dos fábulas burlescas, y Solís se decide por esta de la silva quizá más expresiva, porque en las rimas de los endecasílabos y heptasílabos (muy escasos, por cierto), puede llegar a producir también asociaciones divertidas y jocosas. Se dan algunos casos en los versos

escogidos: «versos» rimará con «tersos», «invoco» con «loco», «Ovidio» con «envidia» y «perverso» con «verso».

Muestra, en definitiva, de un tipo de poesía que se cultivó con abundancia y que revela cómo las invenciones literarias de un tiempo determinado llegan finalmente a ser parodiadas y tratadas burlescamente. La literatura barroca, que tan dada era a este tipo de burlas jocosas, no dejó pasar la ocasión que le ofrecía la fábula mitológica ovidiana.

A VUELTAS CON LA VIDA DE TORRES VILLARROEL: ¿RELATO PICARESCO O AUTOBIOGRAFÍA MODERNA?

FERNANDO DURÁN LÓPEZ
(Universidad de Cádiz)

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN¹

El punto que pretendo indagar es el papel que juega la rica y controvertida *Vida* del astrólogo y catedrático salmantino Diego de Torres Villarroel en la evolución de la autobiografía en España, el lugar que ocupa en relación con sus formas arcaicas y modernas, y con el propio espíritu de la modernidad. A este

¹ Este artículo es un resumen de varias secciones inéditas de la tercera parte de mi tesis doctoral: *La autobiografía moderna en España: nacimiento y evolución (siglo XVIII y principios del XIX)*, leída en junio de 2001. De ella se han publicado otras partes, que conviene tener en cuenta para contextualizar el planteamiento que aquí se hace: «La autobiografía juvenil de José Cadalso», *Revista de Literatura*, LXIV, 128 (2002), págs. 437-473; *Tres autobiografías religiosas del siglo XVIII. Sor Gertrudis Pérez Muñoz, Fray Diego José de Cádiz, José Higuera*, Cádiz: Universidad, 2003; José R. Izquierdo Guerrero de Torres, *Recuerdos de mi vida*, ed. F. Durán López, Sevilla: Espuela de Plata, 2004; *Vidas de sabios. El nacimiento de la autobiografía moderna en España (1733-1848)*, Madrid: CSIC, 2005; *Un cielo abreviado. Introducción crítica a una historia de la autobiografía religiosa en España*, Madrid: FUE, 2007; «La *Vida literaria* de Joaquín Lorenzo Villanueva: autobiografía, erudición y política», en *Valencianos en Cádiz. Joaquín Lorenzo Villanueva y el grupo valenciano en las Cortes de Cádiz*, ed. G. Ramírez Aledón, Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, 2008, págs. 401-502; «Estudio introductorio. La historieta del sargento Mayor: realidades y ficciones», en F. Mayoral, *Historia verdadera del sargento Francisco Mayoral, natural de Salamanca, fingido cardenal de Borbón en Francia, escrita por él mismo y dada a luz por D. J. V.*, Sevilla: Espuela de Plata, 2008, págs. 7-56; «Religious autobiography», en *A new companion to Hispanic Mysticism*, ed. H. Kallendorf, Leiden: Brill, 2010, págs. 15-38.

respecto, las interpretaciones no pueden ser más divergentes.² La mayor parte nacen de un equívoco: se plantean sobre la dicotomía *novela picaresca* vs. *autobiografía burguesa*, donde artificialmente se crea una correlación entre ambos términos y la cuestión del género (novela frente a autobiografía) se subsume dentro de la cuestión del estilo o la mentalidad de época. En realidad, son dos problemas diferentes: *novela* vs. *autobiografía*, por un lado, y *obra picaresca* vs. *obra burguesa* por otro. Cruzar ambas cuestiones provoca distorsiones, pero mi objetivo es ante todo precisar qué tiene y qué no tiene esta obra de *autobiografía burguesa*, es decir, con otras palabras, de *autobiografía moderna*.

Hasta los años sesenta se venía repitiendo la perezosa idea de que Torres era un epígono picaresco. Esto era una vía para aislar –y para salvar– su genio literario del entorno mediocre que se pretendía ver a su alrededor. Recuérdese el pobre conocimiento y peor juicio que se tenía entonces de las letras españolas del XVIII, que explica el afán de atraer hacia el pasado aurisecular la parte más descollante y original de esas letras, valorada así, entre otras cosas, porque precisamente se antojaba la más parecida a ese pasado. El nuevo aprecio a la obra torresiana, elevándola a un lugar más alto en el canon literario español, comienza a mediados de los años sesenta, coincidiendo con la renovación de los estudios sobre el movimiento ilustrado. En ese momento, lo más urgente era distanciarse del citado tópico sobre el epigonismo de Torres y reintroducirlo en el marco de su siglo XVIII. Los trabajos de esta época tienden, en su mayor parte, a ver en el salmantino a un audaz representante de la mentalidad y la literatura burguesas.

Un breve artículo de Juan Marichal, desde su primera aparición en 1965,³ supuso un punto de inflexión en la estima concedida a la *Vida* de Torres Villarroel. Para Marichal, lejos de ser el escritor picaresco que se decía, resultaba una muestra fiel del espíritu de la burguesía dieciochesca, un hombre de su tiempo y del tiempo europeo que le tocó en suerte. Frente a la antigua autobiografía penitencial, la *Vida* torresiana era una autobiografía burguesa, crónica del ascenso social de un hombre común que parte de una posición subordinada. Marichal

² Precisamente por este carácter instrumental, mi revisión no hace referencia a trabajos sobre Torres que siguen otras líneas de análisis, en particular los de Guy Mercadier, que insiste sobre todo en la continuidad autobiográfica del conjunto de la obra torresiana, que incorpora en su globalidad un personaje llamado Torres Villarroel, pura creación literaria. Es Mercadier quien ha estudiado con más amplitud y desde una perspectiva interna los escritos del salmantino, pero no pone tanto énfasis en la ubicación del autor en el contexto de la evolución de la autobiografía española. Véanse *Textos autobiográficos de Diego de Torres Villarroel. Repertorio bibliográfico*, Oviedo: Cátedra Feijoo, 1978; *Diego de Torres Villarroel, masques et miroirs*, París: Éditions Hispaniques, 1981 (hay traducción al castellano en 2009); «Diego de Torres Villarroel, 1694-1770: une autobiographie permanente», en *Individualisme et autobiographie en Occident*, eds. C. Delhez-Sarlet y M. Catani, Bruselas: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983, págs. 127-141.

³ Cito por esta reedición: Juan Marichal, «Torres Villarroel: autobiografía burguesa al hispánico modo», en *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Madrid: Alianza, 1984, págs. 102-108.

ve en Torres una mentalidad comercial, que aprecia el dinero y el tiempo y cuyos móviles fundamentales son económicos. A partir de esta base, esboza otras continuidades de la figura torresiana con la mentalidad moderna. Una de ellas es su voluntad de autoexpresión, encubierta tras una máscara bufonesca; su diferencia respecto a los burgueses europeos más señalados, su especificidad hispánica, estaría en la dependencia del sentimiento religioso del más allá, es decir, que adolece de un unamuniano sentimiento trágico de la vida.

Giusseppe Di Stefano construye su interpretación sobre la autobiografía viendo en ella un ansioso deseo de respetabilidad, que permitiera a Torres dejar de lado la mala reputación que tenía entre los doctos; su incidente con la Inquisición tuvo que ver en esto.⁴ Con matices, también afirma la condición burguesa de la autobiografía: «possiamo ben dire che la *Vida* è la storia, a volte in toni d'epopea, di questa ascesa [social], como è anche la cronaca delle paure e dell'insicurezza del *parvenu*» (pág. 183). Las contradicciones entre realidad y mixtificación de Torres, sus afirmaciones antitéticas sobre sí mismo responderían al deseo de encarnar un modelo único, el del hombre de bien (pág. 192).

Junto con la mera afirmación de un Torres moderno y burgués, hubo también visiones más problemáticas. Russell Sebold es el primero de muchos que tratarán de explicar al escritor de Salamanca por medio de una contradicción entre dos impulsos. Esto es la prueba de que el afán por «modernizar» al salmantino tropezaba con obstáculos, testimonios textuales difíciles de soslayar y que de algún modo pretendían quedar integrados en la idea de una escisión o un desgarramiento intelectual o emocional. Así, en un artículo de 1963, recogido también en su libro de 1975, sostiene que «...en la *Vida* de Torres Villarroel se refleja un violento conflicto entre dos inclinaciones contrarias del autobiografiado, mundanidad y ascesis [...]. ...en ciertos momentos de la vida de Torres este conflicto debió de presentarse con la misma abrumadora insolubilidad que el conflicto del hombre moderno entre su voluntad de creer y su incapacidad para hacerlo».⁵ Ante él, además, sólo había dos modelos de narración personal legitimados: el picaresco y el hagiográfico. Resolvió la papeleta fundiéndolos a través de una compleja y hábil arquitectura textual.

⁴ «L'esito favorevole che avrà l'incidente con il Sant'Uffizio, la protesta di ortodossia in merito al soprannaturale, la difesa del sostrato scientifico dei pronostici ma l'attribuzione a scopi commerciali della parte meno seria di almanacchi e libelli, e ancora il rifiuto della pretesa affinità sua con gli eroi della picaresca, si rivelano spunti che Torres dirige a rivendicare la correttezza e la liceità della propria condizione intellettuale e morale e quindi il suo diritto a una reputazione consona al prestigio e al livello sociali conseguiti», Giuseppe Di Stefano, «Mito e realtà nell'autobiografia di Diego de Torres Villarroel», *Miscellanea di studi ispanici*, 10 (1965), págs. 175-202, cita en pág. 182.

⁵ Russell P. Sebold, *Novela y autobiografía en la «Vida» de Torres Villarroel*, Ariel: Barcelona, 1975, pág. 135.

Sebold parte del problema de la novela, de la relación de Torres con la que le precede y le sigue en España y en Europa, aunque no olvida tampoco la condición autobiográfica del texto, concluyendo en cierto momento, con algo de ligereza, que «en el setecientos los lectores y los mismos escritores apenas distinguían entre un género y otro. Por lo menos no distinguían entre tales géneros en lo que se refiere a la técnica o a la especie de placer que daba su lectura» (pág. 41). Así, la primera línea de su libro expone con rotundidad una declaración de principios:

...considerada como novela, la *Vida* de Villarroel representa una forma mucho más moderna que la novela picaresca. En la autobiografía del Piscator de Salamanca no tenemos una novela picaresca, pese a los muchos elementos picarescos que contiene, porque éstos no afectan en sentido literal a la psicología del autobiografiado, sino que forman parte de una doble alegoría picaresco-ascética con la que nuestro ingenioso relator de sus propios milagros quiere sugerir su verdadero carácter, resultado de una valiente y penosa lucha diaria entre dos posturas morales antagónicas. (pág. 17)

Según esto, Torres haría uso de fórmulas estilísticas y otros elementos de la picaresca, pero apuntando a un cambio de valor para adaptarlos a un género nuevo y más moderno. No sólo es la picaresca, también hay clichés de la literatura ascética del Siglo de Oro, y en concreto de la autobiografía religiosa: del molde agustiniano se toma el diálogo interior, el escrutinio moral de su personalidad dividida entre la virtud y el vicio, renunciando al exteriorismo de las autobiografías europeas anteriores e introduciendo un intenso proceso de autorreconocimiento. Con razón, Sebold asocia el auge y el nuevo estilo de las autobiografías europeas del XVIII con el desarrollo de la filosofía inductiva, del empirismo que valora las percepciones reales de los sentidos. La misma matriz posee la novela moderna. Mucho más arriesgado es, a mi juicio, ver esas cualidades en Torres Villarroel, a través de su comparación con la autobiografía de Benjamin Franklin. Su afirmación de la condición burguesa de Torres es categórica:

Con la *Vida* de Villarroel, sale por primera vez en español un libro en el que un hombre de la clase media se considera importante precisamente por pertenecer a tal clase y por haber tenido que bregar con los mismos problemas prosaicos que los demás hombres de la clase media. Con la aparición de la *Vida* de Villarroel, la burguesía, con su nueva conciencia social, entra a jugar un papel importante en la literatura española. (pág. 34)

La estrecha relación de la autobiografía con la novela moderna es desvelada por Torres al hablar de «novelas fingidas» y «novelas certificadas», la *Vida*

pertenece a la segunda categoría: «una como novela basada en datos históricamente comprobables [...]; en fin, una historia verídica engalanada con técnicas novelísticas» (pág. 44). Según eso, lo novelístico en Torres sería su pretensión de representar a través de su ejemplo a todos los hombres de su clase social, es decir, su condición burguesa. En la misma línea estaría su afición a describir detalles de la vida cotidiana, ropas, objetos, habitaciones, su propio físico..., entre otra buena serie de rasgos que corresponderían a «técnicas que después llegarían a considerarse como indispensables para la novelística moderna» (pág. 103).

Esta interpretación sitúa la modernidad de Torres Villarroel en el terreno de la nueva novela dieciochesca. En realidad, el análisis de Sebold adolece de la ausencia de suficientes referencias autobiográficas. Esta carencia pretendió ser superada por Eugenio Suárez-Galbán⁶, cuya tesis sobre la *Vida* parte también de negar su condición picaresca para proponer una lectura a partir de su condición de autobiografía, que venía siendo soslayada. En el primer capítulo de su estudio, Suárez-Galbán pretende probar –y a mi juicio lo hace satisfactoriamente– que la *Vida* de Torres no comparte rasgos esenciales de la *novela* picaresca española del Siglo de Oro –y subrayo lo de novela–, ni tampoco los de la picaresca europea del XVIII (novelas como *Moll Flanders*, *Gil Blas* y algunas otras que toma como referencias coetáneas más fiables): por ejemplo, la condición marginal del protagonista, su carácter asocial y una bajeza social y moral que se refuerza con una genealogía infamante; un valor moralizante; la vida del pícaro termina en una estabilización, a veces de naturaleza burguesa, pero lo que se narra es la etapa anterior a ella; el protagonista lleva una vida de altibajos y cambios de oficio o fortuna; naturalismo en su visión de la vida (sexo, excrementos...); resentimiento social y crítica contra los poderosos; etc. Esos ingredientes definirían un relato picaresco mínimo y están ausentes, con uno u otro matiz, en la *Vida* de Torres Villarroel. En cambio, según Suárez-Galbán, la *Vida* torresiana se fundamenta sobre dos finalidades esencialmente autobiográficas, las de la apología y la confesión:

Se trata de una insaciable ansia de fama, un enorme anhelo de reconocimiento que halla su solución y alivio en la redacción de la *Vida*. [...] un análisis cuidadoso de ella pone de manifiesto un sistema complicado de técnicas, tácticas –y hasta tramoyas, podría decirse– dentro de un juego complementario entre dos formas autobiográficas, destinadas en general y más que nada a realzar la persona y labor del autor. Son estas dos formas –llamémoslas subgéneros autobiográficos– la apología y la confesión, pero repárese bien en que la confesión torresiana en que culmina la apología es

⁶ Eugenio Suárez-Galbán Guerra, *La Vida de Torres Villarroel, literatura antipicaresca, autobiografía burguesa*, Carolina del Norte: University of North Carolina, 1975.

de carácter esencialmente mundano. Representa esta confesión mundana el eje de la obra, su común denominador que da a la autobiografía su sentido y forma especiales. La apología queda así subyugada a la confesión, ya que su papel fundamental será el de servir como mero pretexto de esa confesión, excusa que le brinda a Torres la oportunidad de jactarse con el pretexto de defenderse. (pág. 58)

Rechaza, por tanto, la idea de Sebold de que Torres se halla dividido entre una insoluble contradicción entre sus impulsos mundanos y ascéticos, ya que la propia autobiografía representaría el triunfo de la mundanidad. En esta tesis hay un concepto que se escurre. Mientras que la apología entra sin problemas dentro de los cánones del género autobiográfico, la categoría autobiográfica de «confesión mundana jactanciosa» resulta oscura. Según el crítico, comenzaría a desarrollarse, como verdadero centro de las intenciones del autor, en el tercer trozo de la autobiografía. De hecho, tal como se explica, la confesión mundana no parece distinguirse mucho de la apología: es su vertiente positiva, de afirmación orgullosa de los éxitos profesionales, económicos, sociales, etc. Lo que viene a decir es que Torres escribe para dar cuenta de su triunfo, en un sentido a menudo muy burgués, otras veces sometido a los convencionalismos del Antiguo Régimen. En realidad, llama confesión mundana a la defensa de su ascenso burgués, en lo que coincide con Marichal, Di Stefano y Sebold.

Una vez marcadas las relaciones con la picaresca, Suárez-Galbán denuncia la repetida y estéril concepción de la *Vida* como una novela. Torres en absoluto quiso hacer algo parecido a una novela, sino que muestra una firme y consciente vocación autobiográfica. La *Vida* sería, así, un texto muy representativo de escritura autobiográfica y el famoso término de «novela certificada» sirve a Torres para suplir la falta de la palabra autobiografía: con él pretende distinguir la autobiografía real (la suya) de la ficticia (la de las novelas picarescas) (pág. 116). La expresión, por tanto, le aleja del terreno de lo novelesco, al contrario de lo que piensa Sebold. Respecto a la *Vida* como autobiografía, Suárez-Galbán cree que en ella todo está en función de desvelar al lector la interioridad del autor, su personalidad, aunque no recurra a un método y un lenguaje de análisis introspectivo, sino basado en los hechos que se narran: «Torres también se adelanta a Rousseau en cuanto al planteamiento moderno de la personalidad humana [...]. ...rechaza la concepción unilateral y cerrada del ser humano: con Rousseau concibe al hombre como búsqueda, y esa búsqueda lo lleva pensarlo en última instancia como inconcebible» (pág. 144). Es una búsqueda del *yo* moderna, porque no nace de la trascendencia religiosa, pero tampoco de las acciones externas de la vida, sino desde dentro del propio individuo. La conclusión final es que la de Torres es una autobiografía en perfecta sintonía con lo que ocurre en Europa con ese género en el XVIII, un «adelanto definitivo e inconfundible de las

condiciones básicas sobre las que viene a descansar la modernidad del género autobiográfico», un verdadero antecedente de Rousseau, en quien culminaría el proceso de individualización del hombre moderno. Aunque es la parte menos enfática de su argumentación, también sugiere que la modernidad de Torres es un punto de tránsito en la evolución desde la mentalidad antigua a la moderna.

Así pues, para Marichal el salmantino es fiel representación del burgués, para Sebold es adelantado y gran artífice de la novela moderna burguesa y para Suárez-Galbán lo es de la autobiografía moderna burguesa. Más allá de las diferencias en el desarrollo y la argumentación, se dibuja una lectura coherente en el mismo sentido. Esta tesis ha ido infiltrándose en competencia con la tradicional visión filopicaresca, renovándola y obligando a formulaciones más cautelosas e integradoras.

La postura más extrema en cuanto a considerar a Torres Villarroel autor moderno, sin embargo, estaba por llegar: es la defendida por Manuel María Pérez López en el prólogo a su edición de la *Vida* de 1989 y en otros trabajos.⁷ Torres luchó toda su vida «contra una falsa imagen de sí mismo: la que veía reflejarse en las opiniones de los demás, deformándole y empobreciéndole el ser (“mis almanaques, mis coplas y mis enemigos me han hecho hombre de novela, un estudiantón extravagante y un escolar entre brujo y astrólogo, con visos de diablo y perspectivas de hechichero”».⁸ Su tesis es que esas adherencias deformantes a su figura todavía perduran, haciéndole comparable a un pícaro ignorante, heredero del xvii, antimoderno y rezagado en lo científico, más barroco y contrarreformista que ilustrado, hasta el punto de que suena provocador «relacionar a Torres con el proceso de emergencia de lo que hemos dado en llamar *modernidad*».⁹ Esta suplantación de una imagen real por otra falsa comienza en 1718, cuando Torres publica su primer almanaque y quedó apresado por su éxito, encerrado en una figura pública tan lucrativa como desasosegante para sus expectativas de respeto social. Pero de lo que no se percataba nadie era de que la astrología la ejerció Torres «con tan desmitificadora distancia, con tan burlesca ambigüedad, que cada uno de sus almanaques se convierte en una contrahechura humorística del género».¹⁰ Torres pertenecería así plenamente al pensamiento científico de su tiempo, que es la primera mitad del xviii, periodo de transición que no se puede juzgar con conceptos tales como Ilustración y Neoclasicismo. Los elementos que se describen en Torres como rescoldos barrocos son parte viva de la mentalidad

⁷ Diego de Torres Villarroel, *Vida*, Madrid: Espasa-Calpe, 1989, ed. M. M.^a Pérez López; «Los “sueños” de Torres Villarroel o la ilusión racional», *Anthropos*, 154-155 (1994), págs. 144-150; «Para una revisión de Torres Villarroel», en M. M. Pérez López y E. Martínez Mata, *Revisión de Torres Villarroel*, Salamanca: Universidad, 1998, págs. 13-35.

⁸ M. M.^a Pérez López, ed. cit., 1989, pág. 9.

⁹ M. M.^a Pérez López, art. cit., 1998, pág. 14.

¹⁰ M. M.^a Pérez López, ed. cit., 1989, pág. 13.

de su tiempo: «entronca con las actitudes y la problemática de los *novatores*» y «sí, por encima de esa complejidad, se quiere poner una etiqueta a la figura de Torres, la de *pre-ilustrado* es la única que puede hacerle justicia. Porque, desde luego, no fue ningún nostálgico de la vieja patria barroca sin fisuras». ¹¹ Los elementos que servirían para etiquetarle así serían su interés obsesivo por la ciencia; su afán divulgativo que conecta con la idea ilustrada de educación; su rechazo a algunas supersticiones; su deseo de separar teología y ciencia y su defensa del empirismo, ideas centrales de la visión *novatora*; su repudio del escolasticismo y su admiración por la obra de Tosca, además de elogiosas referencias a Bacon, Descartes e incluso a Feijoo.

En lo que hace a la *Vida* y el problema del género, Pérez López parte de que la obra no tiene precedentes, sólo conexiones parciales con múltiples formas literarias que relatan una vida individual. Aunque rechaza la consideración de la *Vida* como una novela picaresca, sí cree que este género juega un importante papel como marco referencial consciente e irónico, que era parte del horizonte de expectativas del lector contemporáneo. Torres manipula estas expectativas. ¹² Esta subversión del modelo se basa en imitación de elementos como el título, en referencias explícitas a obras picarescas, en el jugueteo con una genealogía más o menos infamante, en «la tonalidad narrativa y la coloración estilística de algunos episodios» de los dos primeros Trozos, y en ecos dispersos en el resto del libro. «El juego consiste en utilizar elementos parciales del esquema para subvertirlo por completo, hasta el punto de invertir su función y sentido», dando como resultado, no un pícaro, sino «su contrahechura perfecta», ya que se cuenta el ascenso social, en rebeldía contra las convenciones sociales, de una individualidad poderosa, por méritos propios y vías inusuales en la sociedad de su tiempo. ¹³ Más aún, Pérez López sostiene que «la configuración narrativa de la *Vida* presenta ya los rasgos básicos –problemas de perspectiva, construcción, procedimientos expresivos...– de la moderna autobiografía posrousseauiana» ¹⁴ y afirma con rotundidad que Torres «inaugura en España la autobiografía moderna» ¹⁵ y que la *Vida* es la «primera autobiografía burguesa española y

¹¹ *Ibid.*, págs. 18 y 20.

¹² «No escapó a la sutileza de Torres el rendimiento que podría obtenerse de una distanciada asociación con el esquema de la picaresca, en un habilísimo juego de analogías y contrastes. La novela picaresca, por su arraigo en el gusto popular, generaba expectativas de diversión asegurada; era el único género prestigiado literariamente al servicio de la narración de una vida “vulgar”; proporcionaba la posibilidad de dar un tratamiento irónico-burlesco al relato de la propia existencia; y, por añadidura, conectaba con la imagen falsa de sí mismo que corría entre el vulgo y que él quería rectificar», Pérez López, *ibid.*, págs. 34-35.

¹³ *Ibid.*, págs. 35-36.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 40.

¹⁵ M. M.^a Pérez López, art. cit., 1989, pág. 33.

pieza original y precocísima en la configuración de la autobiografía moderna europea».¹⁶

Así pues, mucho se ha escrito acerca de Torres Villarroel en los últimos treinta años con el propósito de reivindicar su figura para la modernidad burguesa, para la renovación científica e ideológica del XVIII y para el género autobiográfico. Pero lo cierto es que la cuestión, aunque iluminada desde otros planteamientos, sigue abierta. Esta enérgica defensa no ha quedado aún dueña del campo de batalla. Muchos críticos continúan pensando que Torres representa un bastión de la mentalidad del Barroco y en modo alguno supone un avanzado de la modernidad.

Algunos mantienen en ocasiones la vieja idea que considera que la *Vida* torresiana es una novela, con diversos matices. Guillermo Carnero incluye a Torres en un estudio sobre la novela del siglo XVIII, explicando que «el hecho de que sólo podamos considerar clásicos [...] el *Fray Gerundio* de Isla y la *Vida* de Torres es el mejor indicio de la tradicional desatención a nuestra novela del XVIII en la investigación y en la enseñanza; y no es tampoco muy feliz la circunstancia de que ambos clásicos sean dos intentos imperfectos y frustrados de novela».¹⁷ Gonzalo Navajas, por su parte, habla del «carácter autobiográfico de la novela».¹⁸ Javier Huerta proclama que la *Vida* torresiana «es, por encima de cualquier otra intencionalidad, un relato bufonesco», pero que su «modo [...], más que la novela picaresca, sería la pseudoautobiografía bufonesca, al modo de la *Vida y hechos de Estebanillo González*».¹⁹ Lo mismo ocurre en cuanto a las ideas científicas. Paul Ilie,²⁰ por ejemplo, suscribe la convicción de que Torres Villarroel era un rezagado respecto a la ciencia y el pensamiento ilustrado, y lo mismo viene a afirmar Álvarez de Miranda, discutiendo el presunto carácter ilustrado del Gran Piscator de Salamanca y afirmando «el sustancial conservadurismo torresiano en materia científica, conservadurismo que [...] en mi opinión le incapacita para participar de un espíritu que, si es que todavía queremos entendernos, pudiéramos

¹⁶ M. M.^a Pérez López, art. cit., 1994, pág. 145.

¹⁷ Guillermo Carnero, «La novela española del siglo XVIII: estado de la cuestión (1985-1994)», en *Razón, tradición y modernidad: re-visión de la Ilustración hispánica*, dirs. F. La Rubia Prado y J. Torrecilla, Madrid: Editorial Tecnos, 1996, págs. 9-52, cita en pág. 16.

¹⁸ Gonzalo Navajas, «Un discurso sin paradigma: la *Vida* de Torres Villarroel», en *Razón, tradición y modernidad: re-visión de la Ilustración hispánica*, dirs. F. La Rubia Prado y J. Torrecilla, Madrid: Editorial Tecnos, 1996, págs. 238-251, cita en pág. 245.

¹⁹ Javier Huerta Calvo, «Imágenes de la locura festiva en el siglo XVIII», en *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, eds. J. Huerta Calvo y E. Palacios Fernández, Ámsterdam-Atlanta: Rodopi 1998, págs. 218-245, citas en págs. 236 y 237.

²⁰ Paul Ilie, «El conocimiento a través de los sueños y la Ilustración española: un juicio sobre Torres Villarroel», en M. M. Pérez López y E. Martínez Mata, *Revisión de Torres Villarroel*, Salamanca: Universidad, 1998, págs. 37-60.

mos llamar “ilustrado”»,²¹ ya que el escepticismo del que a veces hace gala el autor ante supersticiones y creencias de todo tipo poco tiene que ver con el que preconizan los *novatores* o Feijoo.

Tampoco se ha admitido unánimemente el carácter burgués del individualismo de Torres ni la relación de su escritura autobiográfica con la del XVIII. Henry Ettinghausen, buen conocedor de las autobiografías de soldados del Siglo de Oro, plantea, en contra de Suárez-Galbán, la influencia de Quevedo, aunque sólo estudia un punto concreto, el autorretrato del autor, inspirado según él en la descripción del dómine Cabra. Su análisis apunta a conclusiones más generales:

Torres is in fact less a solid member of a new middle class than a figure who –like several adventurers who wrote autobiographies in the seventeenth century– uncomfortably straddles the gap between the nobility at one extreme and the artisans, pedlars and *pícaros* at the other. [...] He is the typical *parvenu*, the insider who is also an outsider, and with a psychological insecurity to match his social precariousness. Like some literary *pícaros*, notably Pablos and Estebanillo González, he plays the *enfant terrible*, partly no doubt to impress, entertain and ingratiate himself with his social superiors.²²

Torres estaría con su autobiografía realizando un último intento de hacerse socialmente aceptable, pero ese deseo de ascenso no es tanto una moderna actitud burguesa, como un proceso de desclasamiento y autoafirmación propio de una sociedad estamental, conducta detectable también en las autobiografías del siglo XVII.

Pero quizá las opiniones más contundentes para situar a Torres Villarroel en las antípodas de la mentalidad ilustrada vienen de Francisco Sánchez-Blanco, especialista en los textos ensayísticos, filosóficos y científicos de la primera mitad del XVIII, cuyas diferencias con las obras de Torres le parecen determinantes.²³ Para él, Torres «considera todavía barrocammente el mundo como un teatro de vanidades, entre las que se encuentra la ciencia».²⁴ Vive de engañar al público aprovechándose de su ignorancia y jactándose de ello. También descalifica su estilo como ajeno a la prosa dieciochesca:

²¹ Pedro Álvarez de Miranda, «Los duendes en casa de la condesa de los Arcos: un episodio de la *Vida* de Torres y su difusión oral previa», en M. M. Pérez López y E. Martínez Mata, *Revisión de Torres Villarroel*, Salamanca: Universidad, 1998, págs. 79-91, cita en pág. 84.

²² Henry Ettinghausen, «Torres Villarroel's self-portrait: the mask behind the mask», *Bulletin of Hispanic Studies*, LV (1978), págs. 321-328, cita en pág. 326.

²³ Francisco Sánchez-Blanco (ed.), *El ensayo español. 2. El siglo XVIII*, Barcelona: Critica, 1997, págs. 46-47.

²⁴ Francisco Sánchez-Blanco, *La mentalidad ilustrada*, Madrid: Taurus, 1999, pág. 78.

Torres se coloca [...] en el polo opuesto del ensayo. Que su *Vida* ponía en el escenario un nombre, pero no unas reflexiones, lo advierte el lector rápidamente. Su modo de escribirla equivale a una exhibición individual, no sólo de algarazas estudiantiles, sino de malabarismos retóricos, antítesis de la naturalidad y sencillez que por las mismas fechas introduce Feijoo en la escritura.²⁵

Ángel Delgado Gómez, en un artículo muy inteligente que suscribo en gran parte, revisa las opiniones que han sostenido la condición moderna torresiana, aunque asume en líneas generales la interpretación de Torres como un burgués, escritor nada picaresco, volcado en la autopromoción. No obstante, él cree que en todo momento juega con el lector a una aparente exhibición que oculta más que revela. No cree que haya el autoanálisis que afirman Suárez-Galbán y otros:

...la *Vida* se revela como algo bien distinto de una autobiografía burguesa. En realidad no se trata propiamente hablando de una autobiografía, sino de un autorretrato. En la *Vida* no hay un desarrollo de la personalidad, una valoración diacrónica de la propia psique a través de los acontecimientos más importantes de su formación como persona y como académico. [...] En la *Vida* no hay [...] ninguna *bildung*. El autor ofrece una imagen lineal de su existencia marcada por el histrionismo y la deliberada confusión.²⁶

Las continuas contradicciones del autor no suponen una indefinición de Torres ni una escisión en su alma, sino una deliberada voluntad de encubrimiento, que esconde una estrategia propagandística de su obra y su persona. Delgado Gómez cree, en conclusión, que la *Vida* no es obviamente una novela picaresca, pero tampoco

...obedece a los presupuestos de seriedad, autojustificación social e intelectual, perspectiva histórica y deseo de fama póstuma que inspiraron los diseños autobiográficos de Franklin, Rousseau, Vico, Gibbon, Boswell, etc. Torres no era un intelectual orgulloso de su talento, y el espíritu de la Ilustración le fue totalmente ajeno. Por educación y afinidad cultural, la obra se alimenta de la tradición literaria española del siglo anterior, pero en ella no se encuentra la mentalidad metafísica y pesimista del último Barroco. (pág. 77)

Lo que queda, en sustancia, es la negación de la modernidad de Torres y la afirmación de que sigue anclado en fórmulas barrocas, pero muy a su propio

²⁵ F. Sánchez-Blanco, *op. cit.*, 1997, págs. 46-47.

²⁶ Ángel Delgado Gómez, «La autobiografía como juego publicitario: la *Vida* de Torres Villarroel», *Crisol*, 4 (1986), págs. 57-88, cita en págs. 59-60.

estilo. En suma, sugiere la caracterización del Piscator como un autor de transición, que es la que parece hoy día preferir la mayor parte de la crítica.

Gonzalo Navajas también sitúa su análisis en esta perspectiva: según él, Torres Villarroel no es moderno, sino que su cualidad esencial sería la transición hacia el paradigma moderno, es decir, que posee una modernidad incompleta, en cuanto que no es capaz de asumir todas las características propias del sujeto moderno, pero tampoco puede servirse del paradigma antiguo. Según esta idea, la *Vida* sería «un texto de iniciación a la modernidad. Incorpora y dinamiza ya los principios de la modernidad al mismo tiempo que comparte todavía [...] los rasgos del mundo clásico. La *Vida* es, por consiguiente, un texto de naturaleza inestable».²⁷ Esos rasgos intermedios serían: la ausencia de una concepción histórica y de una dimensión colectiva para la vida del protagonista; una identidad intelectual incoherente y oscilante, porque ya no sirve el saber antiguo pero tampoco se atreve a penetrar en el conocimiento crítico moderno, lo que deviene en irónico automenosprecio; incapacidad para la introspección y falta de instrumentos y lenguajes para expresar la subjetividad, lo que le condena a una superficialidad ajena al moderno tratamiento confesional del *yo*; actitud ambivalente hacia las jerarquías, por la cual se afirma agresivamente el valor de la propia individualidad en lucha contra poderes y convenciones aceptados, pero esa aparente rebeldía nunca se resuelve más que en un acomodo personal.

Esta visión desatiende la perspectiva literaria de la *Vida*. Los conceptos de novela y autobiografía que maneja, sobre todo este segundo, se mueven en términos muy poco penetrantes. Identifica autobiografía con objetividad narrativa y de ahí deduce que Torres se aleja de ese modelo. Según el crítico, Torres acentúa los elementos que desestabilizan su propia credibilidad como narrador descalificándose a sí mismo, a su obra, menospreciándose, etc., lo cual da lugar a una «intencionalidad ironizante en torno a la forma textual» (pág. 246). Navajas, según parece, considera que la metanarratividad es ajena a la autobiografía, cuando lo cierto es que el género autobiográfico incorpora de forma consustancial una reflexión sobre sus propios procedimientos, su veracidad, su intención, su configuración narrativa, más antigua y acusada que la que podemos ver en la novela. Por ello no es extraño que la *Vida* de Torres adopte esa disposición problemática: no sólo no la aleja de la autobiografía hacia la novela, sino todo lo contrario.

Volviendo a las lecturas transicionales, para Ángel Loureiro, la *Vida* constituye una obra enigmática y compleja, en la que se solapan y suceden tres historias diferentes: «la historia de sus vicios, la historia de sus adversidades y

²⁷ Gonzalo Navajas, art. cit., pág. 237.

la historia de sus triunfos y virtudes». ²⁸ Cada una exige sus propios principios reguladores: la ley moral, la ley divina y la ley social, respectivamente. En cada una el protagonista debe vencer una resistencia para triunfar sobre sí (en la historia de sus vicios) y para entregarse a la Providencia (en la historia de sus adversidades). Pero:

en el tercer relato, el decisivo, no hay resolución, pues frente a las murmuraciones anónimas de sus enemigos no puede hacer más que acumular pruebas de su valía, sin que por ello pueda acallar las voces a las que él mismo da vida al inscribirlas como parte integral e indeleble de su autobiografía. Esos rumores y dudas, a los que Torres da cabida en su texto hacen de él un testigo no fidedigno, por lo que le resulta necesario acoger de continuo nuevas voces, nuevos testigos que corroboren su verdad, empresa cuyo triunfo es de por sí imposible. (pág. 178)

Su propósito es superar las versiones calumniosas que corren sobre él fijando una imagen de su vida que establezca definitivamente su valía, que implica haber sido capaz de triunfar social e intelectualmente desde una posición inicial degradada. La *Vida* sería así una logomaquia entre las imágenes deslucidas de su vida y la imagen ejemplar que él quiere hacer valer (cfr. pág. 184). Hay una aparente arrogancia en el hecho de apoderarse él mismo del discurso ejemplar que predica sobre sí, pero para que tenga éxito tiene que demostrar el respaldo de las clases poderosas de la sociedad, es decir, del sistema, lo cual niega el carácter introspectivo y de moderno individualismo burgués que se le ha atribuido. Para Loureiro, en suma, la *Vida* sigue anclada en una ética propia de la etapa anterior.

Al presentar al vulgo, y sobre todo a la nobleza, como árbitros de la disputa acerca del valer de su existencia, como fundamentación de su valía y de la versión de su vida que él pretende imponer, Torres hace pasar su autobiografía del terreno de la referencialidad al de la acción, del dominio de la verdad al reino del poder, de la mimesis de la «vida» a la mimesis de ciertas normas y ciertos textos. La autobiografía de Torres no es tampoco, fundamentalmente, un acto cognoscitivo sino un acto ético. Y la *Vida* no es tampoco, fundamentalmente, la autobiografía de un burgués (aunque [...] el dinero sea un elemento importante en ella) ni está marcada por la ambigüedad, la contradicción o la subversión: más que la primera autobiografía moderna

²⁸ Ángel G. Loureiro, «La *Vida* de Torres Villarroel, la oración fúnebre y la ley», en M. M. Pérez López y E. Martínez Mata, *Revisión de Torres Villarroel*, Salamanca: Universidad, 1998, págs. 173-191, cita en pág. 173.

española, la *Vida* de Torres resulta ser la última manifestación del acatamiento a formas de poder e instituciones que están al borde de la quiebra. Al hacer uso de una forma que ya se está quedando obsoleta, Torres no puede crear un nuevo tipo de discursividad autobiográfica y su *Vida* no va a establecer, en consecuencia, un paradigma a imitar. (pág. 190)

El planteamiento de Luis F. Cifuentes sobre la *Vida* de Torres Villarroel me parece de los más atinados para comprender la complejidad del autor, situado entre dos mentalidades diferentes. Para él, el escritor salmantino expresa siempre un choque entre *yo* y el *otro*, es decir, entre su individualidad pujante y la acción represiva del poder, de la jerarquía social y religiosa; el lenguaje de esa jerarquía impone el desprecio del placer, de la felicidad, de la alegría de vivir, y Torres hace suyo ese vocabulario negativo, pero dejando claro que es esa vocación hacia el placer pecaminoso la que se desprende espontáneamente de su genio personal. La negación del *yo* mundano se acepta, pero como imposición del *otro*.

Dos lenguajes que no «dialogan» fácilmente (en el sentido que Bajtin dio a la palabra): el del OTRO atiende sobre todo al bien y al mal; el de Torres suele concentrarse en la felicidad y la desgracia, la alegría y la tristeza. Su encuentro genera menos la polifonía que la contradicción o la incoherencia. La lectura completa de la *Vida* de Torres confirma el carácter emblemático de ese *turning point*: la misma estructura, el mismo dilema se registran en todos sus momentos significativos. Pero ocurre también que tal encuentro de paradigmas hace de la *Vida* síntoma de todo un momento histórico, emblema ella misma de la transición entre dos épocas enfrentadas de la historia moderna: Barroco e Ilustración. Por una parte, la autoridad del OTRO [...] «impone» [...] a la *Vida* unos criterios de conducta que, en la prosa de Torres, resultan apenas caricaturas del *desengaño* y la *mudanza* barrocos. [...] Por otra parte, el YO de Torres, que todavía se siente a veces obligado por esos principios, sostiene ya una nueva alternativa: la prioridad del deseo, la secularización de la felicidad, el derecho a procurar los placeres terrenos. [...] Es cierto que Torres oscila sintomáticamente entre el acatamiento y la subversión, pero esa alternativa no corresponde ya en su vida al conflicto interior que abrumaba a los agonistas del Barroco. Se trata más bien de un conflicto entre un YO generalmente identificado con la felicidad secular y ese OTRO portavoz exterior de la vida miserable y de la muerte continua. [...] Esta mera afirmación del YO frente al OTRO [...] delata al hombre de la nueva edad: Torres constata y a veces adopta las voces del orden barroco que todavía le acosan, pero defiende ya categóricamente un nuevo valor o una nueva disposición que, veinte años

después de su muerte, será uno de los Derechos Humanos proclamados por la Revolución Francesa.²⁹

Esa contradicción obliga a Torres –asegura Cifuentes– a reconsiderar todos los tópicos morales del Barroco, que aparecen en su *Vida* tratados de la misma conflictiva manera. Por ejemplo, frente al menosprecio de corte y alabanza de aldea, Torres invierte los valores, alabando la corte (Madrid) y menospreciando la aldea (Salamanca, a su modo de ver). Su opción por la bulliciosa vida urbana, con sus placeres y oportunidades sociales e intelectuales es propia del hombre moderno. La misma inversión se produce en otros puntos de esa jerarquía de valores: el aprecio por la juventud en lugar de la vejez, etc. Cifuentes suscribe así la tesis de que Torres es un autor de transición.³⁰

2. EL CONTEXTO AUTOBIOGRÁFICO DE TORRES VILLARROEL

La idea general que se puede sacar de este rápido estado de la cuestión es la de un movimiento impetuoso para colocar a Torres Villarroel en la vanguardia de la España e incluso la Europa de su tiempo, liberándolo del barroquismo tardío en que estaba encerrado por la historiografía literaria, seguido de un cauteloso retroceso que demuestra las dificultades que entraña tal operación crítica, pero que en ningún caso regresa al punto de partida. Lo más llamativo, quizá, es la confusa batería de modelos de referencia, tanto autores como géneros literarios, que se maneja en estas discusiones, en los que brillan por su ausencia, precisamente, los precedentes de la autobiografía *española* de los siglos XVII y XVIII, que la crítica simplemente ignora. Parece más fácil comparar la *Vida* de Torres con la de Rousseau o Franklin que con cualquier texto autobiográfico español.

El enorme éxito de Torres, incluido el de su *Vida*, oscurece el resto del panorama y hace resaltar al salmantino en un siglo en que apenas se imprimieron más autobiografías que la suya. Pero ese oscurecimiento oculta que su éxito también le permite crear escuela, aunque sea efímera. Este hecho había pasado inadvertido hasta que, justo es reconocerlo, lo destacó Guy Mercadier, quien

²⁹ Luis F. Cifuentes, «Torres Villarroel: “tirando con gusto por la vida”», en *La autobiografía en la España contemporánea. Teoría y análisis textual*, ed. Á. Loureiro, *Anthropos*, 125 (octubre 1991), págs. 24-31, cita en pág. 25.

³⁰ Luis F. Cifuentes, «Enfermedad y autobiografía: sobre “la experiencia de la individualidad”», en M. M. Pérez López y E. Martínez Mata, *Revisión de Torres Villarroel*, Salamanca: Universidad, 1998, págs. 155-171, cita en pág. 157. Del mismo autor véanse también: «Torres Villarroel: seducción y escándalo en la Biblioteca», *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, II, 2 (1987), págs. 22-33; «Autobiography and print: the negotiation of authorship in eighteenth-century Spain», *Journal of interdisciplinary literary studies*, 5.1 (1993), págs. 3-21; e «Historia literaria y placer de la lectura: la canonización de Torres Villarroel», *Siglo XX. 20th Century*, XII, 1-2 (1994), págs. 87-111.

puso de manifiesto que en 1743 aparece la primera edición de la *Vida* de Torres, con cinco ediciones (dos de ellas piratas) en los dos primeros meses, y que, de inmediato, en 1744 aparece la vida del astrólogo Gómez Arias y en 1745 la del filomatemático Joaquín de la Ripa.³¹ Mientras que Gómez Arias presenta un perfil profesional muy semejante al de Torres, al que sigue en todo, incluso en la voluntad de autobiografiarse, Joaquín de la Ripa es un autor desconocido, de personalidad más acusada y, también hay que decirlo, de un talento literario nada desdeñable. Si la imitación de Arias puede entenderse como un reflejo mecánico que pretende aprovechar comercialmente la moda inaugurada por Torres, la entrada en escena de Ripa es más reveladora: para Mercadier, prueba que el «efecto Torres»³² sirvió para legitimar la autobiografía de personas comunes que no eran profesionales de la literatura ni grandes personajes y que ahora se sienten autorizados a escribir sus vidas. De hecho, pienso que la manera en que fue leído e imitado Torres por ambos desvela algunas de las claves del arte autobiográfico del salmantino. Desde luego, hicieron una lectura empobrecedora y superficial, pero la selección de elementos tomados de la *Vida* y los desechados, indican una coherencia narrativa que, más allá del rumbo peculiar seguido por Torres en su obra, dibuja un paradigma común y cercano, a mi juicio, a la tradición novelesca y autobiográfica de siglos anteriores, continuada aún en el XVIII, es decir, al tipo de relato encarnado en novelas picarescas, autobiografías de soldados y demás fórmulas intermedias entre un territorio y otro.

En su repaso de las modalidades «prehistóricas» de la autobiografía, Philippe Lejeune³³ establece un apartado un tanto impreciso que denomina «crónica de vida privada con acento personal», piezas en las que el centro de gravedad se ha ido desplazando de la historia al individuo, con algunos casos de sorprendente egotismo y de atención a los relatos de infancia, o bien de relatos militares contados desde un segundo plano, con una perspectiva de historia vivida. Algunos

³¹ *Vida y sucesos del astrólogo Don Gómez Arias, escrita por el mismo Don Gómez Arias, Maestro de Filosofía, Bachiller en Medicina y Profesor de Matemáticas y buenas Letras. Dedicada a la Excelentísima Señora Doña María Benita de Rozas y Drumond, Hija legítima de los Señores Don José de Rozas, y Doña Francisca Drumond, etc.*, Madrid: Imprenta de Manuel Moya, 1744 (4 hs. + 44 págs.); *Vida y aventuras militares del filomatemático D. Joaquín de la Ripa y Blanque, escrita por él mismo, en que da noticias de las campañas y funciones que se ha hallado en la guerra de Orán y de Italia, con una escuela militar para ser perfecto soldado, y algunas imposiciones matemáticas. Dedicada a la Soberana Emperatriz y Reina de los Ángeles, Esposa y Madre de Cristo Señor Nuestro, María Santísima del Pilar de Zaragoza*, Madrid: Imprenta de José González, 1745 (6 hs. + 52 págs. a dos columnas).

³² Guy Mercadier, «Dans le sillage de l'autobiographie torresienne: la *Vida* du baroudeur mathématicien Joaquín de la Ripa (1745)», en *Écrire sur soi en Espagne. Modèles et écarts. Actes du IIIe colloque international d'Aix-en-Provence (4-5-6 décembre)*, Aix-en-Provence: Université de Provence, págs. 117-135, cita en pág. 129.

³³ Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris: Librairie Armand Colin, 1971, pág. 60 y sigs.

libros de éxito publicados a fines del XVIII en Francia asentarían según él la doble idea de que el testimonio de un hombre común podía tener un interés histórico y de que el relato de su vida podría procurar al lector el mismo placer que una novela. Y esa deriva hacia la valoración de la privacidad tiene, según Lejeune, un punto claro de convergencia en la novela en primera persona, que es el modelo literario que legitima tal pretensión autobiográfica.³⁴ Así que, según Lejeune, la irrupción del autobiografismo viene de la mano de la novela en primera persona y eso ocurre sólo en el siglo XVIII, con el auge de la novela pseudoautobiográfica en países como Francia o Inglaterra, narraciones como *Gil Blas* o *Moll Flanders*, que se inspiran de manera directa o indirecta en la novelística española del XVII, es decir, en la picaresca. Ahora bien, si la novela europea «en forma de memorias» bebe de fuentes españolas anteriores, sería correcto suponer que esas fuentes pudieron haber dado lugar también a una modalidad de autobiografía correlativa. Y así es, en España el relato novelesco de aprendizaje, en primera persona, por parte de un individuo particular, se hace familiar a los lectores ya a principios del XVII, si no antes; y genera sus propias réplicas autobiográficas.

La extensión analógica del calificativo «picaresco» a obras literarias o personajes ajenos a los textos españoles de los siglos XVI y XVII resulta siempre un justificado motivo de alarma, por la forma abusiva con que se han venido poblando los estudios literarios con pícaros espurios nacidos en los cinco continentes. Sin embargo, es inevitable rondar los alrededores de la picaresca cuando se quiere entender algo de la tradición autobiográfica que se asocia a obras como la *Vida* de Torres. Resulta evidente que las formas del género autobiográfico están en relación genética con los otros tipos de discurso biográfico personal, reales o ficticios, que coexisten con él y que usualmente le preceden. En el caso de la autobiografía religiosa, hay un estrecho parentesco entre las *vidas* de religiosos y religiosas escritas por otros (hagiografías) y las escritas por ellos mismos bajo mandato (autobiografías espirituales), derivando el relato personal de una narrativa del *yo* previa y común. Las vidas de los hombres de letras ilustrados también se originan, en primera instancia, de las biografías literarias escritas desde la historia de la literatura, aunque

³⁴ «...dans la mesure où le centre de gravité se déplace de l'histoire vers l'individu, c'est au moyen de l'emploi du langage romanesque de l'époque. [...] Le bouleversement de la technique romanesque qui annonce et rend possible l'autobiographie moderne, c'est, entre 1700 et 1750, la prolifération et le succès des romans *en forme de mémoires*. Ces romans habituent écrivains et lecteurs à lier l'emploi du récit à la première personne (perspective subjective) à l'histoire de la sensibilité individuelle et à la peinture des mœurs, éléments étrangers à presque tous les récits que nous avons énumérée plus haut: les auteurs de ces récits ne parlaient jamais de leur vie sentimentale intime, et ne se donnaient jamais la peine de dépeindre comment le monde leur était apparu, puisqu'ils supposaient connus les milieux où ils vivaient, et inintéressante la particularité de leur perspective» (Lejeune, *op. cit.*, págs. 62-63).

luego intervenían otras fuentes.³⁵ El modelo que se asocia al grupo de obras al que ahora me refiero es un modelo arraigado en la forma de novela y de autobiografía en primera persona que nació en la España del Siglo de Oro, lo cual no es en absoluto igual que decir que esas autobiografías pertenezcan a la literatura picaresca. No estoy hablando de una evolución directa y simple de las novelas picarescas áureas a las autobiografías de Torres Villarroel, Gómez Arias, Joaquín de la Ripa, etc. Más bien hay que comprender la existencia de un paradigma narrativo, una forma de contar en primera persona la vida íntegra de un individuo no demasiado heroico, que tiene su punto de origen y máxima realización en las novelas picarescas, pero que también se manifiesta en autobiografías de soldados de los siglos XVI y XVII o en novelas aventureras en primera persona indeterminadas entre la realidad y la ficción, como el *Estebanillo González* y en las pseudoautobiografías de clérigos impostores que se extienden entre el siglo XVII y principios del XIX.³⁶ Incluso las crónicas de Indias y los libros de viajes en muchos casos participan también de esas características, que son coherentes con el contexto general de la literatura barroca.

Todas estas modalidades narrativas trazan un mismo tipo de relato, asociado a un mismo concepto del *yo*, y se diferencian netamente de la narración laica característica de la concepción moderna del individuo y de la autobiografía. Son relatos escritos por o atribuidos a soldados, pícaros o aventureros, personajes desconocidos por otras actividades literarias y de escaso o inexistente relieve por su proyección pública, que dibujan un perfil en el que la narración de aventuras domina sobre el testimonio histórico, la justificación personal u otros móviles. Este paradigma narrativo no se caracteriza sólo por el perfil biográfico del protagonista, sino por una estructura episódica, centrada en el poder cautivador de la anécdota, el episodio chusco, un tono humorístico más o menos autocrítico y una concepción desengañada de la vida como una sucesión de altibajos de la fortuna y cambios bruscos de estado social, oficio y suerte por parte del protagonista, de la que a menudo se extrae una consecuencia moral. El relato se desarrolla de un modo egocéntrico, desligado de ideales colectivos, valorando la imagen completa del personaje y no el producto objetivo de su vida pública, buscando la admiración y queriendo encarnar un tipo humano activo y desvuelto, de perfiles polifacéticos.

Mi tesis es que a esta categoría de relato en primera persona pertenece lo que podemos denominar la primera y efímera floración del género autobiográfico español en el XVIII: la que surge en torno a Diego de Torres Villarroel. Es

³⁵ Sobre la autobiografía religiosa y las vidas literarias véanse las publicaciones enumeradas en la nota 1.

³⁶ Me he ocupado de esos impostores en el estudio preliminar a la edición de la *Historia verdadera del sargento Mayor* (citada en nota 1).

significativo que sea la manifestación autobiográfica más temprana, y al mismo tiempo la más madura, que no parece estar tanteando formas nuevas, sino aplicando una ya consolidada; y también es revelador que se trate de los únicos libros autobiográficos que conocieron el honor de la imprenta en el XVIII español. Estamos ante un tipo de autobiografía que contrasta con las que escribieron los burgueses, intelectuales, políticos o militares, que se adueñan del panorama de la literatura personal desde el definitivo renacimiento del género en el siglo XVIII y que no puede confundirse en modo alguno con las *Confesiones* de Rousseau, la *Autobiografía* de Franklin, los *Decenios* de Francisco de Saavedra, el *Bosquejillo* de Mor de Fuentes, la autobiografía latina de Mayans, las *Memorias* justificativas o testimoniales político-militares, y todas las demás obras que podamos considerar paradigmáticas del nuevo género autobiográfico en España y Europa.

Desde luego, hay notables diferencias entre las novelas picarescas áureas y las autobiografías de las que hablo. Y la menor de ellas no es, desde luego, la que separa un relato ficticio (novelesco) de otro referencial (autobiográfico). Conviene no confundir ambos géneros. Por ejemplo, el novelista picaresco acumula infamias sobre su personaje, pero los autobiógrafos no pueden realizar ese mismo proceso sin rebajarse a sí mismos; la risa tiene como límite su autoestima y el deseo de ofrecer una imagen personal enaltecedora. Es una diferencia extraliteraria, pero que tiene capital importancia para comprender cuáles son las marcas que separan la literatura referencial de la de ficción. Como recuerda Lejeune:

...en la ficción no se arriesga nada, se puede destrozar y volver a componer la identidad, todos los puntos de vista son válidos, se pueden utilizar todo tipo de medios. En cambio, la autobiografía se tiene que ceñir a los límites y las obligaciones de una situación real y no puede ni renunciar a la unidad de su yo, ni salir de sus límites. Lo único que puede hacer es fingir.³⁷

Del mismo modo, hay elementos propios de las autobiografías que no tienen parangón en sus correlatos picarescos, como la presencia de enemigos y de un planteamiento apologético. Para un personaje de ficción no hay necesidad de ofrecer una defensa de su conducta ni una reivindicación de su competencia profesional, pero esa sí es una finalidad esencial para un escritor de carne y hueso que escribe su vida. Las autobiografías siempre tienen una dimensión pragmática: sus autores quieren conseguir algo con ellas en la vida real. Nada de eso se percibe en una novela, salvo como juego retórico que entonces imita a las verdaderas autobiografías.

³⁷ Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Megazul-Endymión, 1994, pág. 98.

Por tanto, la diferencia en la forma de tratar al *yo* es la que va entre un ente de ficción y un individuo de carne y hueso; lo más normal es que el segundo actúe como lo hacen Torres, Ripa o Arias, subvirtiendo en diferentes grados el modelo picaresco para eliminar los rasgos que más comprometen su imagen moral y social, y añadiendo otros elementos –la autoapología– que le favorecen en sus propósitos específicos. La cuestión, por tanto, está en distinguir dentro del *récit-type*, por usar un término lejeuniano, de esta narrativa personal común a formatos novelescos y referenciales, el conjunto de ingredientes que son específicos de la ficción e inasumibles para la autobiografía, así como en detectar las huellas que a pesar de todo dejan en éstas. Dicho de otro modo, habría dos niveles de análisis: un formato general de representación de la identidad individual, propia de diversas fórmulas narrativas de la época; y dentro de él, de forma más restringida, un conjunto de rasgos específicamente picarescos, incluidos en el formato general, pero con temas y enfoques peculiares. Al ser más libre y extremo, el arquetipo novelesco del pícaro es, desde luego, más llamativo y ejerce una poderosa atracción sobre lectores, autores y críticos.

En ese sentido, la autobiografía de Torres se encuentra lejos de una estructura narrativa novelesca, como demuestra el estudio de Suárez-Galbán.³⁸ Pienso que éste está bien encaminado a la hora de marcar sus diferencias con la tradición literaria estricta de la novela picaresca: la visión autolaudatoria del hombre hecho a sí mismo que narra su ascenso social y desarrolla sobre todo su etapa de asentamiento y madurez, predomina de largo sobre la visión degradada y satírica del *yo* que caracteriza la ficción picaresca. Cada vez que Torres presenta su personalidad ante el público, opta por rodearse de cuantas afirmaciones de moralidad, respeto y honor sea capaz de reunir; sus travesuras y vida desordenada permanecen dentro de un contexto de transgresión aceptable y no afectan a aspectos axiales de su estimación social. No obstante, la avalancha de explicaciones que han pretendido fijar el valor exacto de la influencia picaresca en la *Vida* torresiana, minimizándolo, explicándolo como residuo, como imitación superficial, como parodia consciente que subvertía su valor, etc., indica que no es fácil prescindir de lo picaresco –de lo barroco, en suma– a la hora de explicar a Torres Villarroel, y ese hecho debería de aceptarse con más naturalidad, asumiendo al mismo tiempo que la novela picaresca no es el único referente de un modelo narrativo premoderno.

³⁸ Aunque imitan a Torres, Gómez Arias y Joaquín de la Ripa, en realidad, están imitando mucho más a los modelos de Torres, ya que ellos sí participan de manera más intensa de rasgos picarescos, asumiendo con mayor decisión un programa narrativo inspirado por las novelas áureas. Ellos, por ejemplo, cultivan ampliamente una estética de la marginalidad, e incluso de la delincuencia, aunque sorteando el conflicto que esto trae consigo en una autobiografía por medio del recurso al autoaborcimiento penitencial (Arias) o al victimismo de la mala fortuna que se ceba sobre un inocente (Ripa).

La tentativa consiste, pues, en realizar una lista de rasgos que definen el tipo de narración del *yo* puesto en práctica en el Barroco, y que se continúa por el citado grupo de autobiografías del XVIII. Algunos de estos rasgos pueden argumentarse desde la mentalidad antigua, mientras que otros nacen de la crisis de esa misma mentalidad. En esa lista cabría mencionar la marginalidad del protagonista, el realismo sucio, la confesión penitencial y la estética del auto-borrecimiento, la concepción del protagonista como un antihéroe errante agitado por continuos altibajos de la fortuna, la estructura episódica de los relatos, etc. Todos esos puntos admiten una detallada discusión y en cada uno de ellos se aprecia cómo la *Vida* de Torres Villarroel responde solo parcial y complejamente al paradigma narrativo barroco, mientras que las imitaciones de Arias y Ripa lo hacen de manera mucho más cercana. Pero para no ser prolijo y centrarme en lo esencial, voy a detenerme solo en el elemento más importante: la concepción del individuo, el reflejo autobiográfico de la identidad.

A mi juicio, la idea que estructura dicha concepción del *yo* puede resumirse en un desbordamiento egocéntrico del personaje. En la autobiografía religiosa la vida del individuo solo vale en tanto que portador de espiritualidad, en tanto que recipiente de la providencia, sin importar nada más de su existencia, de hecho despreciando todo lo demás. En las autobiografías intelectuales, políticas o militares lo fundamental del ser humano es su actividad pública, como ser sociable, como hombre de letras, como intérprete del mundo que le rodea, productor de bienes culturales objetivamente valiosos, político, soldado...; con el tiempo y el avance de la mentalidad moderna se irán incorporando los aspectos íntimos y privados, la totalidad de la vida y la condición humana. En la autobiografía barroca, sin embargo, esa totalidad parecía ya ganada: la infancia, la vida sexual, el cuerpo, la existencia cotidiana, las anécdotas triviales, la familia... todo eso tiene cabida en el paradigma narrativo que voy a describir, lo cual a menudo se ha querido tomar como síntoma de modernidad, cuando en realidad no lo es. De hecho, esa concentración en el *yo*, en la figura del protagonista y sus hechos –nunca sus sentimientos o sus ideas–, dibuja un individuo mucho menos desarrollado. El *yo* está desbordado hacia afuera y no introvertido. Como recuerda Jean Molino,³⁹ en el Siglo de Oro hay una contradicción entre el deseo legítimo de conocer el propio *yo* y su rechazo moral. Lo importante es apreciar cuáles son los medios por los que se alcanza un conocimiento de ese *yo* y qué clase de conocimiento es: un *yo* que no se define por la interioridad, mito moderno, sino en relación a los otros, a Dios y a lo sobrenatural. Es un *yo* objetivizado, teatralizado, escenario de la lucha universal de los vicios y las

³⁹ Jean Molino, «Stratégies de l'autobiographie au Siècle d'Or», en *L'autobiographie dans le monde hispanique. Actes du colloque international de la Baume-lès-Aix. 11-12-13 mai 1979*, Aix-en-Provence: Université de Provence, 1980, págs. 115-137.

virtudes, de ahí el peculiar individualismo de la época, que no niega lo universal sino todo lo contrario. En ese sentido, el *yo* autobiográfico del Siglo de Oro es, paradójicamente, desindividualizador: cada vida aspira a representar la misma condición humana universal. A partir de este principio, cualquier aproximación a la idea de individuo en las autobiografías áureas o en las novelas picarescas ha de hacerse con suma cautela.

El *yo* moderno aspira a ser diferente cada uno. Hay una mayor conciencia de lo peculiar, que es fruto del análisis de la personalidad y del amor propio. Significativamente, ese mayor individualismo se corresponde con una gama de intereses mucho más amplia y objetiva: el individuo moderno se forja en una firme conciencia de historicidad, es decir, en relación directa y bidireccional con su tiempo y su espacio, con su entorno. El *yo* moderno es curioso, integrado con la realidad, determinado por ella y deseoso de contribuir a ella. El *yo* barroco, por el contrario, sólo genera a su alrededor el mínimo de espacio y tiempo necesarios para sustentar la narración que el personaje protagoniza: no hay interés en nada más que en las aventuras del autor, siempre que éstas sean divertidas y sorprendentes. Este individuo, por consiguiente, está limitado a la proclamación de sí mismo como única realidad aceptable, pero al mismo tiempo sólo se presenta por actos externos y casi siempre extremos, por medio de la acción, y en el plano moral sustituye la interioridad por una tópica y moralista imagen universal de la condición humana.

Sin embargo, a menudo se confunde la actitud de autores como Torres Villarroel acerca de sí mismos y de su vida privada con una tendencia a la confesión íntima o a la introspección, ya que parecen ejercer una agresiva autocrítica al presentarse como locos, delincuentes, mendigos, matones, etc., en diversas etapas de su vida, al acusarse de vicios y renegar de ciertas acciones o al incluir episodios poco favorecedores. En realidad, como ya dije, no estamos ante la estimación de la vida íntima y privada como verdad esencial del ser humano, imprescindible para que éste pueda entenderse cabalmente: lo que vemos puede nombrarse mejor como provocación que como confesión. A riesgo de no comprender nada acerca de la relación de Torres con el problema de la identidad, es necesario distinguir el individualismo de otra actitud diferente que podríamos denominar personalismo. El individualismo supone valorar el propio *yo* en un contexto histórico y social, es decir, en relación con un marco objetivo, con méritos que se pretenden asumibles desde una ética colectiva. El personalismo, en cambio, supone una mera afirmación subjetiva del *yo*, no sólo independiente y ajena al entorno, sino incluso enfrentada o contrastada con él, al menos de modo aparente, ya que en realidad esa afirmación tiende, en última instancia, a validar el marco ideológico en el que se mueve, pues no aspira a modificarlo ni a aportarle nada. La persona obtiene su legitimidad como tal por su capacidad de imponerse y distinguirse de un mundo que sólo

se concibe en función de ella misma, que no tiene una realidad objetiva más allá del sujeto que lo evoca.

Esta forma de expresar la identidad carece de vocación introspectiva, no persigue analizar los propios sentimientos ni independizarlos de una genérica condición humana. Este *yo* se manifiesta en función de su rango, de su oficio y de sus actos; por eso para dotarlo de dinamismo hay que someterlo a una vertiginosa sucesión de aventuras, cambios de suerte o viajes. La acción sustituye a la introspección, para la cual, además, no se dispone de un lenguaje y un conocimiento psicológico suficiente. Así lo afirma Levisi para las autobiografías de soldados del Siglo de Oro, quienes no poseen instrumentos discursivos que les permitan la autorrevelación, lo cual suplen recurriendo a discursos tipificados procedentes de otros géneros como la novela picaresca, la comedia o la lírica petrarquista; este convencionalismo en la representación psicológica, tomado de la representación de un *yo* imaginario, produce en el lector actual una sensación de irrealidad.⁴⁰ Sánchez-Blanco,⁴¹ por su parte, relaciona esa forma de considerar la individualidad con la obsesión por el sentimiento nobiliario de la honra, lo que conduce a la inautenticidad y a la desmesura en la afirmación de uno mismo; esa exageración, tan evidente en Torres Villarroel, no ha de confundirse con el convencimiento de los propios méritos que posee el individuo burgués. Esta expresividad egocéntrica suele ser más bien un procedimiento compensatorio del complejo de inferioridad. Tal alarde e hipertrofia del *yo* revela más flaqueza que solidez en el valor de la individualidad.

Esto es algo común a Torres y a sus imitadores: ya que carecen de un mecanismo válido para enfrentarse con su interioridad, para hurgar en las motivaciones últimas de su carácter y en la genealogía de sus conductas y sus pasiones, como hace Rousseau, no pueden integrar sus ambivalencias y contradicciones en un sistema dotado de sentido. La unidad última de una actitud contradictoria se halla en el fondo de la conciencia, en un lugar al que nunca acceden. La fragmentación de sus *yo*es, sus grandezas o debilidades, como las demás cualidades de sus caracteres morales y psicológicos sólo los pueden expresar en el lenguaje convencional de la moral cristiana (pecado, vicio, arrepentimiento, desengaño) o, mucho más aún, en el nivel de las acciones externas, de la pura conducta. Torres se manifiesta a través de su efervescencia verbal y de sus actos, incluso si son contrarios, extremos o incomprensibles. El presunto análisis psicológico de Torres, por ejemplo, se asemeja mucho a una serie de afirmaciones –y de

⁴⁰ Margarita Levisi, «Golden Age autobiography: the soldiers», en *Autobiography in early modern Spain*, eds. N. Spadaccini y J. Talens, Minneapolis: The Prisma Institute, 1988, págs. 97-117.

⁴¹ Francisco Sánchez-Blanco, «El marco institucional del discurso sobre sí mismo: autobiografías del Renacimiento», en *Schwerpunkt Siglo de Oro. Akten des deutschen Hispanistentages Wolfenbüttel, 28.2 - 1.3.1985*, ed. H.-J. Niederehe, Hamburgo: Helmut Buske Verlag, 1986, págs. 129-147.

conductas que las avalan— sucesivas: soy catedrático, soy bufón, soy un miserable pecador, soy un sabio, digo la verdad, miento cada vez que hablo...

Disiento, por tanto, de las tesis que sitúan a Torres en la modernidad atribuyéndole un individualismo introspectivo, como las de Pérez López: «Al indagar en su propio ser contemplándose en todos los espejos a su alcance, Torres nos dejó la imagen compleja de un hombre moderno ya en lo sustancial. Fue un hombre consciente de la pura individualidad...».⁴² Para este crítico, la ambigüedad del salmantino en enaltecerse y al tiempo menospreciarse, su ironía corrosiva, le conduce a la introspección, casi sin darse cuenta: «era inevitable que el mecanismo puesto en marcha con fines de autoafirmación desencadenara paralelamente el sincero proceso de autoindagación de una conciencia que busca su verdad».⁴³ Es lo que también asegura Sebold, que parte de que las autobiografías laicas europeas anteriores a Torres son puramente exterioristas, sin análisis moral del yo. El individualismo que demuestra el hombre moderno, el burgués corriente que estima su propia vida y su persona, recupera la dialéctica agustiniana y para Sebold la *Vida* de Torres es una buena muestra de ese proceso: «muchos trozos de la *Vida* de Villarroel se caracterizan por la misma especie de diálogo interior y autorreconocimiento que se habían dado en las *Confesiones* de San Agustín».⁴⁴ Para Suárez-Galbán esta autobiografía se orienta explícita y continuamente a trazar el retrato de su protagonista, sin que éste haya de deducirse de la narración de sus hechos, que en su caso está siempre en función de reflejar la personalidad de Torres, quien se confiesa e indaga las profundidades de su alma como un hombre de su tiempo, sólo diferente a Rousseau en grado y método, y esa indagación reside justo en la vanidad y la jactancia.⁴⁵ El estructurar toda la obra sobre una contradicción (entre apología y confesión jactanciosa, para Suárez-Galbán) centra el texto sobre la identidad del autor, pero a la vez:

[la] afirmación de la personalidad [...] va destruyendo también forzosamente cualquier intento de justificarse ante el lector. Porque al contradecirse tanto, y así revelárenos tanto y tan bien como ser esencialmente contradictorio, forzosamente otra vez la credulidad del lector va disminuyendo más y más, y los esfuerzos del autor por convencernos de su valía y de su confesión mundana en general se van frustrando igualmente cada vez más.⁴⁶

De ese modo la verdad personal de Torres asoma incluso más allá de la que él quiere hacernos creer. Hay una verdad eminentemente psicológica en este

⁴² M. M.^a Pérez López, art. cit., 1998, pág. 35.

⁴³ M. M.^a Pérez López, ed. cit., 1989, pág. 49.

⁴⁴ R. P. Sebold, *op. cit.*, pág. 23.

⁴⁵ E. Suárez-Galbán, *op. cit.*, pág. 84.

⁴⁶ E. Suárez-Galbán, *op. cit.*, pág. 124.

texto, que implica una «revelación profunda de la personalidad y su problemática», «lucha interna de opuestos», lo cual viene a parar en el «triunfo del retrato sobre el relato».⁴⁷

Hay, por supuesto, posturas más transicionales sobre esto. Según Navajas, el yo de la mentalidad premoderna se caracteriza por su solidez y su trascendencia inmaterial. El yo moderno, en cambio, tiende a fragmentarse, a reducir sus dimensiones y a ser inestable, profundizando más en sí mismo, en sus motivaciones interiores y en sus condicionamientos de todo tipo. Torres se sitúa a medio camino: su yo es inestable y conflictivo, pero carece del aparato interpretativo para realizar una verdadera introspección y para considerar el elemento subconsciente. De ahí que no tenga nada que ver con la confesión rousseauiana, ignorando sus motivaciones internas: «La superficie de una conducta es todo lo que Torres puede honestamente ofrecernos. No es que pretenda ocultar los aspectos más secretos de su identidad; es sólo que desconoce el concepto de exploración en profundidad del yo. La fragmentación y la creencia en la apariencia monolítica de los actos son los rasgos de su concepto de la subjetividad».⁴⁸

Por último, hay quienes, como Ángel Delgado, formulan la tesis negativa, con la que me identifico, y no ven en Torres un autobiógrafo moderno, burgués, introspectivo y con vida interior, sino lo contrario, un escritor que no muestra en absoluto el desarrollo de su personalidad: «A ese objetivo de ofrecer solamente una imagen pública se debe el hecho de que Torres oculte celosamente cualquier información reveladora sobre su vida interior: en la *Vida* hay un silencio total sobre el sexo y la mujer, sobre sus costumbres, aficiones, amistades e incluso emociones de cualquier tipo».⁴⁹ Para entender hasta qué punto esto es así, hay que aceptar que la afirmación del yo no es lo importante, sino cómo y para qué. Lo sustancial es establecer qué papel juega esa forma particular de vanidad de Torres (jactanciosa, agresiva, desbordada) frente a su identidad. No es la vanidad del sabio que busca el enaltecimiento de su obra. Su forma de expresarse revela una necesidad de expresión personal que no se sabe canalizar más que actuando de manera acumulativa más que analítica. Francisco Sánchez-Blanco ha acertado

⁴⁷ E. Suárez-Galbán, *op. cit.*, pág. 127. No obstante, este centrarse en el retrato de la personalidad del protagonista no significa que la narración sea tiranizada «con un “puro” análisis del yo» (pág. 128), con lo cual su tesis queda muy suavizada. Así, el salmantino rehuiría el intimismo, el lirismo y el lenguaje introspectivo en el sentido rousseauiano. «Es casi como si Torres temiera revelarse desde adentro. Desde afuera lo hace muy bien. Rara vez se halla en Torres algún elemento exterior que no repercute sobre su personalidad» (pág. 129). Este triunfo de la personalidad arranca de lo profesional, del éxito mundano, «trasmutándolo en personalidad, sí, [...] pero, no obstante, manteniendo siempre el énfasis en la parte profesional» (pág. 130 n.). Dicho de otro modo, su forma de defensa profesional no pasa por demostrar sus conocimientos, exponiéndolos ante el lector, sino por exponer su ser entero.

⁴⁸ Gonzalo Navajas, *art. cit.*, pág. 242.

⁴⁹ Ángel Delgado Gómez, *art. cit.*, pág. 60.

a captar la diferencia que separa el individualismo del hombre moderno, que es el de los hombres de letras ilustrados, de esta hipertrofiada exhibición del ego:

Una autobiografía como la de Torres, preocupada por la fama y por la autojustificación, ahoga en gran medida la actividad propiamente reflexiva, porque la individualidad, llevada al extremo, excluye de hecho buscar el diálogo, aceptar planteamientos ajenos y procurar convencer con argumentos. El ensayo dieciochesco, pues, se afirma contraponiéndose a esa forma extrema de subjetividad exhibida por Torres Villarroel, aunque en otros aspectos subraye el protagonismo del *yo*. La voluntad de personalismo de un autor ilustrado no se limita a buscar el aplauso, los parabienes y las palmadas en la espalda en un coro tabernario o incluso cortesano, sino que busca resaltar su personalidad en el horizonte de la nación y de la comunidad de los sabios. El ilustrado se mide por la luz que es capaz de irradiar sobre la realidad física circundante y por su colaboración eficaz a realizar obras de mérito, esto es, por su voluntad de ser útil a la humanidad. Esa dimensión trascendente hace madurar la conciencia individual en cuanto que la saca de histrionismos propios de adolescentes y la inclina a analizar detalladamente su entorno social y sus conflictos mentales.⁵⁰

Otra diferencia sustancial de esta forma de egolatría personalista frente al verdadero individualismo está en la ausencia de una concepción histórica y de una dimensión colectiva para la vida del protagonista. El individuo moderno es un hombre arraigado en una visión histórica y civil de su identidad, incurso en un proyecto nacional y humano, que lo determina y en cuyo marco encuentra la explicación para su propia vida. En cambio, es evidente que a Torres, como dice Navajas: «su incapacidad para salir del territorio de la subjetividad le impide la adquisición de la dimensión histórica»; y añade que en el salmantino se produce «la ausencia de lo colectivo español. La *Vida* está concebida desde una subjetividad cerrada en la que huelga lo supraindividual nacional. La nación queda supeditada a la aventura individual hasta disolverse por completo en el proceso de búsqueda de ubicación del *yo* en un medio humano hostil».⁵¹ Navajas considera que este elemento es novedoso respecto al paradigma anterior, el de la mentalidad renacentista y barroca, en la que el individuo estaría cómodamente integrado en un proyecto colectivo; la separación del *yo* de su contexto en Torres es atribuida a la degradación de la situación española, a la decadencia nacional. La fe cristiana, la lealtad a la corona, la aceptación de una moral y de unos principios ideológicos y de organización social parecen dar un

⁵⁰ F. Sánchez-Blanco, *op. cit.*, 1997, pág. 47.

⁵¹ Gonzalo Navajas, *art. cit.*, págs. 250 y 237-238.

marco estable y firme al individuo en las autobiografías de soldados o en las novelas picarescas, que no existe en Torres. A mi juicio, eso no es así, no creo que Torres se diferencie gran cosa en esto de la mentalidad barroca. No parece que Torres viva de manera conflictiva o angustiosa los ideales o la organización social: mejor dicho, sí muestra una incomodidad, propia de su desclasamiento y su posición relativamente burguesa, pero eso no se resuelve en ruptura ni desarraigo, sino en una firme voluntad de integración en valores que no discute. Su solución es meramente individual.

Hay que comentar alguna otra de las cualidades que reúne la forma de individualismo no introspectivo que caracteriza a este paradigma autobiográfico. Al contrario de lo que ocurre en la autobiografía moderna, se define por su antiintelectualismo: como en los pícaros, el *yo* se basa en la astucia, no en la inteligencia. Para el salmantino, en realidad, el conocimiento es un atributo más, hipertrofiado y subjetivizado al máximo, de su desbordante afirmación personal; la ciencia, la sabiduría, no tiene un valor objetivo, no es un bien en sí mismo como ocurre entre los intelectuales ilustrados, y de hecho no hay una separación real entre el sujeto que conoce y aquel saber que es conocido por el sujeto, que sólo parece evocarse a efectos glorificantes.

Veamos un ejemplo. Margarita Curtis ha realizado un análisis del papel concedido al libro, como bien y como transmisor de cultura, en Cadalso y Torres.⁵² Para el salmantino el libro es ante todo una fuente de ganancia y de placer, planteado en términos egoístas. Cadalso concibe al escritor –y al libro que le sirve de alimento intelectual y de vehículo de acción– como intérprete de una crítica constructiva de la sociedad, es decir, de un proyecto colectivo de reforma y progreso. Se trata de una actitud ilustrada. En Torres Villarroel está ausente ese plano colectivo: el libro es una vía de exaltación propia, una prueba de su mérito que responde a un ideal meramente personal. Así incluye una larga lista de alusiones despectivas e irreverentes a los libros y escritores tenidos por autoridades, sin formular apenas elogios alternativos. Esta actitud persigue afirmar la propia excelencia en el saber. Para Curtis, esto representa una posición radicalmente burguesa, atenta sólo a la ganancia propia, al bien comercial y social que le supone el ejercicio de la literatura, frente al ideal colectivo de los ilustrados; sería, por tanto, una prueba del carácter burgués que Marichal atribuyó a Torres. Aunque es evidente que hay bastante de eso, no habría que olvidar que el individualismo burgués afirma el lucro y el placer como muestras positivas del éxito en la vida, pero esa dimensión mercantil del espíritu moderno no es la que marca la relación con el saber o con la vida intelectual de la Europa burguesa que hizo la Ilustración. El individualismo de los intelectuales

⁵² Margarita O'Byrne Curtis, «Entre el deber y el placer: la función del libro en Cadalso y Torres Villarroel», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 20 (1997), págs. 25-41.

dieciochescos no está reñido, sino todo lo contrario, con una concepción del compromiso con la comunidad. El egoísmo torresiano revela la incapacidad de incorporarse a mentalidades que incorporen un plano suprapersonal, y eso es más propio del hombre antiguo que del moderno: si tiene algo de burgués, es del tipo de mentalidad burguesa menos intelectual.

El hecho de que la identidad del autobiógrafo se produzca ante todo en el terreno intelectual, por parte de escritores y presuntos sabios como Torres Villarroel, Arias y Ripa, sí es una novedad respecto al barroco, donde eran los santos, los delincuentes, los aventureros o los soldados los legimitados para exhibir sus vidas. Esto es sin duda un indicio de aburguesamiento, que sólo se explica en el contexto dieciochesco. Ahora bien, a la hora de la verdad, la manera de desarrollar esa identidad como escritor, catedrático, astrólogo, matemático, médico u hombre docto en general se aproxima a la actitud picaresca; el vector intelectual de estas autobiografías aparece sólo en el plano programático (textos iniciales y finales, estabilización final del protagonista, intenciones declaradas y fines pragmáticos perseguidos), pero el relato en sí apenas posee cosa alguna que toque estas materias. Sólo Torres desarrolla algo más el otro perfil, minimizando los elementos picarescos. Pero él, como sus imitadores, esconde bajo su aparente alarde de erudición y habilidad intelectual un complejo de inferioridad, propio de personas desacreditadas ante las clases instruidas, al tiempo que reacciona con rebosante jactancia y agresividad contra quienes le niegan la condición de docto. Es una actitud típica de un pequeño burgués que pretende ascender en la escala social; esa actitud sí corresponde bien al contexto del siglo XVIII más que de la mentalidad barroca. Pero en cuanto a la relación real con la sabiduría, si dejamos al margen el uso social de la misma, lo que se aprecia en estos autores es un desprecio de la vida intelectual formulado desde el vitalismo propio de una mentalidad más popular. Sacan a exposición sus habilidades como en una barraca de feria, sin que el contenido sea realmente importante.

Sin embargo, a veces la agresiva rebeldía frente al saber institucionalizado y el afán relativamente divulgativo que la acompaña –muy destacado por Iris Zavala en sus estudios sobre los autores de almanaques del XVIII– puede confundirse con una posición crítica en sentido ilustrado. En realidad, sus muestras de escepticismo, su incorporación de ideas científicas o filosóficas modernas, su repudio de la escolástica y de la enseñanza universitaria son más una postura negativa, expuesta desde el despecho de quienes están al margen de los grupos doctos y reciben su legitimación del aprecio del vulgo, que una afirmación en positivo de un ideario renovador. Por tanto, poco tienen que ver estos astrólogos y filomatémicos tan presuntuosos y ufanos de su propia sapiencia con los *novatores*, aunque en algunas ocasiones coincidan con ellos y se sientan solidarios de su batalla contra el adocenamiento de las cátedras. La crítica torresiana contra la Universidad, contra la escolástica, la defensa de la libertad filosófica o del

escepticismo es otro fantasma de modernidad. En realidad, no prueba otra cosa que la decadencia de la ciencia y la filosofía oficiales y la aparición de una cultura popular de clases medias que no se achantaba ante el desprecio de los doctos, sino que al contrario arremetía contra ellos exigiendo la respetabilidad intelectual: el *homo nouus*, el *outsider*, se enfrenta con los gremios establecidos cuando le niegan un lugar, pero lo hace en función de su éxito popular y comercial y de la fuerza de su propia personalidad, no por un programa ideológico crítico y alternativo.

La forma jactanciosa y agresiva con que se considera el trabajo intelectual hace que las muestras de excelencia literaria y científica aparezcan entremezcladas con méritos variopintos, como si fuesen otro más de los disfraces de un aventurero que vale para todo. El valor alternativo que late bajo ese desprecio de la inteligencia es uno propio del hombre de acción que sólo confía en la afirmación egocéntrica de sí mismo: la astucia.⁵³ De esta actitud proviene, como resultado evidente, la ironía hacia toda forma de conocimiento, el humor tan frecuentemente proyectado contra sí mismo, que bajo el aparente automenoprecio no oculta una autocrítica real, las inconsecuencias ideológicas y científicas en que cae, la ambivalencia ante el pensamiento ilustrado. El resultado final sería la contemporización, que anula todo avance crítico de Torres y sorteja los conflictos a que le conduce su talante independiente y su desclasamiento. «La aceptación acomodaticia predomina sobre el impulso de reforma. Su sabiduría potencial es abrumada finalmente por su espíritu de supervivencia y medro».⁵⁴ Lo mismo se ve con bastante exactitud en los casos de Arias y Ripa.

El último rasgo del peculiar y arcaico modelo de identidad que resaltaré es el que afecta a su actitud ante las jerarquías sociales. Analizando ésta, llegamos a la misma conclusión: la afirmación del *yo*, si se hace al margen de una plataforma ideológica nueva y un proyecto colectivo, pierde su carácter crítico y se convierte en la jactanciosa proclama personalista del que sólo quiere salvarse de la quema. Según Navajas, Torres:

...vacila entre el ataque y el compromiso no tanto por un espíritu de imparcialidad y equilibrio como por una motivación innata de no subvertir un orden que, aunque con dificultades, le ha producido beneficios considerables. La posición de ambigüedad con relación a la estructura jerárquica de la sociedad es igualmente el resultado de su pertenencia a un paradigma no enteramente estabilizado y reconocible. (pág. 243)

⁵³ Cfr. Gonzalo Navajas, art. cit., pág. 238.

⁵⁴ Gonzalo Navajas, art. cit., pág. 240.

Su salida del orden sólo admite una solución individual, pero no se asocia a otras rupturas individuales para mostrar un nuevo tipo de relaciones de poder en la sociedad, como ocurre con el enfrentamiento de los ilustrados con el Antiguo Régimen. De ahí proviene la sumisión ante la religión, ante el prejuicio de la limpieza de sangre, ante la Inquisición, ante la alta nobleza, etc. La misma ambivalencia ante el poder y el orden social ve Pérez López, pero con matices: la transgresión se produce en aquellos terrenos en que eso era imprescindible para obtener el triunfo social al que el salmantino aspiraba, es decir que rompe determinados «códigos sociales que se oponían a su heterodoxo ideal de humana felicidad y plenitud individual».⁵⁵ Pero en una fase posterior de su vida, una vez alcanzado el éxito perseguido, su ímpetu se remansa y se hace más conformista, acusando también el golpe de las persecuciones sufridas. Para este crítico el lado rebelde de Torres pesa más que su conformismo, con lo que no estoy muy de acuerdo.

También Iris Zavala, que piensa que Torres representa los valores de la pequeña burguesía emergente, cree, no obstante, que «acepta y defiende las jerarquías de la sociedad señorial y aspira a alcanzar la holgura y bienestar de los privilegios de clase».⁵⁶ E incluso Suárez-Galbán recuerda que la actitud de Torres hacia los nobles en la *Vida* es «bastante sumisa»,⁵⁷ aunque el manuscrito de alguna de sus obras desvele pasajes con ataques a la aristocracia que fueron suprimidos de la edición impresa. Según él, se trata de un complejo de inferioridad típicamente burgués en una época en la que aún prevalecía una sociedad estamental: el sentimiento del propio valor se manifiesta con cierto tono agresivo, pero al cabo no oculta más que el deseo de ser aceptado por los poderosos. Pienso que acierta al afirmar que la estructura apologética de la autobiografía torresiana esconde «una especie de súplica por aceptación social»;⁵⁸ el ataque se reserva contra los enemigos concretos que amenazan el reconocimiento social anhelado.

Ésa es, sin duda, una actitud alejada a la de la burguesía que luchará por la reforma social y el alumbramiento de un nuevo régimen de igualdad, construido a la mayor gloria de las clases medias, pero no por eso deja de ser una actitud burguesa, la de la burguesía aún tímida y acomplejada, que busca la integración individual de sus representantes más audaces y orgullosos. Se trata, todavía, de un desclasamiento. Ése es el sentido, entre arcaico y moderno, que creo que cabe atribuir a la condición burguesa de Diego de Torres Villarroel, una condición aún de tránsito hacia una modernidad que le queda lejos.

⁵⁵ M. M.^a Pérez López, art. cit., 1998, pág. 33.

⁵⁶ Iris M. Zavala, «El lector social concreto: los almanaques de Torres Villarroel», en *Lecturas y lectores del discurso narrativo dieciochesco*, Ámsterdam: Rodopi, 1987, págs. 62-80, cit. en pág. 77.

⁵⁷ E. Suárez-Galbán, *op. cit.*, pág. 55.

⁵⁸ *Ibid.*

4. ANTICONCLUSIÓN

En fin, la conclusión más insistente que parece sostenerse a partir de las interpretaciones críticas que he ido analizando es que Torres representaría una figura de transición, escritor problemático en una época muy difícil de analizar desde nuestra perspectiva, autor cumbre en un género también muy problemático y falto de referencias, cuyo indudable genio y originalidad literaria le dotan de una complejidad muy superior a la de cualquier otro. Ahora bien, lo que no cabe poner en duda es que, tanto si prevalece en el astrólogo y catedrático salmantino lo antiguo o lo moderno, es un hombre de su tiempo. No es correcto verlo como un anacronismo. Un cuerpo social nunca evoluciona de forma homogénea: en él coexisten mentalidades distintas, unas más conservadoras, otras más avanzadas. Tendemos a exagerar el papel de estas últimas, según una deformación típica de cierta lectura finalista de la historia.

Pero hay otra forma para explicar las contradicciones de Torres, además de considerarlo un hombre de transición. La contradicción es en Torres un procedimiento sistemático, un rasgo de estilo. Es reveladora la manera como todos los críticos argumentan sus tesis con ricas y expresivas citas literales de las obras torresianas que avalan las diferentes visiones de su personalidad humana y literaria. En realidad, los textos de Torres parecen facilitar materiales probatorios para todas las opiniones formuladas y hasta para las no formuladas, porque su estilo practica una estética de la contradicción, o de la afirmación alternativa de los contrarios. Por eso, conviene desconfiar, en este caso más que en otros, de las citas literales, porque están descontextualizadas si se olvida que seguramente dos o tres páginas más allá Torres escribió justo lo contrario con igual apasionamiento y fuerza, como ya advirtió Delgado Gómez. El problema es, entonces, que las lecturas parciales puedan resultar insatisfactorias, pero que cualquier lectura que pretenda tomar en consideración todas las páginas de la obra resulte igual insatisfactoria, no ya por incompleta, sino por irremisiblemente contradictoria. Parece que toda interpretación de Torres, más que en otros casos, ha de jerarquizar las razones que se ponen en juego en su creación literaria y dar a unas más crédito que a otras. También podemos preguntarnos qué hay de malo en llegar a una conclusión incoherente: lo peor que podría pasar sería que no supiéramos encajar la autobiografía torresiana en alguna posible taxonomía del género, y de la literatura en general, renunciando a su clasificación en una determinada vitrina de nuestra historia literaria y dejándola revolotear aquí y allá libremente como una *rara avis*.

No estoy seguro de que el enigma interpretativo a que ha dado lugar Torres Villarroel sea del todo solventable, e imagino que el texto autobiográfico del astrólogo salmantino permanecerá igual de enigmático y escurridizo tras lo que he dicho de él. Insisto que me interesan más los puntos que puedan encuadrar

a Torres con otras líneas de escritura autobiográfica de su tiempo que los que lo apartan de cualquiera de ellas, y a mi juicio estos puntos le orientan más hacia el pasado que hacia la modernidad. Pero si tuviera que inclinarme por una conclusión subjetiva, en realidad, me da la impresión de que su formidable hojarasca verbal esconde ante todo un tremendo vacío: ausencia de ideas, ausencia de fe, ausencia de interioridad, ausencia incluso de esa autoestima que su hiperbólico *yo* pretende compensar... En cualquier caso su capacidad para expresarse de manera tan exagerada como contradictoria apunta a una mentalidad sin mucho de moderna, ya que en ella no importa la racionalidad de lo que se dice, sino meramente la fuerza de convicción de quien lo dice, de quien dice cualquier cosa en un momento dado, no importa qué. La aparente complejidad de Torres oculta, tal vez, como único secreto, la inconsistencia de alguien que apenas tiene otro valor que ofrecernos que una maravillosa capacidad verbal de creación y autocreación literaria. Creo que su única baza como escritor y como hombre público es la pura facilidad para escribir; lo vital para él era seguir escribiendo y usando las palabras como la música de un encantador de serpientes, para quien todo se resume en seguir sonando, seguir escribiendo a toda costa, porque a lo único que teme es al silencio, compañero de aquellos que poseen un verdadero pensamiento.

EN TORNO A LA PRESENCIA DE VOCES TEATRALES EN EL DICCIONARIO DE *AUTORIDADES*

FRANCISCO FLORIT DURÁN
(Universidad de Murcia)

Entre 1726 y 1739 ven la luz impresa los seis tomos del *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Vale decir: el *Diccionario de Autoridades*. Como bien apunta Stefan Ruhstaller, «el motivo de este rebautizo y del éxito de la denominación no original es que la obra con que se estrenó la Academia posee una llamativa característica que no comparten ni los posteriores diccionarios académicos¹ igualmente titulados *Diccionario de la lengua castellana*, ni la gran mayoría de los demás diccionarios españoles de importancia: la de citar en los artículos lexicográficos sistemáticamente pasajes extraídos de textos de autores prestigiosos, las llamadas *autoridades*».²

A lo largo de los años, han sido varios los trabajos que se han consagrado al estudio de la redacción, revisión e impresión del primer diccionario académico, así como al examen de la elaboración de su planta y del método utilizado por

¹ A excepción de la truncada segunda edición de 1770, de la que solo se publicó el primer tomo que recoge las letras A-B.

² Stefan Ruhstaller, «Las autoridades del *Diccionario de Autoridades*», en *Tendencias en la investigación lexicográfica del español. El diccionario como objeto de estudio lingüístico y didáctico*, Huelva: Servicio de publicaciones de la Universidad de Huelva, 2000, págs. 193-224. La cita en la pág. 193.

sus redactores. No han faltado tampoco aportaciones más particulares en las que se ha analizado la presencia de algunas obras y de algunos escritores, sobre todo del Siglo de Oro, en el propio *Diccionario de Autoridades*. Así, por ejemplo, ha ocurrido con los casos de Góngora, Tirso de Molina o Esteban Manuel de Villegas.

De manera que hoy en día contamos con un nutrido conjunto de libros y artículos que nos permiten comprender mejor buena parte de los puntos que guardan relación con este diccionario. Con todo, tal vez no sea ocioso que, para la recta comprensión de lo que más adelante se dirá, dediquemos un poco de nuestro tiempo a refrescar, precisamente, lo que se sabe de la propia génesis de *Autoridades* y de su proceso de elaboración. Y no es ocioso porque, a nuestro modo de ver, el repaso de estos aspectos nos mostrará que todavía quedan ciertos puntos controvertidos que necesitan ser revisados. Uno de ellos, y no baladí, tiene que ver con la presencia del teatro del Siglo de Oro.

Como se sabe, la historia de la elaboración del *Diccionario de Autoridades* fue relatada, entre otros, por Fernando Lázaro Carreter³ en el que fuera su discurso de ingreso en la Real Academia Española basándose fundamentalmente tanto en los preliminares del primer diccionario académico como en las *Actas* de las sesiones de la recién creada Corporación. Lo cierto es que «los datos reunidos en las *Actas* [...] entre 1713 y 1739 ayudan a reconstruir cómo se gestó el *Diccionario de Autoridades* y cómo se redactaron, revisaron y prepararon para la imprenta los materiales que lo conforman». ⁴ A esos textos me voy a referir con el propósito de dar cuenta de cuáles fueron los criterios y el plan de trabajo que se manejaron para la redacción de *Autoridades*.

En 1713 don Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena y duque de Escalona, reúne en su palacio de la Plaza de las Descalzas Reales a un grupo de eruditos: los clérigos Juan de Ferreras, Juan Interián de Ayala, Bartolomé Alcázar y José Casani; el poeta Gabriel Álvarez de Toledo; el abogado Andrés González de Barcia y el bibliotecario real Antonio Dongo. A este núcleo primero se les unen el 3 de agosto de 1713 Francisco Pizarro, marqués de San Juan, José de Solís, marqués de Castelnovo, y Vincenzo Squarzafigo. Todos ellos acuerdan como primer trabajo la redacción de un diccionario de la lengua española, mientras que llevan a cabo los trámites necesarios para que se reconozca oficialmente la corporación que acaban de fundar, cosa que ocurre el 3 de octubre de 1714 cuando el rey Felipe V estampa su firma al pie del documento que funda oficial-

³ Fernando Lázaro Carreter, *Crónica del Diccionario de Autoridades (1713-1740)*, Madrid: Real Academia Española, 1972. Se ha ocupado mucho más ampliamente de esta cuestión Margarita Freixas Alás en su reciente y documentado libro *Planta y método del «Diccionario de Autoridades». Orígenes de la técnica lexicográfica de la Real Academia Española (1713-1739)*, A Coruña: Universidade da Coruña, 2010.

⁴ Margarita Freixas Alás, *op. cit.*, pág. 212.

mente la Real Academia Española. La real cédula, transcrita por don Lorenzo de Vivanco Angulo por mandato del propio Rey, y que otorga la protección del monarca a la tal institución dice, entre otras cosas, lo que sigue:

como la experiencia universal ha demostrado ser ciertas señales de la entera felicidad de una Monarchía, quando en ella florecen las Ciencias, y las Artes, ocupando el trono de su mayor estimación. Y como estas se insinúan y persuaden con mayor eficacia, quando se hallan vestidas y adornadas de la eloqüencia, y no se puede llegar a la perfección de esta, sin que priméro se hayan escogido con sumo estúdio, y desvélo los vocablos y phrases mas própias, de que han usado los Autores Españóles de mejor nota, advirtiendo las antiquadas, y notando las bárbaras, ò baxas: de modo, que trabajando la Académia à la formación de un Diccionario Español, con la censura prudente de las voces y modos de hablar, que merécen, ò no merécen admitirse en nuestro Idioma, se conocerá con evidéncia, que la léngua Castellana es una de las mejores que oy están en uso, y capáz de tratarse, y aprenderse en ella todas las Artes y Ciéncias, como de traducir con igual propiedad y valentía qualesquiera origináles, aunque sean Latinos, ò Griegos. Y como de intento tan ilustre se origina tambien el mas elevado crédito de la Nación [...], de que resulta el esplendór de mis súbditos, y la mayor glória de mi gobierno. [Tomo I, pág. XXI]

No es mi propósito dar cuenta pormenorizada de la planta definitiva del *Diccionario de Autoridades*, pero sí que quiero hacer hincapié en el método de trabajo empleado por sus primeros redactores, o al menos, del *desideratum* por ellos relatado en los preliminares del *Diccionario*. Fijémonos en el primer tomo, el que incluye las letras A-B. Ambas letras se dividieron en sus diversas combinaciones (A ante b, ante c, ante d, B ante a, etc.) y fueron repartidas entre los Académicos. Cada redactor tenía que hacerse una lista de las palabras correspondientes a su combinación, definir las y buscar entre los autores clásicos textos que autorizaran esas voces. En el prólogo al *Diccionario* se lee lo siguiente a este respecto: «Como basa y fundamento de este Diccionario, se han puesto los autores que ha parecido a la Academia han tratado la lengua española con la mayor propiedad y elegancia, conociéndose por ellos su buen juicio, claridad y proporción, con cuyas autoridades están afianzadas las voces».⁵

⁵ *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid: Editorial Gredos, 1984. La cita en el t. I, pág. II. La edición facsímil, por la que citaré siempre, recoge en tres tomos los seis volúmenes que tuvo la *princeps* del *Diccionario de la lengua castellana*, publicada en Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro-Herederos de Francisco del Hierro, 1726-1739. Con respecto a los autores, las actas especifican que no se pongan más de dos o tres autoridades por palabra «eligiendo para ello las más sentenciosas y de mejores autores y procurando siempre en cuanto se pueda no sean todas de prosa o de verso, sino de unas y otras» (Libro II, sesión del 29 de diciembre de 1723, fol. 72).

El primer tomo, pues, incluye una lista formada por 271 entradas en las que aparecen mezclados autores y obras anónimas. A esta lista hay que sumar los 34 escritores que se añaden en los preliminares de los tomos II al VI. Asimismo, en los índices de abreviaturas se citan a 175 autores y obras anónimas que no figuran en la primera lista.

El caso es que ante la junta, el Académico lee combinación tras combinación, ésta le puede poner reparos, resolver las dudas del redactor tanto en las definiciones como en las autoridades traídas, luego las cédulas o papeletas pasan a dos coordinadores, que sólo se ocupan de comprobar si la redacción de la voz se ajusta a la planta fijada y si tiene las debidas proporciones. Posteriormente entran en escena dos revisores que autorizan las definiciones y los textos citados y, en caso de disentir, se lleva la voz al pleno que es quien decide en última instancia. Si no hay disensión, el material llega a manos del Secretario de la Academia, Vincencio Squarzafigo quien, con sus dos escribientes, lo pone en limpio y cuida de la impresión.⁶

Ahora bien, todo lo hasta aquí expuesto ha de ser cogido *cum granu salis* porque lo cierto y verdad es que el trabajo de los Académicos tuvo mucho de buena voluntad e improvisación, y muy poco de trabajo colectivo y coordinado, hasta el punto de que buena parte de ellos no cumplieron con sus encargos, de modo que otros Académicos tuvieron que suplirles, la mayoría de las veces de un modo precipitado por el empeño de sacar cuanto antes el *Diccionario*. Esto significa que la redacción de las voces pasó por diferentes manos, y lo que es peor, que las autoridades citadas no fueron designio de un único Académico, sino de varios, que trabajaron descoordinadamente y con prisas. Sólo un dato a este respecto: hasta la junta del 2 de diciembre de 1713 no se previó que un Académico, al buscar autoridades para la combinación encargada, podía acarrear textos útiles para otros compañeros. Aunque hay un dato que sí que nos hace pensar que hubo un cierto trabajo colectivo: al leer las más de cuatro mil páginas de *Autoridades* en busca de citas de textos clásicos uno se encuentra con una serie de obras literarias que se citan de un modo sostenido y regular a lo largo y ancho del *Diccionario*. Un ejemplo: la comedia burlesca de don Francisco de Monteser *El caballero de Olmedo* aparece, si no en todas, sí en casi todas la letras. Este hecho nos obliga a pensar que esta pieza fue vaciada palabra a palabra, probablemente por un sólo académico, y el inventario léxico fue ofrecido al resto de los compañeros de Academia. No creo que haya otra manera de explicar la recurrencia de la comedia de Monteser en *Autoridades*, a no ser que se tenga también en cuenta que todavía podían sonar los ecos de un Monteser comediógrafo real cuyo *Caballero de Olmedo* se representó, por ejemplo, en Palacio en 1651.

⁶ Véase Margarita Freixas Alás, *op. cit.*, pág. 251.

Bien es verdad, por otro lado, que la mayor parte de la producción literaria de Francisco de Quevedo aparece en *Autoridades*, lo que significa necesariamente que los primeros académicos probablemente extrajeron las voces y las citas de los textos del escritor madrileño de los volúmenes de sus *Obras completas*. De hecho Francisco de Quevedo es el autor que más veces aparece en el primer diccionario académico.⁷ A este respecto, conviene señalar que los fondos bibliográficos manejados por los académicos fueron los de sus bibliotecas particulares y, sobre todo, de la del marqués de Villena, el primer director de la Corporación. De manera que, como ya ha sido apuntado por los estudiosos, los redactores de *Autoridades* se sirvieron de las ediciones que tenían a mano. Así, para los autores auriseculares, por ejemplo, los primeros académicos se echaron mano fundamentalmente de ediciones de finales del siglo xvii o de principios del xviii. Dicho de otra manera: «en los orígenes de la lexicografía académica española no hubo una preocupación filológica por consultar los manuscritos y ediciones más cercanos al original».⁸ Hasta el punto de que, según nos informan las *Actas*, ni siquiera en el caso de los escritores más citados hubo interés en buscar primeras ediciones. Tal es el caso, por ejemplo, de Miguel de Cervantes. Vicente Squarzafigo, a quien le correspondió la tarea de evacuar los lemas y las citas del escritor alcalaíno, se valió de un ejemplar del *Quijote* de la impresión de Madrid de 1706, y del texto de las *Novelas ejemplares* publicado en Zaragoza en 1703.⁹

Como quiera que sea, quedó dicho antes que los Académicos escogían a los autores clásicos que en su opinión habían tratado la lengua española con la mayor propiedad y elegancia. En este punto se vuelve a insistir en el prólogo al *Diccionario* unas páginas después: «la Academia, como se ha dicho, ha elegido a los autores que la han parecido haber tratado la lengua con mayor gallardía y elegancia» (pág. V).¹⁰ Quedémonos con estas palabras: propiedad, elegancia

⁷ Cfr. Pedro Álvarez de Miranda, «Quevedo en la lexicografía española», *Edad de Oro*, XIII (2004), págs. 389-416.

⁸ Margarita Freixas Alás, *op. cit.*, pág. 239.

⁹ Sólo para el *Viaje del Parnaso* se sirvió de la primera edición (Madrid: viuda de Alonso Martín, 1614); y eso porque era la única que podía consultarse por aquel entonces, pues esta obra no volvió a publicarse hasta 1784. Otros casos relevantes son los de las *Poesías* de Salvador Jacinto Polo de Medina, citadas por la edición de Madrid, 1715 (1.ª edición de sus *Obras en prosa y verso*, Zaragoza: Diego Dormer, 1664); o el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, la de Madrid, 1641 (1.ª edición de la primera parte, Madrid, 1599; de la segunda parte, Lisboa, 1604); o el *Estebanillo González*, la de Madrid de 1720 (1.ª edición, Amberes, 1646). Véase Margarita Freixas Alás, *op. cit.*, pág. 240.

¹⁰ Debe quedar claro que los autores que aparecen en este primer diccionario académico no se repartieron de una sola vez ni mucho menos, sino que se fueron asignando a medida que se avanzaba en la redacción del *Diccionario*. Como bien apunta Freixas (*op. cit.*, pág. 233): «El orden en el que se fueron vaciando las autoridades dependía de dos factores: de la importancia que la Academia concedía a un autor o a una obra para la redacción del *Diccionario* y de la disponibilidad de un ejemplar de la autoridad por parte de los académicos encargados de su lectura».

y gallardía. Nótese, asimismo, que los Académicos hacen especial hincapié en rechazar las voces nuevas y las inventadas sin prudente elección, así como «todas las palabras que significan desnudamente objeto indecente» (pág. VI).¹¹ Parece claro, por consiguiente, el afán conservador mostrado por los primeros académicos a la hora de elaborar *Autoridades*.

Sin embargo, lo verdaderamente importante es que para los redactores del primer diccionario académico los autores que habían tratado la lengua española con mayor propiedad, elegancia y gallardía habían sido los escritores del siglo xvii.¹² De ahí que en la nómina de *Autoridades*, elaborada a lo largo de la redacción del *Diccionario*, aparezcan Juan de Mariana, los Argensola, Góngora, Quevedo, Paravicino, José Pellicer, Carrillo y Sotomayor, Calderón de la Barca, Polo de Medina, Antonio de Solís, Saavedra Fajardo, Anastasio Pantaleón de Ribera, Juan Eusebio Nieremberg, además, claro está, de Cervantes y de Lope de Vega.¹³ Por supuesto que no se quiere decir con ello que en *Autoridades* no figuren escritores y obras de la Edad Media (el *Fuero juzgo*, Alfonso X el Sabio,

¹¹ Robert Jammes en su trabajo «Góngora en el *Diccionario de Autoridades*», en *Homenaje al profesor Ricardo Senabre*, Universidad de Extremadura, 1996, págs. 247-272, considera que el hecho de no incluir palabras «indecentes» supone un notable empobrecimiento del caudal lingüístico castellano y además representa una lamentable ruptura con dos siglos de tradición lexicográfica española. Por cierto, que el poeta cordobés, según los cálculos de Jammes, aparece en el *Diccionario de Autoridades* en 675 ocasiones, lo que supone un 1 por ciento del total. Debe señalarse, asimismo, que los académicos manejaron ediciones de Góngora muy deturpadas hasta el punto de que no sólo dieron lugar a la introducción de errores, sino también a la adopción de lemas que son meras erratas. Por ejemplo, la inclusión del lema *encuñar*, error por *acuñar*, procedente de la edición de Hoces (Madrid, 1654). Cfr. Margarita Freixas Alás, *op. cit.*, pág. 241.

¹² El 8 de marzo de 1736, el conde de Torrepalma decía en su *Acción de gracias que para tomar posesión de Plaza de Académico supernumerario en la Real Academia Española* que «Si el uso de los doctos ha de tener incontestablemente cierta soberanía aristocrática no sólo sobre la plebe ignorante, sino sobre el otro orden ecuestre de la multitud escolástica, ¿quién no se subordinará al imperio de una junta de sabios que trata de propósito el cultivo de la lengua española, que decide según las leyes del buen uso, de la construcción y de la etimología, y que conforma y apoya su voto con los mejores autores de nuestro siglo de áureo?». Como bien señala José Montero, de quien tomo esta cita, «Con tal expresión, el conde de Torrepalma designa un espacio cronológico no muy lejano, pero sin límite preciso, con el que se viene a indicar, además, que la Academia –recién creada– había nacido expresamente para restaurar las letras y que lo hacía contando con los escritores de los siglos xvi y xvii» (José Montero Reguera, *Cervantismos de ayer y de hoy*, Alicante: Universidad de Alicante, 2011, pág. 44).

¹³ No deja de ser interesante, aunque se puede matizar, lo que apunta Alonso Zamora Vicente a propósito de que en la primera lista de autoridades, elaborada por el marqués de Villena en 1713, destaca la presencia de autores y obras coetáneas a las biografías de los primeros académicos: «Cuando muere Calderón de la Barca, el marqués de Villena tiene ya 30 años, es decir, ha sido un joven entusiasta espectador y seguidor de ese teatro, y del de los dramaturgos del núcleo calderoniano. Hemos de suponer, nada se opone, que haya sido aficionado al teatro de Tirso de Molina, o de Vélez de Guevara, y por todas partes le habrá llegado, en los años de su formación, el prestigio lopesco». La cita en su artículo «Real Academia Española», en VV. AA., *Las reales academias del Instituto de España*, Madrid: Alianza Edit., 1992, págs. 53-100. La cita en la pág. 60.

don Juan Manuel, Juan de Mena, Jorge Manrique, el *Doctrinal de caballeros*),¹⁴ del siglo xvi (Garcilaso de la Vega, Antonio de Guevara, Santa Teresa, los dos Luises) e incluso del siglo xviii, cosa que se hará a partir del tomo II y hasta el final (Feijoo, Eugenio Gerardo Lobo, Squarzafigo, Juan Ferreras, el novator Martín Martínez).

De ahí, por ejemplo, que S. Gili Gaya destacara en su momento la gran amplitud de criterio de los académicos a la hora de seleccionar los autores:

Por de pronto el primer diccionario acepta en masa como autoridad toda la literatura medieval entonces conocida: la prosa histórica, desde Alfonso el Sabio hasta Hernando del Pulgar; los textos jurídicos, desde el *Fuero Juzgo* y las *Partidas* hasta la *Nueva Recopilación*; en los géneros de creación, *El Conde Lucanor*, Juan de Mena, Manrique, Santillana; *La Celestina*, etc., etc. La misma amplitud de criterio hallamos en la selección de autoridades de los siglos xvi y xvii sin excluir los escritores barrocos, a los cuales se achacaba la corrupción del lenguaje: las citas de Carrillo Sotomayor y de Góngora figuran, aunque en pequeña proporción; no hay que decir que sin selección alguna entran con gran abundancia los prosistas como Quevedo, Hortensio F. Paravicino, Saavedra Fajardo y Gracián; y los dramaturgos que, como Calderón, representan la plenitud del barroco. En términos generales puede decirse que sólo quedan fuera la mayor parte de los líricos postgongorinos, los excesos de los últimos dramaturgos personificados más tarde por Moratín en la figura de D. Hermógenes, y el gerundianismo alocado en el púlpito. Para explicar esa abundancia de autoridades hay que tener en cuenta que la preocupación académica esencial en aquel momento era el casticismo, entendiendo esta palabra en su sentido rigurosamente etimológico de castizo, lo que pertenece a la casta, lo patrimonial o lo que es claro y propio. Por no ser claras ni propias se desechaban las extravagancias no castizas del último barroco. Este concepto de casticismo pertenece sobre todo a la primera mitad del siglo xviii, y no debe confundirse con el purismo que sobreviene por la lucha antigalicista en la segunda mitad del siglo, y dura buena parte del siglo xix. El purismo surge del casticismo, pero es un concepto más restringido y polémico. Casticistas serán después varios escritores románticos y realistas que dan a su estilo un sabor arcaizante deliberado. A la misma inclinación casticista responde el llamado gracejo, que la crítica del siglo xix consideró como cualidad altamente estimable del estilo, y que consiste en el empleo

¹⁴ No se olvide que el *Cantar de Mio Cid*, la obra de Gonzalo de Berceo y el *Libro de Buen Amor* no llegan a conocerse hasta finales del siglo xviii. Así que no pudieron ser utilizados por los académicos.

abundante de modismos y frases proverbiales del habla popular, a fin de aprovechar su vivo rendimiento ingenioso y pintoresco.¹⁵

Pero lo cierto es que el porcentaje de escritores del Seiscientos es abrumador. Esta circunstancia, y lo apunto aquí y ahora solamente de pasada pues ya ha sido asunto tratado por Lázaro Carreter y por Margarita Freixas, nos demuestra que «en la época de la fundación de la Real Academia Española aún no había arraigado en España el sentimiento antibarroco –que más adelante desarrollarán figuras como Ignacio Luzán en su *Poética* (1737)». ¹⁶ De hecho, el «Discurso proemial sobre las etimologías», que figura en los preliminares del tomo I de *Autoridades*, y donde se distinguen tres períodos fundamentales de la historia de nuestra lengua, termina con estas interesantes palabras:

Las Voces se fueron fijando, y [la lengua] ha llegado al esplendor con que campea en los escritos de los célebres Demóstenes españoles Fr. Luis de Granada, Fr. Luis de León, P. Pedro de Ribadeneira, los Plautos, Don Francisco de Quevedo, Don Pedro Calderón, Don Antonio Solís, los Césares Miguel de Cervantes, Don Diego de Saavedra, P. Juan de Mariana, y otros muchísimos autores, ya graves, ya jocosos, que entre lucidísimos escritores ha tomado la Academia, como Maestros de la Lengua, para su propia dirección y acierto.

Dentro de los mismos preliminares, pero en este caso en el epígrafe de la «Historia de la Real Academia Española», se vuelve a mencionar elogiosamente a algunos de los citados arriba:

De aquí se infiere la impropiedad del dicerio con que nos han motejado algunos extranjeros, que llamaron monstruos al celebrado místico Fray Luis de Granada, al chistoso Quevedo, al ingenioso Cervantes, al discreto Calderón, y a otros; porque estos no fueron en la lengua monstruos, sino estudiosos y felices en el modo con que la usaron: y así pudieron manifestar al mundo lo que comprende nuestro idioma, y lo mucho que pierde el descuido, o desaliño de aquellos, que no reparando en limar su estilo, abandonan el primor de engastar sus escritos en el oro finísimo de la elocuencia.

Está claro, pues, que la Real Academia Española en el momento de su fundación sitúa sus preferencias en los autores del siglo xvii y, especialmente, en los de la segunda mitad de esa centuria, pues para los primeros académicos,

¹⁵ Samuel Gili Gaya, *La lexicografía académica del siglo xviii*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1963, págs. 17-19.

¹⁶ Margarita Freixas Alás, *op. cit.*, pág. 35.

según se ha visto, es el momento en el que la lengua española alcanza su mayor grado de perfección. Si nos fijamos en el cuadro elaborado por Freixas¹⁷, a partir de un examen aleatorio de 1.110 páginas, de las más de cuatro mil que componen *Autoridades*, el 47,23 por ciento de los escritores citados en dichas páginas pertenecen al siglo xvii.

Sin embargo, si bien es verdad, y los datos objetivos lo demuestran, que los autores y obras del siglo xvii aparecen una y otra vez en las entradas de *Autoridades*, que los escritores barrocos son tenidos por los primeros académicos como ejemplos acabados de la perfección que ha alcanzado la lengua española, no es menos verdad que los índices de frecuencia de aparición de los distintos autores del siglo xvii revelan la preferencia por determinados escritores, por textos concretos y, sobre todo, por géneros específicos. Y a este respecto, debe señalarse que el teatro aurisecular no es, precisamente, uno de los géneros preferidos por los redactores de *Autoridades*. Permítaseme que aporte unos pocos datos que he podido extraer de *Autoridades*. Hace algunos años me ocupé de examinar la presencia de Tirso de Molina en el primer diccionario académico.¹⁸ Más allá del hecho de que pude constatar la escasísima presencia del mercedario –únicamente encontré seis ocurrencias–, lo que me interesa ahora resaltar es que entre la lista de autores leídos por los miembros de la Academia para elaborar su *Diccionario* figuran, además de Tirso, otros tres mercedarios: Pedro de Oña, Hernando de Santiago y Juan Interián de Ayala quien, por cierto, pertenecía a la Corporación. Lo curioso es que todos ellos aparecen más veces en *Autoridades* que Tirso, hasta el punto, por ejemplo, de que la obra de Pedro de Oña, *Primera parte de las postrimerías del hombre* (Madrid: Luis Sánchez, 1603), es una de las más citadas en varias de las combinaciones de letras. Un solo caso de los muchos que podrían traerse: en la letra *E*, redactada por el arcediano Adrián Conink¹⁹, mientras que Tirso es utilizado dos veces, Pedro de Oña lo es diecinueve. Quiere decirse, en consecuencia, que Conink –tal vez porque tuviera más a mano la obra de Oña que la de Tirso– se sirve de un texto ascético, como el del P. Oña, antes que de las comedias escritas por un fraile.

Más interesante es el hecho de que en la letra *M*, evacuada por Manuel de Villegas Pignatelli²⁰, el Lope dramaturgo aparezca 25 veces mientras que Calderón de la Barca lo haga en 59 ocasiones. Más del doble. Pero es que hay más: en esa letra *M* solo se vacían ocho comedias de Lope, todas ellas de tema histórico o histórico-legendario, figurando seis veces *El labrador de Madrid* y

¹⁷ Margarita Freixas Alás, *op. cit.*, pág. 271.

¹⁸ Francisco Florit Durán, «La nómina del *Diccionario de Autoridades*: el caso de Tirso de Molina», en *En torno al teatro español del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, eds. I. Pardo Molina y A. Serrano, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2001, págs. 71-84.

¹⁹ Adrián Conink, arcediano de Salamanca, fue académico entre 1713 y 1728.

²⁰ Fue académico entre 1714 y 1752.

cinco *Las paces de los Reyes*.²¹ Mientras que, por ejemplo, una obra no teatral como es *La Dorotea* se cita quince veces.

En el caso de Calderón de la Barca, y centrándome solo en la combinación *Ma*, hay 21 ocurrencias y únicamente se repite una comedia.²² Y mayor es la distancia en todo el tomo II (C)²³, pues mientras que el Lope dramaturgo aparece en 30 ocasiones, Calderón –y solamente tengo en cuenta sus comedias, no sus autos– alcanza la cifra de 96. Todavía más sorprendente es la diferencia observable en el tomo V (O-R)²⁴, pues mientras que el Lope comediógrafo sólo aparece dos veces, el Calderón de las comedias lo hace 92.

Está clara, pues, la diferencia hallable entre un dramaturgo, como Lope, de la primera mitad del siglo XVII y otro, como Calderón, más cercano en el tiempo y, probablemente, en la sensibilidad a los redactores de *Autoridades*.

De modo que si el Lope y el Tirso dramaturgos, dos de los más importantes autores teatrales del siglo XVII, aparecen poco frente a una presencia más notable de Calderón de la Barca. Si en la selección de autores y de obras del primer reparto de autoridades, según consta en las *Actas* (23-XI-1713) no hay ni un solo autor teatral²⁵. Si, de acuerdo a los porcentajes de frecuencia elaborados por Margarita Freixas y mencionados arriba, Calderón, y es el primer dramaturgo en aparecer, ocupa el lugar vigesimosegundo, por debajo de Quevedo, Cervantes, Fray Luis de Granada, Paravicino, Alfonso X el Sabio, Saavedra Fajardo, Juan de Mariana y su *Historia general de España* o Mateo Alemán con el *Guzmán de Alfarache*.²⁶ Si, cuando sin encargo previo, los académicos realizan el vaciado de los textos de que disponían en sus bibliotecas particulares y en no pocas

²¹ Las comedias son: *El príncipe despeñado*, *El labrador de Madrid*, *La serrana de la Vera*, *Viuda, casada y doncella*, *Las paces de los Reyes*, *El primer Fajardo*, *Don Gonzalo de Córdoba* y *Las pobrezas de Reinaldos*.

²² Entre esas 21 piezas dramáticas citadas están *El purgatorio de san Patricio*, *El galán fantasma*, *Mañanas de abril y mayo*, *El pintor de su deshonor* y *El mágico prodigioso*. Figuran también tres autos sacramentales: *Psiquis* y *Cupido*, *Mística y real Babilonia* y *El pleito matrimonial*.

²³ Se publica en 1729.

²⁴ Aparece en 1737.

²⁵ En este primer reparto están, entre otros autores y obras, los Argensola, Santa Teresa de Jesús, Juan de Mena, Garcilaso, Saavedra Fajardo, Quevedo y *El Quijote*. Cosa diferente es la nómina que figura en los preliminares del primer tomo. Ahí sí que aparecen las «Obras cómicas» de Calderón de la Barca, Juan Bautista Diamante, Juan Pérez de Montalbán, Agustín Moreto, Francisco de Rojas y Luis Vélez de Guevara. No figuran, en cambio, las piezas teatrales de Lope de Vega ni de Tirso de Molina.

²⁶ Es cierto que en el cuadro de Freixas (págs. 288-290) Lope de Vega está en tercer lugar, pero, como hemos tenido ocasión de ver, es la obra en prosa y la lírica más que la teatral la que evacuaron los primeros académicos. De hecho, por ejemplo, las comedias de Lope de Vega no figuran el tomo I de *Autoridades*. Sí que se vaciaron en dicho tomo *La Circe*, *La corona trágica*, *La Dorotea*, *La Filomena* y *El peregrino en su patria*. Véase a este respecto el artículo de Margarita Freixas Alás, «Notas sobre la presencia de Lope de Vega en el Diccionario de *Autoridades*», *Anuario Lope de Vega*, X (2004), págs. 41-61.

ocasiones ninguno de esos textos son de autores de teatrales del siglo XVII,²⁷ la conclusión a la que se puede llegar sin demasiada dificultad es sencilla: a los primeros académicos el teatro del siglo XVII, sobre todo el de los dramaturgos de la época de Lope, apenas les interesó.

De ahí que, visto lo visto, no nos pueda sorprender que lo que cabe llamar en un sentido amplio «voces teatrales», es decir, términos que tengan que ver con la comedia española del Siglo de Oro, especialmente, con la práctica escénica, muestren una escasa presencia en el primer diccionario académico frente a otros campos que sí que atrajeron el interés de quienes elaboraron *Autoridades*.

Dicho de otra manera: los redactores del primer diccionario académico le prestaron mucha más atención, y las *Actas* así lo confirman, a la inclusión de términos procedentes de las artes, entre las que no está el teatro, y las ciencias, así como a voces propias de los oficios y profesiones. Como bien apunta Álvarez de Miranda, al hablar del empeño de los académicos por incluir términos de especialidad, «Entre los autores citados [...] figuran botánicos como Laguna, tratadistas de agricultura como Gabriel Alonso de Herrera, matemáticos como Tosca, arquitectos como Arfe y Villafañe, una nutrida representación de médicos, albéitares y farmacéuticos, cocineros como Ruperto de Nola, Diego Granado o Martínez Montaña, expertos en blasón, en cetrería, en numismática, en arte militar, en comercio, etc.».²⁸ Por cierto, que entre las fuentes escritas no literarias debe destacarse el que los primeros académicos se sirvieran del *Vocabulario de germanía* (1609), de Juan Hidalgo.

Por lo tanto, «entre las áreas más representadas en la primera obra lexicográfica de la Real Academia Española destacan: la náutica; la medicina, la anatomía y la cirugía; la arquitectura; la milicia y la fortificación; el léxico forense, la astronomía y la astrología; y el léxico de los distintos oficios»,²⁹ pero el léxico de la representación, el de la puesta en escena, el del mundo de los comediantes, tiene una presencia en *Autoridades* menor y, cuando la tiene, no deja de hacerlo, como ahora veremos, de un modo curioso.

Véase, por ejemplo, la entrada de la voz «aloja» y de dos de sus derivados:

ALOXÁ. s. f. Bebida que se compone de agua, miel, y especias. Nebrija dice que es voz árabe; pero lo mas probable es que venga del nombre Griego *Oxos*, que vale vinagre, u de *Oxy*, que significa punta de espada, u de otra arma puntiaguda, y que con el artículo Al se formó Aloxa: porque esta bebi-

²⁷ Es el caso de Fernando de Bustillo y Azcona, académico entre 1721 y 1730, quien se ocupó del despojo, por ejemplo, de *La Filomena*, *La Circe*, la *Corona trágica* y *La Dorotea* de Lope de Vega; las *Obras* de Salvador Jacinto Polo de Medina; el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán; el *Estebanillo González*; *La pícaro Justina*; o *La conquista de las islas Malucas* de Bartolomé Leonardo de Argensola.

²⁸ Tomo la cita de Margarita Freixas Alás, *op. cit.*, pág. 160.

²⁹ Margarita Freixas Alás, *op. cit.*, pág. 204.

da para ser buena ha de picar y tener punta que pique al paladar. Lat. *Aqua mulsa*. AMBR. MOR. tom. 1. fol. 197. Porque otras tantas se mezclaban con *aloxa*. PIC. JUST. fol. 40. Su mujer a ratos perdidos hacía *aloxa*. GONG. Com. Las firmezas de Isabela.

Medio arrope, y medio aloxa.

ALOXERIA. s. f. La casa o sitio donde se vende la Aloxa. Lat. *Taberna mulsae aquae*. LOP. Dorot. fol. 194. Mas como se divertiesen en una *aloxería* ... encomendé a mis pies el peligro. SOLD. PIND. fol. 93. Entramos en una *aloxería*.

ALOXERO. s. m. El que hace o vende la bebida que llaman Aloxa. Lat. *Mulsarius*. SOLD. PIND. fol. 93. El *aloxero* me conoció luego, porque había sido soldado en Italia, y de mi misma compañía.

Es decir, en ningún momento se hace referencia en la definición o descripción de la voz o lema «Aloja» y sus derivados al mundo del teatro del siglo XVII. Todos sabemos que la bebida preferida del público de los corrales de comedias de la España aurisecular era, precisamente, la aloja. Juan de Villademoros³⁰ —a quien se le asignó el léxico de este oficio, junto con el de la botillería, el oficio de «figón» y el de la pastelería— no sólo no hace lo que se acaba de señalar, sino que tampoco se sirve de piezas dramáticas de Guillén de Castro, de Lope de Vega, de Pérez de Montalbán, de Juan Bautista Diamante o de Matos Frago-so en las que aparece la voz «aloxa», y prefiere, tal vez porque lo tendría más a mano, autorizar la voz, además de con un texto de Ambrosio de Morales y con otro de *La pícaro Justina* con un solo verso de la comedia gongorina *Las firmezas de Isabela*.

Así las cosas, no es extraño que lo que hemos llamado «voces teatrales» ocupen un espacio mucho menor en el primer diccionario académico que otros términos provenientes de otras disciplinas y que los escritores de los que se sirven los redactores de *Autoridades* para autorizar dichas voces no sean, curiosamente, dramaturgos auriseculares.

No es mi intención aquí y ahora llevar a cabo un inventario exhaustivo. Creo que con unos pocos ejemplos nos bastará para comprender mejor la tesis que vengo sosteniendo.

ACTOR. s. m. Literalmente significa la persona que hace; pero en este sentido no tiene uso, sino entre los Comediantes, que al que representa con primor le llaman Buen actor. Le tiene en lo forense, y legal, y vale el que

³⁰ Académico entre 1713 y 1723, y abad de Santa María de Dornelas y más tarde de San Adrián de Meder.

propone, u deduce su acción en juicio, o el que pide, o acusa a alguno. Es voz puramente Latina. Lat. *Actor, is. Qui alium in jus vocat, aut iudicio sistit.* ORDEN. DE CAST. lib. 2. tit. 12. l. 5. Mandamos que nuestros Procuradores Fiscales no pidan, ni lleven derecho, ni salario alguno de las partes del actor, ni del acusado. QUEV. Fort. Dividierase todo el Imperio en confusión de actores y reos, y Jueces sobre Jueces, y contra Jueces. ARTEAG. Rim. fol. 48. Y de voluntaria ausencia seas reo, y el actor.

La organización del artículo «actor» responde fielmente a lo acordado por los académicos y consignado en el «Prólogo» y en las *Plantas*. Nótese cómo la entrada se encabeza con un lema en mayúscula (la voz) seguido de los elementos que pueden ser necesarios para explicar una palabra: la *parte de la oración* ('categoría gramatical'), la *censura* ('el uso'), la *definición o descripción*, la *etimología*, la *correspondencia latina* y las *autoridades*.³¹ Con todo, lo interesante es que para Adrián Conink, el encargado de esta voz, el término «actor» tiene uso fundamentalmente en el mundo jurídico, aunque entre los comediantes se emplea a veces. Por eso las citas de las autoridades se centran en el universo de lo legal.

Lo cierto y verdad es que en el Siglo de Oro y en el universo del teatro el vocablo que se empleaba era el de «comediante», y ese es el que se recoge en *Autoridades* con más propiedad:

COMEDIANTE, TA. s. m. y f. La persona que representa o recita Comedias en los theatros. Latín. *Comoedus, i. Comoeda. Mima, ae.* SAAV. Empr. 6. Preciándose más de representar bien en el theatro la persona de Comediante, que en el mundo la de Emperador. NAVARRET. Conserv. disc. 33. Mándese que los trahigan los Comediantes, y no los trahearán los que no lo son. ZABAL. Día de fiest. part. 2. cap. 1. Yo ví a una Comedianta de las de mucho nombre ... que representando un passo de rabia, hallándose acaso con el lienzo en la mano, le hizo mil pedazos, por refinar el acto que fingía.

Pega alguna se le puede poner a la definición de la voz «comediante, ta»³² hecha por el académico Fernando Bustillo y Azcona. Ahora bien, ninguno de los tres textos que autorizan el término procede de una pieza dramática. Bustillo se sirve de las *Empresas* de Saavedra Fajardo, de la *Conservación de monarquías y discursos políticos sobre la gran consulta que el Consejo hizo al señor rey don Felipe Tercero*, obra escrita por Pedro Fernández de Navarrete, y de *El día*

³¹ Margarita Freixas Alás, *op. cit.*, pág. 164.

³² Obsérvese que mientras que aquí sí que se da el masculino y el femenino, en tomo I solamente aparece «actor», no existe el artículo «actriz».

de fiesta por la tarde cuyo autor, como bien se sabe, fue Juan de Zabaleta. Es decir, dos tratados políticos y una obra costumbrista. No deja de ser curioso e interesante que el redactor cite un pasaje de *El día de fiesta por la tarde* que ha tenido enorme fortuna entre los estudiosos de la técnica del actor en el Siglo de Oro.

Veamos ahora la voz «comedia»:

COMEDIA. s. f. Obra hecha para el theatro, donde se representaban antiguamente las acciones del Pueblo, y los sucessos de la vida común; pero oy según el estilo universal, se toma este nombre de Comedia por toda suerte de Poema dramático, que se hace para representarse en el theatro, sea Comedia, Tragedia, Tragicomedia, o Pastoral. El primero que puso en España las Comedias en método, fue Lope de Vega. Es voz Griega. Latín. *Comoedia*. COMEND. sob. las 300. fol. 49. La Comedia es, según los Griegos, una comprehensión del estado civil y privado, sin peligro de la vida: y según la sentencia de Túlio, la Comedia es imitación de la vida, espejo de las costumbres, y imagen de la verdad. ABRIL, Com. de Terenc. fol. 8. La tragedia y la Comedia tuvieron origen del Culto Divino, el qual hacían los antiguos cumpliendo sus votos, hechos por los frutos de la tierra. NAVARRET. Conserv. disc. 33. Siendo cierto que el acostumbrado a las dulces músicas de las Comedias, no se halla bien con el tremendo ruido de la artillería. QUEV. Tacañ. cap. 22. Y está ya de manera esto, que no hai Autor que no escriba Comedias, ni representante que no haga su farsa de Moros y Christianos: que me acuerdo yo antes, que sino eran Comedias del buen Lope de Vega y Ramón, no havía otra cosa.

Varios son los aspectos que merecen ser destacados en este artículo. La segunda parte de la definición se ajusta perfectamente a lo que se entendía en el Siglo de Oro por comedia: «toda suerte de poema dramático que se hace para representarse en el teatro, sea comedia, tragedia, tragicomedia o pastoral». Y a continuación Fernando de Bustillo hace un comentario que va más allá de un trabajo lexicográfico al señalar que «el primero que puso en España las comedias en método fue Lope de Vega». Lo que no deja de ser un abierto elogio al teatro del Fénix por un erudito de principios del siglo XVIII. Sin embargo, las autoridades traídas por Bustillo no proceden, una vez más, del universo dramático áureo. Cita las *Glosas sobre las Trescientas de Juan de Mena*, obra de Hernán Núñez, el Comendador griego; las traducciones de las piezas de Terencio llevadas a cabo por Pedro Simón Abril; la *Conservación de monarquías y discursos políticos sobre la gran consulta que el Consejo hizo al señor rey don Felipe Tercero*, obra escrita por Pedro Fernández de Navarrete; y *El buscón* de Quevedo. De las cuatro autoridades solo viene bien para nuestros intereses el fragmento del *Buscón*, donde, por cierto, se vuelve a citar elogiosamente a

Lope de Vega junto al mercedario Alonso Remón. Las otras tres tienen que ver con la comedia grecolatina.

Otras voces teatrales merecedoras de ser destacadas son «autor», «compañía», «aparte» y «loa». De la primera se dice lo que sigue en *Autoridades*:

AUTOR. También se dice el que es cabeza y principal de la farsa, que representa las Comedias en los corrales o theatros públicos, en cuyo poder entra el caudal que adquieren para su mantenimiento, y para repartirlo entre los cómicos. Lat. *Comoedorum & histrionum praefectus*. CERV. Nov. 11. Dial. fol. 397. Paramos en la casa de un *autor* de Comedias, que se llamaba Angulo el malo.

El académico Vicente Bacallar y Sanna³³, marqués de San Felipe, autoriza la voz con un texto tomado de la novela cervantina *El coloquio de los perros* en el que se cita al «autor de comedias» Andrés Angulo que fue, efectivamente, empresario de compañía y actor teatral a finales del siglo XVI.

COMPAÑÍA. Vulgarmente se da este nombre al número de Comediantes, y Comediantas, que se juntan y forman uno como cuerpo, para hacer las representaciones de comedias, y farsas. Latín. *Comoedorum Mimorum societas*. CERV. Quix. tom. 2. cap. 11. Nosotros somos recitantes de la compañía de Angulo el malo: hemos hecho en un lugar que está detrás de aquella loma esta mañana, que es la Octava del Corpus, el Auto de las Cortes de la muerte, y hemosle de hacer esta tarde en aquel lugar, que desde aquí parece. QUEV. Tacañ. cap. 22. En una posada topé una compañía de Farsantes, que iban a Toledo.

Fernando de Bustillo y Azcona, que fue el encargado, entre otras, de la combinación *Co*, autoriza la voz «compañía» sin la ayuda de dramaturgo áureo alguno. Además de echar mano de nuevo del *Buscón*, se sirve de una cita tomada del *Quijote* de 1615 en el que se habla del empresario teatral Andrés Angulo. Recuérdese que la voz «autor», que se acaba de citar arriba, se autoriza con un texto de Cervantes, procedente de su novela ejemplar *El coloquio de los perros*, en el que se habla de Angulo. Parece que para los académicos el único «autor de comedias» conocido era Andrés Angulo.

APARTE. En las Comedias es lo que el cómico dice y representa sin que lo entienda y oiga la Persona, o Personas con quienes habla, en que da a en-

³³ La combinación *Au/Av* fue reelaborada por Pedro Manuel de Acevedo «por no ajustarse bien al método de la *Planta* y por faltarle autoridades» (*Actas*, 8-V-1721). Cfr. Margarita Freixas Alás, *op. cit.*, pág. 458.

tender y manifiesta los afectos y pasiones interiores, que le obligan a ocultar su sentimiento: y estos pasos en las Comedias están advertidos al margen de ellas con esta voz *Aparte*, para que entienda el cómico cuando ha de usar de ellos. Lat. *Clam. Seorsim. Verba illa quae profert comicus actor, velut sibi ipsi, aut secum loquens.*

Dexar una cosa *aparte*. Se dice en la conversación, quando se entromete alguna especie que la interrumpe, o que no es del intento para lo que se trata. Y assi se dice dexemos esto *aparte*, pero dexando esto *aparte*. Lat. *Praetermittere, omittere.* CERV. Quix. tom. 1. cap. 25. *Pero dexando esto aparte*, que es lo que ha de comer vuestra merced mientras yo vuelvo. SIGUENZ. Vid. de S. Geron. lib. 2. cap. 5. *Dexádos estos aparte*, dice el Santo Doctor, &c.

Escribir *aparte*, notar, o apuntar *aparte*. Generalmente es escribir al margen, poner alguna nota, o señal para que sirva de advertencia y se halle con facilidad lo que se anota y apunta. Y muchas veces por escribir *aparte* se entiende comenzar nuevo parrafo, renglón, o capítulo, dando principio a lo que se escribe, para que vaya separado de lo antecedente. Lat. *Seorsim notare.*

Llamar a uno *aparte*, y decirle mira, u oye *aparte*. Es retirarle y apartarle, o separarle de los demas concurrentes, ahora sea por palabras, o por señas, para decirle en secreto alguna cosa importante, que conviene no la sepan los demás. Lat. *Ad privatam colloquutionem aliquem a consortio aliquorum avocare.* MONTES. Com. El Caballer. de Olm. Jorn. 2.

Mira aparte, yo quisiera.

Dilo presto, en qué reparas?

Adrián Conink recoge varias acepciones del vocablo «*aparte*». La primera es la que nos interesa pues es la que entra en el universo de lo teatral, Es una buena definición, completa, ceñida, pero el académico no echa mano de ningún texto en castellano para autorizar esta acepción de «*aparte*».

LOA. Se llama tambien el prólogo o prelude que antecede en las fiestas cómicas, que se representan o cantan. Llámase así porque su asunto es siempre en alabanza de aquel a quien se dedican. Latín. *Prologus. Proloquium.* QUEV. Tacañ. cap. 22. Dieronme que estudiase tres o quatro loas, y papeles de barba, que los acomodaba bien con mi voz: yo puse cuidado en todo, y eché la primera loa en el Lugar.

El redactor de la letra *L* fue el académico Fernando de Bustillo y Azcona, al que ya conocemos por haber también redactado la entrada «*compañía*». De nuevo evita servirse de cualquier texto dramático aurisecular y recurre, como en tantas ocasiones, al *Buscón*. Su definición no es tan ajustada como la que se

acaba de ver con la voz «aparte», aunque se completa acertadamente con las palabras tomadas de la novela de Quevedo.

En fin, habida cuenta de lo que hasta aquí se ha visto y dicho, se puede sacar la conclusión de que los redactores del primer diccionario de la Real Academia Española, al preparar y elaborar las voces o lemas pertenecientes al universo del teatro español del siglo xvii, prefirieron echar mano tanto de obras literarias en prosa como de tratados políticos o de cualquier otro campo del saber antes que recurrir a las propias piezas dramáticas auriseculares. No se nos oculta, claro está, que los textos en prosa les proporcionaban una más abundante munición léxica a la hora de autorizar las voces que las piezas teatrales. Sin embargo, no creemos que esta razón sirva para explicar la circunstancia arriba apuntada: la menor presencia del teatro áureo –especialmente el de la época de Lope de Vega– en el cuerpo de *Autoridades*. Voces tales como «actor», «aparte», «comedia», «comediante», «compañía» o «loa»³⁴ podían haber sido perfectamente autorizadas con versos de comedias barrocas. Y no se hizo. Acaso estemos ante un nuevo y precioso ejemplo del hecho de que para buena parte de los eruditos de principios del siglo xviii, como ocurrió con los del Siglo de Oro, el escribir comedias para los teatros públicos era considerado una actividad menor y, en no poca medida, indigna.

³⁴ El curioso lector puede consultar en *Autoridades* la presencia de otras voces del ámbito del teatro («Auto sacramental», «compañía de la legua», «corral», «entremés», «entremesado», «tragedia», «tragicomedia», «tramoya») y comprobará que para ninguna de ellas los académicos se sirven de piezas dramáticas áureas.

ANDREA PERRUCCI EN EL UMBRAL DEL SIGLO XVIII:
*DELL'ARTE RAPPRESENTATIVA PREMEDITATA ED
ALL'IMPROVVISO* (1699)

AUGUSTO GUARINO
(Università di Napoli «L'Orientale»)

Evocar a la figura de Andrea Perrucci, el autor de *Dell'Arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, también significa rendir un homenaje al último período de la presencia política y cultural de España en Nápoles. Se trata de la época que empieza con el primer Virrey nombrado durante el reinado de Carlos II, en 1666, Pedro Antonio de Aragón, duque de Segorbe y Aragón, y que termina con Luis Francisco de la Cerda y Aragón, duque de Medinaceli (virrey en los años 1696-1702). Es la misma Nápoles en la que nace y se educa Giambattista Vico, quien en el mismo año de 1699 en que Andrea Perrucci publica su tratado, empieza su actividad de profesor de Retórica en la Universidad. La ciudad donde, como escribe el mismo Vico en su biografía *scritta da sé medesimo*, a finales del siglo «el señor duque de Medinaceli Virrey había restituido [...] el auge de las buenas letras, como no se había visto desde los tiempos de Alfonso de Aragón»¹.

No se trata de presentar un cuadro idílico de la sociedad napolitana de finales del siglo XVII, sino de admitir que las contradicciones y los conflictos, e incluso algunos elementos de *decadencia* de la capital del territorio más extenso de la península italiana, representan las raíces culturales que permitirán, a tan sólo

¹ Giambattista Vico, *Vita di Gianbattista Vico scritta da se medesimo*, Roma: Datanews, 2001, pág. 14. Todas las traducciones del italiano son mías.

algunas décadas de distancia, después del efímero virreinato austríaco (1713-1734), la aplicación del ambicioso programa de renovación llevado a cabo por la nueva dinastía borbónica. Para poner un solo ejemplo pertinente a nuestro tema y a nuestro autor, si es cierto que la edificación en 1737 del Teatro de San Carlo, el primer teatro de ópera en Europa, constituirá la señal triunfante de un grandioso programa cultural, también es cierto, como ha escrito Francesco Cotticelli, que representa «el sello de una antigua vocación partenopea, que durante todo el Seicento, entre “commedia improvvisa” y albores del melodrama, entre liturgias sagradas y profanas, oratorios, *cantate*, *exempla* devocionales y ocasiones mundanas, había elegido la representación como expresión principal de vida intelectual y ocasión privilegiada de interpretación del mundo y de la sociedad»².

Andrea Perrucci en realidad nace en Palermo en 1651, pero ya muy joven se traslada a Nápoles para estudiar en un colegio de la Compañía de Jesús, en la cual estaba destinado a entrar. Perrucci, sin embargo, adopta completamente la cultura napolitana. Escribe en el dialecto local una de las obras maestras del teatro vernacular de temática sacra, la famosa *Cantata dei pastori*³, que narra las vicisitudes de María y José al viajar a Belén para realizar su empadronamiento. La obra se transformará en una pieza de transmisión popular y se seguirá representando, con las continuas transformaciones aportadas por los comediantes, hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando en 1889 las autoridades llegarán a prohibirla por las turbulencias que su representación provocaba.⁴ En dialecto napolitano, Perrucci no sólo escribe poesía lírica sino también un extenso poema heroico-cómico, *L'Agnano zeffonnato* (*El Agnano hundido*), basado en la leyenda de una aldea napolitana sumergida bajo las aguas de un lago volcánico.⁵

La actividad que acercó al joven jesuita a la escritura teatral, a partir de los años 70, y la que le dio renombre en el ambiente de los actores y el público, fue la de *librettista* para las obras musicales sagradas y profanas que se representaban en el teatro de San Bartolomeo, el antecedente directo del que sería el

² «Era il suggello di un'antica vocazione partenopea, che per tutto il Seicento, tra commedia improvvisa e albori del melodramma, tra liturgie sacre e profane, oratori, cantate, exempla devozionali e convenienze mondane, aveva eletto la pratica della rappresentazione come principale espressione di vita intellettuale e occasione privilegiata di lettura del mondo e della società», Francesco Cotticelli, «Teatro e scena a Napoli tra Viceregno e Regno nel Settecento», *Italica*, 77, 2 (2000), pág. 214.

³ Andrea Perrucci, *La cantata dei pastori, ovvero Il vero lume tra le ombre, ossia La nascita del verbo umanato del dottor Ruggiero Casimiro Ugone*, Napoli: Paci, 1698. Existe una edición reciente de la obra: *La Cantata dei pastori* [Andrea Perrucci], a cura di R. De Simone, Torino: G. Einaudi, 2000.

⁴ Cfr. B. Croce, *I teatri di Napoli*, Milano: Adelphi, 1992, págs. 132-133.

⁵ Andrea Perrucci, *L'Agnano zeffonnato, poemma eroico d'Andrea Perruccio deddecatto allo Ilostrissemno signore d. Pietro Palommera, e Velasco vedetore de le galere de Napole. Co la Malatia d'Apollo de lo mmedesemo*, Napoli: per Gio. Francesco Paci: ad istanza di Francesco Massari, 1678.

Teatro di San Carlo, en colaboración con músicos como Francesco Provenzale, Pietro Andrea Ziani, Severo de Luca.

Se trata del mismo teatro de San Bartolomeo donde en 1625 tenemos documentada una representación del *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina.⁶ Bien por una casualidad o por una señal del destino, o más probablemente por la continuidad de una atmósfera cultural, Andrea Perrucci también es autor de una refundición del tema tirsiano del *Don Giovanni (Il convitato di pietra)*, publicada con el nombre de Errico Praudarca, Paci, 1690.⁷ Por otra parte, según una costumbre muy consolidada en la escena italiana del *Seicento*, el jesuita llevó a cabo una serie de adaptaciones a la escena napolitana de comedias españolas, como *Chi non ha cuore non ha pietà ovvero La Rosaura*, basada en *La fuerza lastimosa*, de Lope y *Il figlio del serafino S. Pietro d'Alcantara opera tragi-sacra del dottor Andrea Perruccio*, una refundición de *El hijo del Serafín* de Juan Pérez de Montalbán.⁸

Al publicar *Dell'Arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, el tratado que ha sido considerado por Silvia Carandini «un generale riepilogo, un'esauriente *summa* teatrale del secolo»⁹, Perrucci no se propone añadir una obra más en la larga secuela de teorizaciones sobre la composición del texto teatral (trágico, cómico o mixto) sino exponer los principios que fundamentan el decoro y la verosimilitud de la puesta en escena. La primera parte está dedicada a los criterios de representación «premeditada» de textos dramáticos escritos, de origen culto o también popularizante. La segunda parte, la que en tiempos recientes ha suscitado más interés y atención por parte de los estudiosos, está dedicada a la comedia «all'improvviso», invención y monopolio de los cómicos italianos, la que años después se llamará *Commedia dell'Arte*.

El intento declarado, que se expone en el prólogo al lector, parece el de asimilar la práctica escénica a las otras actividades sociales en las que se aplica la habilidad retórica:

Es tan necesario en el mundo el arte representativo, que lo considero una de las cosas más importantes para el hombre que quiera ser un perfecto literato. No lo digo sólo por el placer de la representación en el escenario, sino para saber transmitir en vivo, a los que escuchan, los sentimientos del alma, con la

⁶ Véase Benedetto Croce, *op. cit.*, sobre todo el capítulo «Il teatro di San Bartolomeo. Comici spagnoli e comici italiani», págs. 71-85.

⁷ Andrea Perrucci, *Il convitato di pietra*, a cura di R. De Simone, Torino: Einaudi, 1998.

⁸ Andrea Perrucci, *Chi non ha' cuore non ha' pietà, ovvero La Rosaura. Comedia del dottor Andrea Perrucci*, Napoli: Michele Luigi Muzio, 1719. Andrea Perrucci, *Il figlio del serafino S. Pietro d'Alcantara opera tragi-sacra del dottor Andrea Perruccio*, In Venezia: per lo Zini; in Napoli: si vendono nella libreria di Domenico Antonio Parrino sotto l'infermeria di S.M. la Noua, 1684.

⁹ Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari: Laterza, 1999, pág. 231.

dicción, los gestos y las acciones, con gran fuerza y vivacidad, con gracia y decoro. Vemos, pues, que oradores, profesores de ciencia y de artes liberales, académicos y embajadores, jefes militares y predicadores, lo necesitan para persuadir, expresar, incitar, describir, exhortar, animar, corregir y saber conquistar los ánimos de los oyentes¹⁰

Aquí aflora una de las aparentes contradicciones del texto, en su declarado y reiterado desprecio por la dimensión profesional del fenómeno teatral, la búsqueda de la *vilissima mercede*, y, al mismo tiempo, la constante referencia a los fenómenos concretos de la representación, que remiten de manera inevitable a aquella realidad comercial que se quiere negar. Podemos adelantar que la estrategia de Perrucci, en el momento de exponer a su lector el catálogo completo de la realidad del teatro que él conoce, es la de intentar establecer una absoluta contigüidad y correspondencia entre los criterios que rigen la puesta en escena y las demás actividades en las que se articula la interacción social.

En esta apelación a un criterio común entre la práctica escénica, el contenido de la representación y la común experiencia de los espectadores, se puede identificar una primera, aunque todavía contradictoria, transición hacia la reivindicación de un «justo medio», que ya se acerca a la razón dieciochesca. Así, por ejemplo para que el actor sepa cómo representar en el escenario el acto de comer, basta con referirse a manuales de buenos modales como el *Cortesano*. Cuando tiene que hacer reverencias deberá conocer el uso de los diferentes países para obtener un efecto de verosimilitud. Y así sucesivamente.

El actor debe aparentar que habla y se mueve como el espectador, de modo que éste, a su vez, no sólo pueda reconocerse en la realidad representada en el escenario, sino también sacar provecho del espectáculo al que asiste, aprendiendo modelos de comportamiento que le van a servir en su vida social. Perrucci, también por su formación de jesuita, ya intenta establecer en el fenómeno teatral un circuito pedagógico, lo cual será una de las mayores preocupaciones de los teóricos del siglo XVIII. Naturalmente Perrucci es consciente de que esta exigencia de verosimilitud debe acordarse a la articulación de los géneros, según el tono

¹⁰ «AL LETTORE / È cosa così necessaria nel mondo l'Arte rappresentativa, che per essere un uomo perfetto letterato la stimo una delle cose più essenziali. Non dico solo per lo diletto di rappresentare su le scene ma per sapere con la pronuncia, gesti ed azioni esprimere i sentimenti dell'anima a chi ascolta con modo e garbo, avendo gran forza di persuadere l'espressione al vivo. Quindi vediamo ed oratori, lettori di scienza e d'Arti liberali, ed accademici, ed ambasciatori, e capi di guerra, e predicatori avere di questa un gran bisogno, per persuadere, esprimere, concitare, descrivere, esortare, animare, correggere e sapersi cattivare gli animi degli ascoltanti» (Al lettore). Saco todas las citas de la *editio princeps*: Andrea Perrucci, *Dell'Arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, Napoli: Michele Luigi Mutio, 1699. Del texto de Perrucci existe también una reciente edición bilingüe italiano-inglés publicada en Estados Unidos: Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck, Thomas F. Heck (eds.), *A treatise on Acting, from memory and by improvisation (1699)*, by Andrea Perrucci, Lanham (Maryland): Scarecrow Press, 2008.

del texto (tragedia, comedia, tragicomedia) o los medios de expresión (teatro recitado *versus* ópera musical, etc.).

En esta conciencia reside la vigencia del corpus teórico y poético al que Perrucci acude, que se presenta como un instrumento para el análisis del patrimonio dramático al que los cómicos tienen que recurrir. Se trata de teorías que remontan a la *Poética* aristotélica y llegan a los tratados más recientes de los dramaturgos y de los hombres de teatro de su tiempo.

El hecho más significativo para nosotros es que Perrucci considera algunos textos teóricos de la España del Siglo de Oro tan autorizados como los de los autores griegos y latinos. Al mismo tiempo declara su admiración y consideración por la dramaturgia y la praxis representativa españolas contemporáneas.

Mi propósito aquí es precisamente intentar reconstruir en qué medida el jesuita napolitano utiliza el ejemplo constituido por las teorías y las experiencias del teatro español para proponer su personal visión del espectáculo.

Es sorprendente que la primera *auctoritas* española que aparece en el texto sea la de Cervantes, extraída del capítulo XLVIII del *Quijote*, obra a la que el jesuita remite en una nota a pie de página. En realidad Perrucci trae a colación el testimonio de Cervantes para confirmar que a la variedad de lugares dramáticos que caracteriza el teatro español debe, necesariamente, corresponder una mayor articulación del espacio escénico:

Los españoles, siendo los primeros que introdujeron tanta variedad de accidentes, ya que según Cervantes algunas de sus comedias empiezan en Europa, tienen su segundo acto en Asia y el tercero en África, y hasta terminarían en América si tuvieran un cuarto, suelen dividir en dos el escenario, en una parte bosque o ciudad, en otra edificios o cualquier otra cosa, lo cual es necesario para saber dónde representar, pues decir cada vez si se está en la antecámara o en la sala es algo cansado para el auditorio y causa de inverosimilitud en quien lo dice, mientras que cambiar de escena es agradable a la vista y más apropiado¹¹

El testimonio de Cervantes, siempre del mismo capítulo del *Quijote*, vuelve a aparecer más adelante, cuando se habla de la manera de representar los textos cómicos. En este caso el autor cita directamente del original:

¹¹ «Gli spagnuoli, come primi che hanno introdotto tanta varietà d'accidenti, poiché al dir di Cervantes (a) alcune delle loro Comedie cominciano in Europa, fanno il secondo atto in Asia, il terzo in Africa e se ci fusse il quarto lo fariano in America, sogliono fare la scena bipartita, da una parte di bosco, o città, dall'altra di palazzi, e che so io, poiché è di mestieri per sapere dove rappresentare il personaggio, che dicator sono in anticamera or in sala, cosa di tedio all'udienza e di inverosimilitudine a chi parla, onde non v'è dubbio che il mutar scena è diletto dell'occhio e più proprietà del fatto (a), *D. Quixote de la Mancha*» (págs. 26-27).

Y aunque no se pueden dar reglas a los personajes ridículos, se les repita que no sean indecentes, lascivos e irrespectuosos, para que el espectador quede, como dijo Cervantes, *Alegre con las burlas, ensennado con las veras, admirado de los sucessos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los exemplos, ayrado contra el vicio, y enamorado de la virtud*¹²

Sin embargo, la verdadera *auctoritas* moderna que aparece a lo largo de toda la primera parte de la obra, dedicada como se ha dicho a la comedia premeditada, al lado de un autor tan celebrado como Giovan Battista Guarini, es el Lope de Vega del *Arte nuevo de hacer comedias*. Como ha escrito Anna Tedesco en un estudio dedicado a la influencia de Lope en la ópera musical italiana del siglo xvii: «Perrucci considera el Arte nuevo como un tratado en toda regla, cuyos preceptos deben observarse; pero, una vez más, lo que desde su punto de vista convierte a Lope en un modelo es sobre todo su defensa del teatro como un género escrito para el público, nacido para amoldarse a sus gustos».¹³

Así, Perrucci cita a Lope, directamente con sus versos originales en castellano, en muchas ocasiones en que tiene que justificar una praxis teatral consolidada o apoyar su opinión al momento de tomar partido. Se trata, por ejemplo, de justificar el disfraz femenino, pero practicado con moderación

En todo caso, en el disfraz hay que guardar el decoro, en particular las mujeres, aceptando los preceptos de Lope en el citado *Arte*:

*Y, sy mudaren Trage, sea de modo
Que pueda perdonarse, porque suele
El disfraz Varonil agradar mucho.*¹⁴

O también abogar por una coherencia entre la indumentaria del actor y su papel serio o cómico:

el vestido debe ser mediocre y del uso de hoy en día [...] pues no tiene, como dijo en su *Arte de hacer comedias* Lope de Vega

¹² «E benché certe regole non puossi dare a' ridicoli, se gli ripete, che non siano indecenti, lascivi e irrivrenti, dovendo restare l'ascoltante nell'udir le comedie, come disse Cervantes, *Alegre con las burlas, ensennado con las veras, admirado de los sucessos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los exemplos, ayrado contra el vicio, y enamorado de la virtud* [letra cursiva en el original]» (pág. 126).

¹³ Anna Tedesco, «“All'usanza spagnola”: el *Arte nuevo* de Lope de Vega y la ópera italiana del siglo xviii», *Criticón*, 2003, págs. 837-852 (cit. pág. 845).

¹⁴ «Si deve ad ogni modo nel travestimento, particolarmente le donne, osservare il decoro e la modestia, accettando i precetti di Lope di Vega nell'Arte suddetta» (págs. 36-37).

*Sacar un Turco un cuello de Christiano
Y calzas atacadas un romano*¹⁵

Es sorprendente que Perrucci acuda a Lope también para reforzar su opinión sobre géneros típicos italianos y que el dramaturgo madrileño no practicaba, como es el caso del melodrama:

hoy en día, si a cada dos versos de *recitativo* no se introduce un *aria*, parece que no den gusto; a si esto sea apropiado o no, hay que repetir con Vega que: *es forzoso que el vulgo con sus leyes establezca la vil químera de este monstruo cómico*.¹⁶

En realidad, a través del testimonio autorizado de Lope de Vega el jesuita quiere defender los elementos innovadores del teatro moderno, probablemente frente a la nueva ofensiva de los clasicistas:

no se puede negar que las invenciones, los enredos y el tono sublime de las comedias modernas superen a la sequedad de las antiguas [...] No niego que a algunos literatos que han tomado la posición de no dar un paso fuera de las reglas, les gustará más una comedia hecha con todos los preceptos del Arte, pero éstos serán tan pocos que se podrán contar con los dedos de una mano; y la comedia se hace para agradar a todos los que la oyen y no a pocos, como dijo el Guarino [...] Lo entendió muy bien el gran Lope de Vega, por lo cual en el mencionado Arte de hacer comedias dijo no ignorar las reglas, pero que arrastrado por la corriente del uso había que escribir según los gustos del pueblo, el cual hace las leyes a su antojo y quiere ser complacido; de otra manera los cómicos quedarían sin espectadores, incitándolos más al sueño que a la risa y al deleite. Y que a veces salirse de las reglas es la mayor regla¹⁷

¹⁵ «il vestito deve essere mediocre e all'uso di oggidì [...] non dovendo, come disse nella sua *Arte de hazer commedia* Lope de Vega *Sacar un Turco un cuello de Christiano / Y calzas atacadas un romano*» (págs. 38, 39 y 40).

¹⁶ «oggi se ad ogni due versi di recitativo non si scarica un'aria par che diletto non diano; se ciò sia proprio o improprio, bisogna di nuovo dire col Vega che / *es forzoso / que el vulgo con sus leyes establezca / la vil químera de este monstruo cómico*» (pág. 58).

¹⁷ «non si può negare che le invenzioni, intrecci e vaghezza delle commedie moderne non superino di lunga le seccaggini degli antichi [...] Io non niego che ad alcuni letterati che stanno sulla stiratura di non muovere un piede fuor di regola piacerà più una comedia fatta con tutti i precetti dell'Arte; ma questi saranno sì pochi, che si potranno annoverare con le dita, e la comedia si fa piacere a tutti quelli ch l'ascoltano e non per pochi, come disse il Guarino [...] Lo conobbe assai bene il gran Lope de Vega, onde nella suddetta Arte di far Comedie disse di non ignorare le regole, ma che tratto dalla corrente dell'uso bisognava scrivere al gusto del popolo, il quale fa le leggi a suo capriccio e vuol esser com-

No deja de ser significativo que Perrucci, al reivindicar los usos del teatro de su tiempo, no haga una diferencia sustancial entre los dramaturgos originales y los que van proponiendo traducciones y refundiciones de obras españolas:

No es mi intención disminuir la gloria de tantos autores que con nombre inmortal vuelan por el cielo de la Fama, siendo por mí todos ellos reverenciados y admirados, sea los que tradujeron del español, haciendo nuestras aquellas bellísimas invenciones, añadiéndoles las galas de su ropaje y vestir las al uso para que no parecieran bárbaras, como hicieron el conde Tesauro, el Marqués Bentivogli, Cicognini, el Marqués Bartolomei, Tauro, el canónigo Celano (y dejemos que ladren sus detractores), sea los otros sublimes ingenios que las hicieron de su invención, como los ya mencionados Stanchi, Savaro, Brugherer, Berneri, Boccabadati, e infinitos que enriquecieron nuestro siglo.¹⁸

Perrucci no sólo está tomando partido, contra la naciente reacción antiespañola de dramaturgos como Andrea Belvedere y Niccoló Amenta, en favor de su colega napolitano Carlo Celano (que había llevado a cabo un gran número de adaptaciones de piezas españolas y que había fallecido en 1693), sino que está evocando a algunos de los que se consideran los mejores dramaturgos del tiempo, como Tesauro y Cicognini. El mismo Carlo Goldoni, algunas décadas después, admitirá haberse formado en los textos de Andrea Cicognini. Al mismo tiempo, es una señal bastante elocuente el hecho de que los dramaturgos «originales» citados por el jesuita resulten hoy prácticamente desconocidos.

Es evidente que para Perrucci, como para una buena parte de los hombres de teatro y del público de la época, el teatro español es un modelo de referencia, que sin embargo hay que adaptar a los gustos italianos y que hasta se puede superar. Hablando por ejemplo de los entremeses, Perrucci, después de haber citado una vez más a Lope para atribuir a los españoles la invención del género¹⁹, presenta

piaciuto, altrimenti resteranno i rappresentanti senza spettatori, e che più tosto che incitarli al riso e al diletto gl'inviteranno al sonno. E che alle volte l'uscir di regola è la maggior regola che si trovi» (págs. 47-8).

¹⁸ «Io non intendo pregiudicare alla gloria di tanti autori che con nome immortale volano per lo cielo della Fama, essendo tutti da me riveriti e ammirati, o siano coloro che hanno tradotto dallo spagnuolo, e d'indi fatto nostre quelle bellissime invenzioni, con aggiungervi qualche gala della propria guardaroba e vestirle all'uso per non sembrare barbare, l'hanno fatto vedere su i teatri degne di tutti gli encomii, come hanno fatto il conte Tesauro, il Marchese Bentivogli, il Cicognini, il Marchese Bartolomei, il Tauro, il canonico Celano (e latrino pure i suoi detrattori) ed altri sublimes ingegni siano di proprio capriccio, come li suddetti lo Stanchi, il Savaro, il Brugherer, il Berneri, il Boccabadati, ed infiniti c'hanno arricchito il nostro secolo» (págs. 62-63).

¹⁹ «Invece di cori si sono inventati tramezzi, de' quali non ritrovo che abbiano parlato gli antichi. Il Vega dice essendosi lasciate le comedie planipedie, poichè gli spagnoli faceano comedie di quattr'atti, togliendone uno degli antichi, e poi dal cap. Virués divisi in tre [...] ci faceano tre piccioli tramezzi di

una experiencia personal que se refiere precisamente a su adaptación de *El hijo del Serafín* de Pérez de Montalbán:

hasta ahora no he tenido ocasión de ver entremeses que tengan alguna conexión con la obra, de moralidades y alegorías sacadas con figuras ideales, aunque yo he hecho algunos, llevando al escenario la Pobreza, la Castidad, el Amor profano para entremeses en música de mi obra trágico-sagrada de *S. Pietro d'Alcantara*, refiriéndome y alegorizando con los personajes ideales las acciones heroicas del santo.²⁰

En conclusión, en su importante esfuerzo de dignificación del teatro que él ha conocido y practicado, Perrucci intenta extraer de las poéticas y de las experiencias del Barroco todos los elementos que considera más racionales y dignos. Así se explica la referencia a autores caracterizados por un gran prestigio pero pertenecientes a una fase todavía temprana de la dramaturgia barroca, como Cervantes en el *Quijote* y Lope en el *Arte nuevo*. En otros términos, ya en el umbral del *Settecento*, Andrea Perrucci, que morirá en 1704, deja a una nueva era un testimonio de lo que para él es la mejor parte del teatro de todo un siglo.

persone umili e ridicole, dicendo: *Y era que entonzes en las tres distancias / Se hazian tres pequennos entremeses, / y, agora, apenas uno, y luego un bayle*» (págs. 178-179).

²⁰ «di tramezzi che abbiano connessione con l'opera, cavandone moralità e allegoria con persone ideali, fin'ora non ho avuto occasione di vederne, ne ho però io fatti alcuni, portando la Povertà, il Dominio, la Castità, l'Amor profano per tramezzi in musica alla mio opera tragi-sacra di *S. Pietro d'Alcantara*, alludendo ed allegorizzando con l'ideati personaggi all'eroiche azioni del Santo» (pág. 180).

LA POESÍA ESPAÑOLA DE COMIENZOS DEL SIGLO XVIII EN SU CONTEXTO HISTÓRICO

EMILIO PALACIOS FERNÁNDEZ
(UCM)

1. FELIPE V: UN GOBIERNO REFORMISTA

En 1 de noviembre de 1700 murió, sin descendencia, el rey Carlos II dando fin a un dilatado período de agonía social y política en el que habían sumido al país los últimos Austrias. El nuevo siglo empezaba con una sangrienta contienda civil, la Guerra de Sucesión (1700-1715)¹ que enfrentó en nuestras tierras a los Borbones con los Habsburgos austríacos ya que ambas casas reales se creían con derecho al trono.² Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV de Francia, y a quien Carlos II había nombrado heredero el 3 de octubre, fue bien recibido en Madrid y en 1701 sería proclamado rey por las Cortes con el nombre de

¹ Vicente Bacallar y Sanna, marqués de San Felipe, *Comentarios de la Guerra de España e historia de su rey Felipe, el Animoso*, ed. C. Seco Serrano, Madrid: Atlas, 1957 (BAE, 99).

² Para la historia de este siglo véase Roberto Fernández (ed.), *Manual de Historia de España. 4. Siglo xviii*, Madrid: Historia 16, 1993; María Ángeles Pérez Samper, *La España del Siglo de las Luces*, Barcelona: Ariel, 2000; Jean-Pierre Amalric, y Lucienne Domergue, *La España de la Ilustración (1700-1833)*, Barcelona: Crítica, 2001; Pablo Fernández Albaladejo (ed.), *Los Borbones. Dinastía y nación en la España del siglo xviii*, Madrid: Marcial Pons-Casa de Velázquez, 2002; Antonio Mestre Sanchis, *Humanistas, políticos e ilustrados*, Alicante: Universidad de Alicante, 2002; John Lynch, *La España del siglo xviii*, Barcelona: Crítica, 2004 (3.^a ed.); Pegerto Saavedra y Hortensio Sobrado, *El Siglo de las Luces. Cultura y vida cotidiana*, Madrid: Ed. Síntesis, 2004; Francisco Aguilar Piñal, *La España del Absolutismo ilustrado*, Madrid: Espasa Calpe, 2005...

Felipe V.³ En este mismo año se casó con la italiana María Luisa Gabriela de Saboya. Contra los franceses se organizó una Alianza europea (Inglaterra, Prusia, Austria, Holanda y, más tarde, Saboya y Portugal) que fue promovida por el archiduque Carlos de Habsburgo quien con el nombre de Carlos III fue coronado monarca en Barcelona en 1705 con el apoyo del antiguo Reino de Aragón. Se dividieron los españoles en una cruenta guerra civil y se fraccionó Europa. Todo acabó con la firma del Tratado de Utrech el 11 de abril de 1713. El Decreto de Nueva Planta (1716) privó al antiguo Reino de Aragón, incluida Cataluña, de sus ancestrales fueros y de sus instituciones nacionales, en castigo a su comportamiento.

El gobierno de Felipe V, que abdicaría temporalmente dando paso al reinado de Luis I en 1724, y que al fallecer éste lo retomarí­a después hasta su muerte en 1746, era dirigido al principio por políticos franceses como Amelot, la princesa de los Ursinos, Jean Orry, y luego por los italianos Julio Alberoni desde 1715 a 1719 y José Patiño, situación que acaso favoreció la segunda boda del rey con la italiana Isabel de Farnesio en 1714. Felipe era un rey enfermizo por lo que mandaban mucho las reinas y las respectivas camarillas regias. Contra el poder de los gobernantes extranjeros hubo una reacción nacionalista por parte del conde de Montellano quien defendía los intereses nacionales y de la nobleza. Al creer el rey que los aristócratas eran poco competentes, dio el poder a los burgueses como José Patiño, Melchor de Macanaz, José de Grimaldo, bajo cuyo mando se irán produciendo interesantes episodios políticos, sociales y culturales que elevarían el nivel de progreso del país. Un caso curioso de progresía fue el del citado Melchor de Macanaz (1670-1760),⁴ natural de Hellín (Albacete), estudió leyes y fue Fiscal del Consejo de Castilla. En las cosas que publicó se mostró como eximio defensor del monarca⁵, y también en las inéditas *Memorias para la historia del reinado de d. Felipe V* (1701-1711, 12 vols.). Autor de unas reflexiones políticas recogidas en *Máximas* (1714), *Memorial para buen gobierno y felicidad de la monarquía* (1714), *Testamento de España*, y también de un folleto de actualidad *Notas sobre el Teatro crítico de Feijoo*, todas manuscritas. Los asuntos más polémicos de su ideario eran su postura crítica con el Concordato, con el Vaticano y la cen-

³ Henry Kamen, *Felipe V. el rey que reinó dos veces*, Madrid: Temas de Hoy, 2000; Eliseo Serrano (ed.), *Felipe V y su tiempo, Congreso Internacional*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001; José Luis Pereira Iglesias (coord.), *Felipe V de Borbón, 1701-1746. Actas del Congreso de San Fernando*, Córdoba: Universidad, 2002; Concepción Castro, *A la sombra de Felipe V. José de Grimaldo, ministro responsable (1703-1726)*, Madrid: Marcial Pons, 2004.

⁴ De Carmen Martín Gaité, *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento*, Madrid: Moneda y Crédito, 1970; y *Macanaz, otro paciente de la Inquisición*, Madrid: Taurus, 1975.

⁵ María Dolores García Gómez, *La biblioteca regalista de un súbdito fiel: Melchor de Macanaz*, Alicante: Instituto Juan Gil Albert, 1998.

sura al poder del Santo Oficio⁶, por lo que fue perseguido por la Inquisición, exiliado a Francia (1714-1748) y encarcelado a su vuelta en Pamplona y La Coruña, hasta su muerte.

La instauración de la nueva dinastía trajo a España aires renovadores que intentaban situar a nuestro país a la hora europea siguiendo el modelo ilustrado alemán y sobre todo el francés, blindado por los sucesivos Pactos de Familia entre ambas coronas. El estado dejó de ser confesionalmente católico: la Iglesia y el estado buscan la supremacía en la sociedad civil cada uno buscando sus intereses, a veces encontrados. El poder intentó la reforma de la Iglesia, con abundante clero y excesivo poder social y económico. Esta, por su parte, cuidaba velar por la ortodoxia de los fieles y del poder. «La reforma de la Iglesia es objetivo constante de los gobernantes dieciochescos, los cuales, imbuidos por ideas regalistas y absolutistas, consideran derecho y obligación del monarca intervenir en los asuntos eclesiásticos».⁷ Los litigios tienen que ver con aspectos de la vida eclesiástica, como impuestos, privilegios, nombramientos, etc. Este intervencionismo está justificado en supuestas incapacidades del Papa, de los obispos... Aunque no desapareció, se controló a la Inquisición, cuyo poder disminuyó ostensiblemente. Tampoco se comulgaba con la aparatosidad de las ceremonias, con la conducta hipócrita en la piedad de los fieles, la falsa religiosidad ligada a supersticiones.

Se promovieron reformas en todos los ámbitos de la sociedad, amparadas por el ideario progresista de la Ilustración: la organización política con un nuevo ordenamiento del estado, audiencias, intendencias, corregimientos, centralismo; la economía y la fiscalidad; la industria y las obras públicas; la modernización del ejército; la promoción de la cultura (arte, literatura, diversiones públicas) y la estructura de la sociedad, dando comienzo a un fructífero período regenerador, en el que se agitaba periódicamente el fantasma conservador promovido por algún sector de la nobleza y de la Iglesia oficial, instituciones que rechazaban la merma de poder y privilegios.⁸ En 1717 se traslada a Cádiz la Casa de Contratación, que dará una gran importancia estratégica a la ciudad. En 1734 se incendió el viejo alcázar de los Austrias.

Para modernizar la cultura del país, el gobierno promovió una serie de proyectos que fueron fundamentales. En 1712 se creó la Biblioteca Real, cerca de palacio, antecedente de la Biblioteca Nacional, que tanta importancia tenía para recoger en ella no solo las obras históricas de nuestra cultura, sino que se

⁶ Apareció póstuma su *Defensa crítica de la Inquisición contra los principales enemigos que la han perseguido y persiguen injustamente*, dala a luz A. Valladares de Sotomayor, Madrid: Antonio Espinosa, 1788, 2 vols.

⁷ Francisco Sánchez Blanco, *La mentalidad ilustrada*, Madrid: Taurus, 1999, pág. 195.

⁸ Teófanos Egido, *Opinión pública y oposición al poder en la España del siglo xviii (1713-59)*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2002.

abrió también a las novedades bibliográficas españolas y extranjeras. Pero la fundación de las Academias, siguiendo modelos europeos, iba a tener una gran importancia como animadoras de la cultura en cada una de las especialidades. La primera que se creó fue la Real Academia Española de la Lengua (1713), y con posterioridad la Academia de la Historia (1735), y finalmente la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744).

Otro aspecto que debemos recordar es el nacimiento de la prensa⁹, fenómeno de gran interés por su valor comunicativo. Desde 1697 existía el periódico oficial la *Gaceta de Madrid*, que se convirtió en informador del gobierno en asuntos políticos, sociales, artísticos y literarios. Al margen de la prensa oficial se desarrollaron otros tipos de publicaciones como panfletos, sátiras o libelos en los que resulta fácil encontrar la opinión de los sectores descontentos con la política oficial del gobierno, pero todos son posteriores a la época que estudiamos.

Acabada la Guerra de Sucesión, la sociedad fue adquiriendo unos nuevos usos sociales.¹⁰ El rey titular de la monarquía y del imperio gobernaba como rey absoluto. Vivía pegado al ceremonial cortesano que incluía misa diaria, práctica de la caza a la que tenía gran afición, ceremonial palaciego con la sacralización del monarca, aunque dados los problemas mentales de Felipe V esto se hacía en ocasiones con cierta dificultad. Tampoco hay que olvidar que las dos reinas de origen italiano, amén de situar en Italia a sus hijos, abrieron a la corte a cierto interés por las costumbres italianas y por la ópera. La nobleza de sangre, elemento básico en la sociedad del Antiguo Régimen, seguía gozando de los tradicionales privilegios en materia fiscal, procesal y penal, más en la nobleza titulada que en los simples hidalgos. Sin embargo, perdió poder en la administración del estado, ya que los nuevos gobernantes preferían a políticos de la burguesía. Con todo, el rey dio el título de nobleza a varias personas por razones diversas: de carácter extraordinario a los marqueses de la Paz (1725) o de Villarias (1728); por méritos militares al duque de Liria (1707) y al duque de Montemar (1734); por servicios económicos al marqués de Santiago (1707) y al de Campo Florido (1707). España era de

⁹ Paul Guinard, *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre*, Paris: CRH, 1973; Jesús Castañón Díaz, *La crítica literaria en la prensa española del siglo xviii (1700-1759)*, Madrid: Taurus, 1973; Francisco Aguilar Piñal, *La prensa española en el siglo xviii. Diarios, Revistas y Pronósticos*, Madrid: CSIC, 1978; María Dolores Saiz, *Historia del periodismo en España. 1. Los orígenes. El siglo xviii*, Madrid: Alianza, 1983; Cfr. Francisco Sánchez-Blanco, *op. cit.* (1999), págs. 280-286.

¹⁰ Cfr. Francisco Aguilar Piñal, *op. cit.* (2005), págs. 61-77. Vid. Philippe Ariès, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid: Taurus, 1987 (2.ª ed.); Roberto Fernández y Jacques Soubeyroux (eds.), *Historia social y literatura. Familia y clases populares en España (siglos xviii-xix)*, Lleida: Milenio, 2001.

una abrumadora población rural, analfabeta, mientras que la burguesía crecía poco a poco en el ámbito de las profesiones liberales de gente con estudios (médicos, abogados, artistas, escribanos), en la pequeña industria gremial y artesana, poco industrializada y en el comercio, los menestrales asalariados, los funcionarios estatales o locales. El pueblo llano en las ciudades estaba formado por empleados del hogar, municipales, de la industria, pero sobre todo era rural como se dijo antes. El clero era un grupo numeroso en la sociedad, tanto el regular como el secular, que ejercía una función importante en ella. La Iglesia intentaba mantener sus derechos tradicionales e imponer en la sociedad sus normas morales y religiosas.

La vida familiar estaba regida por los valores religiosos tradicionales, pero poco a poco aparecerían unos nuevos códigos en los que se hace una nueva valoración del cuerpo y de la belleza. Tal comportamiento estaba en relación con la extensión en esta época de la filosofía sensista, y luego de la naturalista, que anima el pensamiento de Feijoo y de su amigo Martín Martínez y de los *Desengaños Filosóficos* (1737) de Juan de Nájera.¹¹ La libertad sexual trae consigo la prostitución y sobre todo un comportamiento más libre entre los españoles. Los jóvenes, chicos y chicas, establecen unas relaciones amorosas en las que prevalece la sensualidad del comportamiento, la belleza de los afeites, la moda del vestuario. El juego amoroso da lugar a unas relaciones que se mueven por unos nuevos códigos del cortejo, que por esta época recibían el nombre italiano de «chichisveo». El servidor exclusivo de la dama muestra su galantería en casa, en la calle, también le obliga a vestirse de una manera adecuada, bailar, jugar a las cartas, llevar flores y perfumes. Se le tributa un culto no usual en otros países. El viajero francés Abée de Vayrat, que visita España a comienzos de siglo, se encuentra sorprendido por este fenómeno: «No tienen menos respeto por las mujeres que por los curas. Se puede decir que hacen de ellas verdaderos ídolos a los cuales inciensan. Por muchos motivos de queja que tengan contra ellas, no está bien visto que les digan nunca una inconveniencia. Aquellos que se precian de tener mundo se arrodillan para hablarlas, les besan la mano y no se levantan hasta después de haber sido largamente instados a ello; su respeto por las encintas es tan grande que, cuando éstas se antojan de una joya están obligados a comprársela; y ellas se

¹¹ Vid. Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del siglo XVIII en España*, Barcelona: Anagrama, 1988 (2.^a ed.); Rebecca Haidt, *Emboding Enlightenment. Knowing the Body in Eighteenth-Century Spanish Literature and Culture*, New York: St. Martin's Press, 1998; Emilio Palacios Fernández, «Panorama de la literatura erótica en el siglo XVIII», en *Venus venerada: Tradiciones eróticas de la literatura española*, ed. J. I. Díez y A. L. Martín, Madrid: Editorial Complutense, 2006, págs. 191-239. Aquí pág. 193.

muestran extraordinariamente susceptibles a estos antojos, por desgracia».¹² Tal culto a la mujer favoreció las relaciones extramatrimoniales, según señalan los documentos históricos y la literatura. Recuerda Martín Gaité que las palabras «chichisveo» y «estrecho» estuvieron ligadas al principio como sinónimo de ‘amigos’ de la mujer casada. Trae a colación un texto de Eugenio Gerardo Lobo que corría de boca en boca con éxito hacia 1717:

Es, señora, el chichisveo
una inmutable atención
donde nace la ambición
extranjera del deseo:
ejercicio sin empleo,
vagante llama sin lumbre,
un afán sin inquietud,
y no siendo esclavitud,
es la mayor servidumbre.¹³

Como se verá más adelante, Eugenio Gerardo Lobo fue muy crítico de esta moda. Esta palabra «chichisveo» fue desapareciendo a lo largo del siglo, siendo sustituida por «cortejo». A finales de la centuria era una antigualla. Contra la moda del chichisveo se mostraron los moralistas católicos como el Abad de Ceniceró, pero tampoco tenían opinión desfavorable los hombres de letras como se ha dicho en el caso de Lobo. La implantación de esta «mala yerba» en el reinado de Felipe V tiene que ver con algunas modas italianas que se instauran en la corte, donde gobernaron dos reinas italianas.

Mejoraron lentamente las circunstancias de la educación.¹⁴ No sabemos con precisión el número de gente analfabeta, variable según los lugares y el tiempo. La enseñanza primaria de gente de la nobleza y gente adinerada dependía de sus familias, realizada por un ayo o preceptor, y carecía de control público. También existían seminarios privados para la educación de la nobleza como el Seminario de Nobles de Madrid, que también estaba en manos de los jesuitas hasta su expulsión, o para el clero que eran escuelas de latinidad y doctrina religiosa. De la enseñanza pública, entendida históricamente como obra de beneficencia, el poder político se desentendía y quedaba al arbitrio

¹² Abée de Vayrac, *État présent de l'Espagne*, Amsterdam, 1718, 3 vols., t. I, pág. 56. Recogido en Carmen Martín Gaité, *op. cit.* (1988), pág. 3.

¹³ Cit. por Carmen Martín Gaité, *op. cit.* (1988), pág. 6. Ha sacado el texto de Francisco Javier del Corral, *Consejo de dn., abogado de los Reales Consejos, escriba a un amigo, apasionado por el chichisveo que defendió d. Eugenio Gerardo Lobo*, Madrid, 1717, pág. 16.

¹⁴ Cfr. Francisco Aguilar Piñal, *op. cit.* (2005), págs. 117-145 y Pegerto Saavedra y Hortensio Sobrado, *op. cit.* (2004), págs. 47-136.

de las instituciones religiosas, que lo hacían con la finalidad del apostolado cristiano, aunque sin desdeñar un provecho de influencia social e ingresos económicos. De este modo se crearon escuelas de primeras letras tanto del clero secular como regular con cargo a rentas eclesiásticas. La oferta escolar pese a la buena voluntad de los promotores no llegó a cubrir ni la cuarta parte de la población. La enseñanza universitaria tuvo también muchos problemas en su modernización. Estuvo en gran medida en manos de clérigos o con unas asignaturas poco modernas, sumidas en múltiples polémicas para su reforma.

2. LA RENOVACIÓN IDEOLÓGICA: EL ESCEPTICISMO DE LOS NOVATORES

La implantación del pensamiento ilustrado se efectuó en época temprana, en contra de lo que se afirmaba antiguamente, como han mostrado los estudios de Abellán, Álvarez de Miranda, Sánchez-Blanco y más modernamente Pérez Magallón.¹⁵ El mismo Francisco Sánchez-Blanco, en el documentado trabajo *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*,¹⁶ ha puesto en evidencia los caminos de contacto entre los pensadores europeos y los españoles en asuntos filosóficos, cuya ventana al exterior no estaba tan cerrada como se suponía. Aunque la Iglesia intentó coartar lo que rompía la ortodoxia doctrinal, su esfuerzo resultó insuficiente en estos casos, como hace tiempo había confirmado M. Défourneau: «A pesar de la severidad de la censura inquisitorial, por lo demás templada por el sistema de licencias por ciertas tolerancias tácitas, las obras prohibidas, sustancialmente de origen francés, pudieron penetrar en España; y que inclusive aquellas que el Santo Oficio había proscrito más rigurosamente, fueron conocidas por un público ilustrado, que no constituía sin duda más que una ínfima minoría en relación con el conjunto de la nación; mas que, por la situación que ocupaba en ella, podía ejercer un fuerte influjo intelectual. De hecho, la Inquisición no ha impedido que las obras más significativas del siglo fuesen leídas, comentadas, a veces textualmente citadas o traducidas, y que se convirtiesen en una fuente de inspiración para la Ilustración española».¹⁷ Además, esta censura fue más leve a comienzo de siglo que en las últimas décadas, lo cual favoreció la temprana acogida del pensamiento europeo.

¹⁵ José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español. III. Del Barroco a la Ilustración (siglos XVII y XVIII)*, Madrid: Ed. Espasa-Calpe, 1981; Pedro Álvarez de Miranda, *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid: RAE, 1992; Cfr. Francisco Sánchez-Blanco, *op. cit.* (1999); Jesús Pérez Magallón, *Construyendo la modernidad: la cultura española en tiempo de los novatores (1675-1725)*, Madrid: CSIC, 2002.

¹⁶ Francisco Sánchez-Blanco Parody, *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid: Alianza Universidad, 1991.

¹⁷ Marcelin Défourneau, *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Madrid: Taurus, 1973, pág. 210.

Mantiene Sánchez-Blanco que también existía en España un grupo de personas, incluso ya en tiempo de Carlos II, que pedía reformas en la organización política que serían anteriores a los que trajeron los Borbones.¹⁸ Encontramos algunos pensadores que ya tenían la mirada puesta en el más acá, que intentaban romper el dogmatismo escolástico como Juan Caramuel, cosmopolita y racionalista, el jesuita gaditano Hernando del Castrillo, Félix Lucio de Espinosa, Juan Bautista Aguilar, Francisco Garau con *El sabio instruido* (1676) contrario al concepto del honor aristocrático, Francisco Gutiérrez de los Ríos y su libro *El hombre práctico* (1686)¹⁹, con mentalidad preilustrada, entre otros. Las pugnas políticas entre borbónicos y austríacos a comienzos del Setecientos traen como consecuencia una nueva valoración de la historia y de la función de España en su concierto histórico. La pugna entre el poder civil y el eclesiástico dejó huellas en el espíritu de los españoles que tenían que elegir entre dos monarcas, el rey y el papa, los impuestos y las licencias matrimoniales. En el mismo año de 1700 imprime en Madrid Pedro Portocarrero Guzmán su *Teatro monárquico de España*, que ofrece una serie de «recomendaciones para mejorar la monarquía, que anticipan muchos puntos del reformismo ilustrado». Existe, pues, un partido proborbónico nacional con unos criterios políticos autóctonos con interés en reformar en profundidad la vida política española. En la misma línea está el citado Melchor de Macanaz con sus memoriales al rey, con una concepción secular del poder político. Francisco Solares reflexiona sobre la nueva monarquía en *El emperador político y política de emperadores. Vida del emperador Ulpio Trajano* (1700-1706), como hace Gabriel Álvarez de Toledo y Pellicer en *Consejos políticos que dio Luis XIII a su nieto Felipe V, rey de España* (1701). La *Miscelánea política* (1702) del diplomático Juan Carlos Bazán, marqués de San Gil, da consejos políticos al joven Felipe V, defendiendo una política internacional independiente de la francesa, y con cuidado de defensa de la lengua española. La misma independencia manifiesta Juan de Cabrera en *Crisis política: determina el más florido imperio y la mayor instrucción de príncipes y ministros* (1718). La literatura económica hay que considerarla parte del movimiento novator. En 1724 publica Jerónimo de Ustáriz *Teórica y práctica del comercio y la marina*, reflejando el espíritu mercantilista español. En las mismas fechas aparecen en Turín *Reflexiones militares* de Álvaro Navia Osorio, marqués de Santa Cruz de Mercenado, autor además de una *Rapsodia económico-político-monárquica* (1732), disintiendo de algunas de las ideas de Ustáriz.

¹⁸ Cfr. Francisco Sánchez-Blanco, *op. cit.* (1999), págs. 16-24.

¹⁹ Francisco Gutiérrez de los Ríos, conde de Fernán Núñez, *El hombre práctico y discursos varios sobre su conocimiento y enseñanza* (Bruselas, 1686), ed. J. Pérez Magallón y R. P. Sebold, Córdoba: Caja Sur Pub., 2000.

La metafísica y la piedad como valores percederos son sustituidas por el escepticismo, por la provisionalidad de las opiniones. No es, sin embargo, un camino hacia la nada, sino la búsqueda del progreso en el mundo natural, en el que se han de buscar los nuevos principios, definidos por la física y las matemáticas. Describe Sánchez-Blanco²⁰ otros cambios ideológicos que se producen en varios lugares de España: los comienzos del empirismo médico en Madrid con Juan de Cabriada o con los médicos sevillanos de la Regia Sociedad; el escepticismo científico de Martín Martínez, médico de cámara de Felipe V, quien afirma que la Biblia ha dejado de explicar la realidad, y que debe utilizarse la física; el escepticismo histórico con Juan de Ferreras. Estas novedades del pensamiento tienen que convivir con una mayoría de españoles que respeta los valores tradiciones del dogmatismo, la espiritualidad y la moral tridentina o acepta el misterio de la magia.

Nacido en las últimas décadas del xvii y vigente en la primera mitad del Setecientos hallamos en Valencia el destacado grupo de los novatores (Tosca, Corachán, Miñana, Segura, Martí, Mayáns y Siscar...),²¹ «laicos y eclesiásticos interesados por la filosofía natural», que significa el primer grupo ilustrado, a juicio de Sánchez-Blanco²² cuando analiza la historia de las ideas que implica sobre todo la consideración de nuevas «concepciones filosóficas, éticas y estéticas», aunque tampoco se pueda olvidar la política con su tarea legislativa y administrativa que suele estar determinada por el pensamiento. Nacido en tertulias privadas alejadas del dogmatismo escolástico de las enseñanzas de la universidad, amantes del racionalismo filosófico, del empirismo y del espíritu analítico, alejándose de la ortodoxia tradicional, y de los cauces comunes del conocimiento que tiene por obsoletos. En este ámbito se busca la libertad de la conciencia individual y no la sumisión a los modelos recibidos (jerarquías y moral), existe una crisis de la mentalidad hidalga y una pugna entre el poder civil y eclesiástico, se comienza a valorar el empirismo, el escepticismo, las ciencias físicas, la astrología y las matemáticas, y menos frecuente es la literatura económica de carácter mercantilista, como dijimos antes. En política y moral hay unos grandes deseos de renovación entre los teólogos. Las órdenes religiosas andan crispadas por cuestiones de disciplina. El papa Alejandro VIII había condenado en 1690 el jansenismo. Este amén de su dimensión teológica tenía implicaciones políticas y antropológicas, ya que afectaba «directamente a la valoración de la actividad terrena y a la libertad política». Los jansenistas apoyan una independencia de las iglesias nacionales y locales frente a Roma,

²⁰ Cfr. Francisco Sánchez-Blanco, *op. cit.* (1999), págs. 24-55.

²¹ Recuerdo Jesús Pérez Magallón, «Hacia un nuevo discurso en el tiempo de los novatores», *Bulletin Hispanique*, 2 (2001), págs. 449-479; Cfr. Jesús Pérez Magallón, *op.cit.* (2002).

²² Cfr. Francisco Sánchez-Blanco, *op. cit.* (1999), pág. 8.

y criticaban el absolutismo monárquico. Existe un deseo de renovación en la moral, y se extienden algunas ideas jansenistas.

Natural de Oliva (Valencia), Gregorio Mayáns y Siscar (1699-1781)²³ fue la persona más importante del grupo de los novatores. Tuvo serios desencuentros con Feijoo mientras era catedrático de derecho en la universidad de Valencia, y desde 1733, fecha en que se traslada a la corte como bibliotecario real, también con algunos de los eruditos de la capital. Persona muy conocida a nivel nacional e internacional, y es autor de una abundante obra de erudición, que le convierte en un humanista ilustrado, racionalista, crítico y empírico, y también de espíritu jansenista y antijesuítico. Ya hallamos propuestas literarias reformistas en su libro *Oración en que exhorta a seguir la verdadera idea de la elocuencia española* (Valencia, 1727) donde había hecho una dura censura del estilo barroco y de sus seguidores en el XVIII. El resto de los textos de asunto filosófico, social, histórico, religioso, moral, filológico, artístico, político, estético..., de gran interés en su tiempo, fueron publicados en época posterior.

El ilustre Fray Benito Jerónimo Feijoo²⁴ (1676-1764) nació en Casdemiro (Orense) en una familia que pertenecía a la nobleza media gallega. Eran personas interesadas por la cultura, dueños de una buena biblioteca y amantes de las tertulias. A pesar de ser el primogénito, decidieron que siguiera su inclinación natural por los estudios. Cursó las primeras letras en Allariz, y luego inició sus estudios regulares en el Real Colegio de San Esteban de Rivas de Sil, situado cerca de su aldea natal. Decidió más tarde ingresar en la Orden de San Benito en el monasterio de San Julián de Samos donde, tras hacer los estudios pertinentes, tomó el hábito en 1692, ampliando su formación eclesiástica en otros lugares. El ambiente benedictino tendrá un gran peso en la formación del futuro escritor, por más que su religiosidad no sea la tridentina sino más moderna. En 1709 abandonó las tierras gallegas para trasladarse a Oviedo como profesor de Teología en el monasterio de San Vicente. Ese mismo año consiguió los títulos de licenciado y de doctor en Teología por la universidad ovetense. Desde 1710 ejerció la docencia en

²³ Amparo Alemany Peiró, *Juan Antonio Mayáns y Siscar (1718-1801). Esplendor y crisis de la Ilustración valenciana*, Valencia, 1994; Antonio Mestre Sanchis, *Don Gregorio Mayáns y Siscar, entre la erudición y la política*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1999; Antonio Mestre Sanchis (coord.), *Actas del primer Congreso Internacional sobre Gregorio Mayáns, Oliva 1999*, Valencia: Ayuntamiento de Oliva, 1999.

²⁴ VV. AA., *El padre Feijoo y su siglo*, Oviedo: Cátedra Feijoo, 1966, 2 vols.; Ives L. McClelland, *Benito Jerónimo Feijoo*, Nueva York: Twayne, 1969; Ramón Otero Pedrayo, *El Padre Feijoo. Su vida, doctrina e influencias*, Orense: IEO, 1972; VV. AA., *II Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, Oviedo: IFES XVIII, 1981; Inmaculada Urzainqui (ed.), *Feijoo, hoy*, Oviedo: Fund. Gregorio Marañón-IFES XVIII, 2003.

esta universidad en la cátedra de Teología de Santo Tomás, luego de Sagrada Escritura y de Vísperas de Teología.

Después de publicar algunos textos religiosos, comenzó a escribir varios trabajos en los que mostraba la modernidad de sus ideas. La primera muestra fue el interesante folleto *Aprobación apologética del Escepticismo Médico* (Madrid, 1725) en defensa del doctor don Martín Martínez, médico honorario del rey y profesor de Anatomía, que había publicado hace tres años un librito que había provocado una reacción negativa en los medios médicos y universitarios. Explica el concepto de «escéptico» en el que aquel basaba su medicina, distinguiéndola de la que entonces se estudiaba en España. Feijoo intentaba comprobar cuál era la reacción del poder y de los intelectuales ante su defensa de las nuevas teorías científicas, ofreciendo a la vez una forma novedosa de interpretar la cultura. Al año siguiente tuvo que hacer frente a sus críticos con un nuevo folleto, *Respuesta a los doctores Martínez, Aquenza, y Ribera*, editado en Madrid. En 1726 se trasladó a la corte porque había decidido iniciar un nuevo trabajo de mayor aliento como fue la publicación del primer tomo del *Teatro crítico universal* o *Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*, que con bella impresión apareció en Madrid en L. F. Mojados (1726)²⁵. La obra pretende desengañar a la gente de los «errores comunes». Siguió su trabajo de ensayista con los cinco tomos de *Cartas eruditas y curiosas en que, por la mayor parte, se continúa el designio del Teatro crítico universal* (1742-1760)²⁶, en las que la fórmula de las cartas tenían la misma finalidad que el *Teatro*, aunque su tono era más periodístico, con rápidas observaciones sobre argumentos variados y un menor interés en el ataque de las viejas doctrinas y en la defensa de las nuevas. Todo este material tan importante está fuera de nuestra época de estudio.

3. TEORÍA POÉTICA

En esta época temprana ya trabajaban teóricos que maduraban unas ideas estéticas contrapuestas: la neoclásica de Gregorio Mayáns y Siscar, junto a Ignacio de Luzán, frente a la barroca de Benito Jerónimo Feijoo, aunque todas fueron escritas después son interesantes para comprender las polémicas que

²⁵ Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro, *Teatro crítico universal*, t. I, Madrid: Lorenzo Francisco Mojados, 1726; t. II, Madrid: Francisco del Hierro, 1728; t. III, Madrid: Francisco del Hierro, 1729; t. IV, Madrid: Vda. F. del Hierro, 1730; t. V, Madrid: Vda. F. del Hierro 1733; t. VI, Madrid: H. F. del Hierro, 1734; t. VII, Madrid: Hros. F. del Hierro, 1736; t. VIII, Madrid: Hros. F. del Hierro, 1739.

²⁶ Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro, *Cartas eruditas y curiosas*, t. I, Madrid: Hro. de F. del Hierro, 1742; t. II, Madrid, 1745; t. III, Madrid, 1750; t. IV, Madrid, 1753; t. V, Madrid, 1760.

se hicieron en el ámbito estético.²⁷ El valenciano Gregorio Mayáns y Siscar²⁸ fue catedrático de derecho en Valencia y bibliotecario real en Madrid, como se dijo. De su estética clasicista y su oposición al Barroco queda constancia en sus libros *Oración que exhorta a seguir la verdadera idea de la elocuencia española* (1727), *El orador cristiano, ideado en tres diálogos* (1733), *Pasatiempos literarios* (Madrid, 1734). Una de las obras más conocidas es una documentada *Retórica* (Valencia, 1757)²⁹, de sabor neoclásico por el manejo de las fuentes teóricas clásicas y el uso de los mejores modelos antiguos y españoles del Renacimiento.

La *Poética* (1737) de Ignacio de Luzán, con una profunda formación clasicista adquirida en universidades italianas donde había tenido contacto con eruditos y poetas.³⁰ Pero el teórico presupone su futura existencia cuando al hablar del fin de la poesía afirma que al deleite debe añadir la enseñanza, por lo que «un poeta, que considerare la poesía como arte subordinado a la moral y a la política, podrá muy bien proponerse por solo fin la utilidad en una sátira, en una oda, en una elegía; si la considerare como entretenimiento y diversión, podrá también para divertir su ociosidad y la de sus lectores tener por solo fin el deleite en un soneto, en un madrigal, en una canción, en una égloga, en unas coplas o en unas décimas; y si finalmente juzgare que ni la sola utilidad es muy bien recibida ni el solo deleite es muy provechoso, podrá asimismo, uniendo lo útil a lo dulce, dirigir sus versos al fin de enseñar deleitando, o deleitar enseñando, en un poema épico, en una tragedia o comedia»³¹. Más adelante en el capítulo «La razón y origen de la utilidad poética» analiza las enseñanzas morales que pueden sacarse de cada género: «Pues la lírica no carece tampoco de la utilidad, porque, dejando aparte las sátiras, que ya se escriben expresamente para aprovechamiento del pueblo y para corrección de sus vicios, todas las composiciones líricas que contienen alabanzas de las

²⁷ Tampoco hallo referencias anteriores en José Checa Beltrán, «Teoría literaria», en *Historia literaria de España en el siglo xviii*, ed. F. Aguilar Piñal, Madrid: CSIC-Trotta, 1996, págs. 427-511; ni en Nadine Ly, «La poética de un diccionario: *Autoridades*», *Bulletin Hispanique*, I (2004), págs. 253-316; ni en *República poética. Textos programáticos de la literatura española (siglos xviii y xix)*, ed. G. Garrido Miñambres, Madrid: Clásicos Dykinson, 2010.

²⁸ Vid. Jesús Pérez Magallón, *En torno a las ideas literarias de Mayáns*, Alicante: Inst. Juan Albert, 1991; y la antología Gregorio Mayáns y Siscar, *Escritos literarios*, ed. J. Pérez Magallón, Madrid: Taurus, 1994.

²⁹ Gregorio Mayáns y Siscar, *Retórica*, Valencia: Her. de G. Conejos, 1757, 2 vols.

³⁰ Gabriela Makowieka, *Luzán y su Poética*, Barcelona: Ed. Planeta, 1973; Ives L. McClelland, *Ignacio de Luzán*, New York: Twayne Pub., 1973.

³¹ Ignacio de Luzán, *La Poética, o reglas de poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza: Francisco Revilla, 1737, 2 vols. Cito por la edición de Rusell P. Sebold, Barcelona: Ed. Labor, 1977, pág. 184. Vid. Fernando Lázaro Carreter, «Ignacio de Luzán y el neoclasicismo», *Universidad*, XXXVII (1960), págs. 48-70.

virtudes y de las acciones gloriosas son utilísimas por los buenos efectos que causan en quien las lee». ³² En el siguiente capítulo describe la poesía que se utiliza para definir las reglas y caracteres «para la instrucción en todas artes y letras» de carácter divulgativo, aconsejando sobre los caminos más adecuados para llevarlo a cabo.

Acaso lo menos valioso del trabajo de Feijoo sean sus consideraciones de estética literaria, quizá porque no tuvo una formación retórica adecuada. ³³ Su teoría estética aparece en especial en dos discursos seguidos del *Teatro* titulados «La razón del gusto» (T, VI, 11), donde estudia lo que de subjetivo hay en la belleza, y «El no sé qué» (T, VI, 12) que analiza la belleza en el objeto, siendo ambos elementos complementarios de la misma realidad estética. La clave teórica de la belleza es: «Dirán que está contra el arte, mas, con todo, tiene un no sé qué que la hace parecer bien. Y yo digo que ese no sé qué no es otra cosa que estar hecha según arte, pero según arte superior al suyo». Es una llamada a la libertad estética en la que resuenan las ideas que se manejaban en el Barroco. Esto se confirma de manera clarividente en la carta «La elocuencia es naturaleza y no arte» (C, II, 6), donde hace una rotunda defensa del antipreceptismo, aconseja la estética barroca y es contraria a las tendencias neoclásicas que se estaban extendiendo desde la publicación de la *Poética* (1737) de Luzán. Su interpretación de los conceptos de imitación de la naturaleza, de verosimilitud, rompe las estrechas normas clasicistas y proporciona base teórica a los defensores de la estética popular posbarroca como Ignacio de Loyola Oyanguren, Nipho o García de la Huerta. Ampara la naturalidad de estilo, que es algo innato, y que no se consigue practicando las reglas de la retórica, sino que se basa en la intuición. Estilo natural y personal son para él una misma cosa. En la lírica valora el estilo personal, la naturalidad, el entusiasmo, la inspiración y la versificación, por eso tiene como maestros a Garcilaso, Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Mendoza, Solís y otros muchos fueron cisnes «sin vestirse de plumas extranjeras», aunque resulta negativo su juicio sobre los vates coetáneos: «En España está la poesía en un estado lastimoso. El que menos mal lo hace, exceptuando uno u otro raro, parece que estudia cómo lo ha de hacer mal. Todo el cuidado que pone en hinchar el verso con hipérboles irracionales y voces pomposas, con lo que sale una

³² Ignacio de Luzán, *op. cit.* (1977), pág. 194.

³³ Vid. la antología *Feijoo: ideas literarias*, ed. J. Vila Selma, Madrid: Publicaciones Españolas, 1963. También los estudios de Santiago Montero Díaz, «Las ideas estéticas del P. Feijoo», *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, IV (1932), págs. 3-95; Samuel Eiján, «Ideas literarias del P. Feijoo», *Boletín de la Real Academia Gallega*, XXIII (1943), págs. 269-277, págs. 281-977; XXIV (1944-45), págs. 35-50; Benito Varela Jácome, «Las preocupaciones literarias del P. Feijoo», *Cuadernos de Estudios Gallegos* (Santiago de Compostela), XXIII (1968), págs. 155-174; Jesús A. Valero, «Las ideas estéticas de Feijoo», *Ideologies and Literature*, III (1988), págs. 30-41.

poesía hidrópica confirmada, que da asco y lástima verla»³⁴. Opiniones parecidas encontramos en su revisión del teatro nacional, aunque no entra en las polémicas de la época. El desprecio a lo clasicista, su oposición a las reglas dramáticas que fomentan la imaginación justifican su valoración positiva del teatro áureo que había tenido un gran papel en el desarrollo del arte escénico europeo: «No sería justo omitir aquí que la poesía cómica moderna, casi enteramente se debe a España, pues aunque antes se vio levantar el teatro en Italia, lo que se representaba en él más era un agregado de conceptos amorosos que verdadera comedia hasta que el famoso Lope de Vega le dio designio, planta y forma» (T, I, 14). Hace alabanzas expresas al teatro de Lope de Vega, Moreto y Calderón, al que llama «discretísimo y agudísimo cómico». No hay excesivos juicios sobre los dramaturgos de su tiempo. Con todo, valora el teatro como una diversión ciudadana, y avanza algunas opiniones sobre la moralidad del teatro, que no siempre depende de la obra sino de las circunstancias de la representación.

Se oponían, pues, dos modalidades estéticas que se llamaban de buen gusto y de mal gusto. El primero hallaba su espacio en el Clasicismo y el segundo sonaba a Barroco.

3.1. Caracteres de la poesía de comienzos del siglo XVIII

Por razones injustificables pervivió durante mucho tiempo la estética barroca que afectó por igual al teatro³⁵, a la narrativa³⁶ y a la lírica³⁷. La poesía había perdido la profundidad ideológica del Barroco, para cultivar solo sus aspectos más superficiales, quedándose en una decoración insustancial. El genio poé-

³⁴ Cit. por Santiago Montero Díaz, art. cit., pág. 79.

³⁵ Emilio Palacios Fernández, «Teatro», en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, ed. F. Aguilar Piñal, Madrid: Trotta-CSIC, 1996, págs. 135-235.

³⁶ Joaquín Álvarez Barrientos, *La novela del siglo XVIII*, Madrid: Júcar, 1991.

³⁷ Sobre poesía *vid.* Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, *Historia crítica de la poesía castellana del siglo XVIII*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1893, 3 vols.; Emilio Palacios Fernández, «Evolución de la poesía en el siglo XVIII», en *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, coord. E. Palacios, Madrid: Ed. Orgaz, 1981, IV, págs. 23-85; José Checa, Juan Antonio Ríos e Irene Vallejo, *La poesía del siglo XVIII*, Madrid: Ed. Júcar, 1992; Francisco Aguilar Piñal, «Poesía», en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, ed. F. Aguilar Piñal, Madrid: CSIC-Trotta, 1996, págs. 43-134. Y sobre este periodo: Emilio Orozco Díaz, *Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII*, Oviedo, 1969; Nicolás Marín López, *Poesía y poetas del Setecientos. Torrepalma y la Academia del Trípode*, Granada: Universidad, 1971; Isabel Visado Orden, *Aportación al estudio de la lengua poética en la primera mitad del siglo XVIII*, Madrid: Universidad Complutense, 1985. Alain Bègue, «Relación de la poesía española publicada entre 1648 y 1750», en A. Egido y J. E. Laplana, *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010, págs. 399-477, ofrece una interesante relación bibliográfica en la que pone de manera cronológica las obras líricas publicadas en esta época.

tico, sin una motivación auténtica, carecía de espontaneidad y vigor creativo. Practican nuestros poetas un barroquismo intranscendente, recargado e inútil. La poesía, sin embargo, forma parte esencial de la sociedad de esta época si juzgamos la cantidad de libros publicados, o los humildes pliegos de cordel, o las numerosas justas poéticas que por motivos varios se celebraban, y las tertulias literarias que atraen a otros más nobles o más cultos. El conceptismo y culteranismo, degradados ya en el siglo xvii, pasan por un segundo proceso de degeneración, salvo en algunos poetas marcadamente cultos. Sigue viva, por otra parte, la polémica que la aparición de estos movimientos había provocado en su tiempo, y todavía podemos oír tal o cual voz de extraviado clasicismo que no encontraba ningún eco entre unos creadores que seguían los impulsos de su «musa envejecida».

Cultivan estos poetas temas y géneros conocidos en el Barroco: poesía amorosa, heroica, mitológica... Pero se nota un interés peculiar por asuntos de política e historia actuales, de crítica social, de circunstancias, de religión y vidas de santos, de temas insignificantes que presagian detalles pintorescos del rococó, o simplemente versos burlescos con aliento de grandes poemas o de coplas inocentes. Los poetas encuentran en los asuntos contemporáneos de historia hechos cortesanos o sociales, motivos frecuentes de inspiración. Para unos, aduladores o poetas oficiales de la nobleza o corte, sus versos se convierten en alabanza. Otros, sin embargo, hicieron de la poesía un arma política, no desdeñando incluso el sistema de pliego de cordel para su mayor difusión. Son, en general, poetas ligados al espíritu tradicional que ven con malos ojos las ligeras innovaciones a la francesa que ha traído la dinastía borbónica. Tienen un estilo ingenioso y castizo en el que se une la tradición barroca con concesiones a la infraliteratura popular.

El estilo barroco llega en estos poemas al extremo del barroquismo. Lo que en época anterior fue innovación vigorosa, se convierte ahora en grosera acumulación de violentas metáforas, hiperbatones disparatados, juegos de palabras, sutilezas del lenguaje, alusiones clásicas, alambicadas frases..., toda una complicada maraña que destruye la estructura interna del poema quedándose en un puro decorativismo. El poeta busca la brillantez y abusa de su pretendido ingenio. Con esta envoltura, los temas más nobles pierden su verdadero contexto.

Nada nuevo en los recursos métricos y constatamos la consabida presencia de sonetos, romances, silvas o cualquier otra forma definida en los usos de los géneros poéticos.³⁸ Tienen una generalizada carencia de sentido musical, que acerca muchos versos al ripio y a un apoeticismo esencial.

³⁸ José Domínguez Caparrós, *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos xviii y xix*, Madrid: Anexo de la RFE, 1976.

Recuerdo que durante este comienzo de siglo se siguieron editando las obras de los autores barrocos, en particular de Francisco de Quevedo: *Las tres musas últimas castellanas* (1702, 1716, 1729), *El Parnaso español y musas castellanas* (1703, 1713, 1724, 1729), *Obras* (1726). Menos otros escritores.

3.2. Autores

Son varios los poetas que escriben por estas fechas. El marqués de Valmar en su *Bosquejo histórico-crítico*³⁹ fue el primero en hacer una relación de los mismos. Francisco Bances Candamo, dramaturgo y poeta, fallecido en 1704, publicó póstumas *Obras líricas* (Madrid, 1720, 1729). Juan de Enciso fue autor de un *Cántico natalicio... al rey Felipe V*, sin fecha y en octavas. Francisco Antonio Bernaldo de Quirós, *Vaticinio heroico en el ascenso al trono del rey Felipe V*, sin fecha, pero fácil de identificar. José de León y Mansilla, cordobés, autor de la *Soledad Tercera, siguiendo las dos que dejó escritas el príncipe de los poetas líricos don Luis de Góngora* (Córdoba, 1718). Juan José Salazar y Hontiveros, presbítero con el seudónimo del abad de Cenicero, es sin embargo posterior y autor del libro *Poesías varias de todos géneros de asuntos y metro* (Madrid, 1732), y de una *Impugnación católica y fundada a la escandalosa moda del chichisveo, introducida en la pundonorosa nación española* (1737), ya comentado. Gabriel de León y Luna publicó el libro *Sacra y humana lira* (1734).

Peor estudiado parece José Antonio Butrón y Mújica (1657-1734), nacido en Calatayud, se hizo jesuita y vivió en varias ciudades.⁴⁰ Se dedicó a la predicación, a la enseñanza de las humanidades en los colegios jesuitas donde vivió, y al cultivo de la poesía, dejando gran parte de sus escritos inéditos. Las obras poéticas más conocidas son las impresas: *Sermón a nuestra Señora de la Merced* (1706), predicado a las monjas descalzas; *El clarín de la fama y cítara de Apolo* (1708), con motivo del nacimiento de Luis Jacobo, hijo de la reina María Luisa Gabriela de Saboya, celebrado en Orense; *Numeroso universal lamento a la muerte de la Exma. Sra. Doña María de Léncaster y Cárdenas* (1715); *Armónica vida de santa Teresa* (1722), larga biografía en verso que editó en dos ocasiones; *Vida del glorioso padre San Ignacio de Loyola* (1729), poema épico-religioso escrito en octavas reales, del que existen varias versiones y que, sin embargo, quedó sin publicar. Sus versos atestiguan que

³⁹ Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, «Bosquejo histórico crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», en *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid: Rivadeneyra, 1952, I (B. A. E., LXI), págs. XIV-XLVI.

⁴⁰ Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, *op. cit.* (1952), I, págs. XLVI-XLVII; Emilio Palacios Fernández, «Butrón y Mújica, José Antonio», *Diccionario Biográfico Español*, 2006-2007 (Real Academia de la Historia), digital: <http://www.rh.es:8888/ArchivoDocWeb-RAH> (en prensa).

estuvo bien relacionado con relevantes familias de la nobleza como el conde de Villanueva, el marqués de Zafra, el duque de Alba... En sus *Composiciones satíricas* describe sucesos piadosos, curiosas vidas de frailes, en los que con frecuencia adopta el tono burlesco, como en el *Sermón poético* donde censura al agustiniano Manuel Espínola. En sus olvidadas colecciones de *Poesías varias* y *Poesías* hallamos divertidos poemas de costumbres («Pintura de una dama», «A un poeta que tenía mal gálico», «A un médico que fue torero»), junto a otros de asunto cortesano («En la muerte de la Reina de España doña Luisa de Borbón») y de sucesos históricos coetáneos en especial sobre la Guerra de Sucesión. El atrevimiento y mordacidad de sus versos le trajo bastantes desencuentros con mucha gente. Pasaba «por agudo y conceptuoso», recuerda el marqués de Valmar, pero era un poeta coplero barroquista que amaba el ingenio de Quevedo y las imágenes barrocas gongorinas sin la brillantez de sus modelos, con estilo chabacano.

Otros autores, mejor formados, hicieron obras de mayor calidad como el sevillano Gabriel Álvarez de Toledo (1662-1714)⁴¹, de noble familia, hombre culto, secretario de Estado, bibliotecario real y cofundador de la Academia de la Lengua. Se recuerda su obra en prosa *Historia de la Iglesia y del mundo* (1713)⁴², de la que tan sólo publicó el primer tomo. En su quehacer poético suelen distinguirse dos etapas en su vida: su juventud sevillana plena de discreteos y enamoramientos que produjeron una poesía de amores y de temas ligeros, de la cual nos han quedado pocos ejemplos; su vida madrileña llena de actividades políticas y culturales, después de «los tremendos avisos de unas misiones que oyó en Sevilla», según nos cuenta su primer biógrafo Torres Villarroel, está marcada por una mayor austeridad y espiritualidad que hace que su poesía se torne meditación.⁴³ Algunos poemas, recogidos en *Obras poéticas póstumas* (1744)⁴⁴, presentan títulos como los sonetos «La soberbia es el principio de la idolatría», «La muerte es la vida», o el romance endecasílabo «Al martirio de San Lorenzo». Algunos poemas están en relación con sucesos históricos coetáneos en los que defiende a la monarquía⁴⁵, o el

⁴¹ La mejor información sigue siendo todavía Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, *op. cit.* (1952) I, págs. XXXIII-XXXVII, y la antología en págs. 1-18. También saco datos de Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de Autores del siglo xviii*, Madrid: CSIC, 1981, I, págs. 221-223.

⁴² Gabriel Álvarez de Toledo es autor del folleto *Palacio de Momo: Apología jocosera por la historia de la Iglesia y del Mundo*, Lyon, 1714.

⁴³ Algunos se publicaron de forma independiente como *Afectos de un moribundo hablando con Cristo crucificado* (Madrid: Francisco de Villadiego, 1701).

⁴⁴ Gabriel Álvarez de Toledo, *Obras póstumas poéticas, con la Burromaquia*, dedicatoria al conde de Salduña por el editor Diego de Torres Villarroel, Madrid: Imp. del Convento de la Merced, 1744.

⁴⁵ Como *Exhórtase a España que deje el Llanto por la muerte del rey nuestro señor don Carlos segundo* (1701), *Consejos políticos que dio Luis XIII a su nieto don Felipe V rey de España* (1701), entre otros.

soneto «Al rey nuestro señor don Felipe con ocasión de la victoria que han logrado sus armas» que habla del «héroe venturoso», del «rey omnipotente» y que concluye con el terceto: «Haciendo su justicia vigilante, / pluma de sus decretos diligente / el filo de tu espada fulminante». Su estilo barroco lo hacen todavía poco comunicativo, aunque no es tan extremoso como otros coetáneos. En el estudio de Deacon sobre la poesía ilustrada anota lo que él denomina «primeras manifestaciones»⁴⁶, donde menciona algunas muestras de «aisladas referencias» de autores que escribieron algunos versos reflexivos. En «A mi pensamiento», Gabriel Álvarez de Toledo dialoga con su pensamiento «explorando las bases del conocimiento y rechazando los datos de los sentidos», como base de conocimiento. Además reconoce el poeta que sólo Dios es la única verdad y concluye:

Dios es el bien que buscas,
 ¡y tu ciega ignorancia
 aquel inmenso todo
 busca en las criaturas, en la nada!
 Búscale, pues te busca;
 óyele, pues te llama;
 que descansar no puedes,
 si en su divino centro no descansas.⁴⁷

Cierra su obra el incompleto poema burlesco *La Burromaquia*, con ciento cincuenta octavas que nos han llegado y que están divididas en dos capítulos que titula «Rebuznos», siguiendo los poemas burlescos del Barroco. Hace un alarde de erudición mitológica, que resulta hartamente pesada, y su ostentación de seguidor de Góngora, Quevedo y Calderón. Alguna estrofa brillante podría destacarse por más delicada, pero, en general, la pedantería y el desmadre verbal abortan sus pretensiones de poesía más culta.

El dramaturgo popular y cortesano José de Cañizares (1676-1750) es autor de varios textos poéticos como *Al lamentable suceso de la muerte de la Reina madre doña Ana de Austria*, y *al haberla anunciado el funeste eclipse de la luna* (1696) en romance de arte mayor y estilo barroco.

⁴⁶ Guillermo Carnero, Philip Deacon, David T. Gies, «La poesía del siglo xviii», en *Historia de la literatura española. El siglo xviii*. I, dir. V. García de la Concha, coord. G. Carnero, Madrid: Espasa Calpe, 1998, t. 6, págs. 237-239.

⁴⁷ Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, *op. cit.* (1952), t. I, págs. XXXIII-XXXVII, y «El pensamiento», págs. 15-16.

Otra figura relevante es Eugenio Gerardo Lobo (1679-1750)⁴⁸ que nació en Cuerva (Toledo), quizá de ascendencia hidalga. Vivió en Toledo hasta 1693, donde estudió gramática, retórica, física, lógica, filosofía. Ya cuando vivía en la ciudad imperial era partidario de la causa de Borbón, e ingresó en las Guardias Españolas de Infantería, organizado en 1704 por el ministro Orry, cuerpo en el que estuvo mucho tiempo, pasando luego por varios estamentos desde capitán de caballería. Fue militar en la Guerra de Sucesión a favor de Felipe V, pasando muchas penurias económicas y peleando en varias duras batallas contra las tropas del Archiduque, y acabó su vida en Barcelona como gobernador militar y político. Fue dramaturgo con la loa *El triunfo de las mujeres*, la comedia *El más justo rey de Grecia*, entre otras, pero sobre todo fue poeta de fácil versificación. Tuvo aficiones por la poesía desde muy corta edad. Participó en tertulias y «academias» literarias en los lugares donde vivió, como Toledo, Sevilla, Zaragoza... Sus versos nacen de la mano de las circunstancias de su vida, y tuvo relación con gente del pueblo, de la nobleza, y por supuesto con los militares. Aunque publicó pliegos sueltos de distintas materias, su producción está recogida en varios libros como *Obras varias* (Sevilla, 1713), *Selva de las Musas* (Cádiz, 1717), *Obras poéticas* (Pamplona, 1724), *Obras poéticas* (1729), *Obras poéticas* (Barcelona, 1732), *Obras poéticas líricas* (Madrid, 1738), entre otros. Cultiva todo tipo de temas. Sus sonetos son quizá lo más perfecto de su producción y trata en ellos los conocidos tópicos amorosos de la poesía petrarquista, algunos asuntos de circunstancias o biográficos y otros más reflexivos de la tradición ascética barroca, incluso religiosos, hagiográficos, y morales escritos en coplas, villancicos, romances y en otras estrofas como el soneto «Reo convicto en el tribunal de su conciencia, con apelación a la misericordia por mano de María Santísima, señora nuestra», «Romance místico», «El triunfo de la castidad y martirio de Nicetas», entre otros muchos. Merecen, quizá, destacarse el titulado «A la muerte de Luis I, rey de España» y el que empieza «Tronco de verdes ramas despejado». Siguen modelos en motivos, estilo, lenguaje poético, y tal que otra deuda, de Quevedo y Góngora, y menos a Garcilaso, al que tenía gran devoción por ser militar y poeta como él, y ser la familia oriunda de su pueblo. Escribe poesía épica en la que con acento heroico, y a veces no escasa fuerza narrativa, describe sus experiencias militares, en octavas: *Al sitio de Badajoz*, *Sitio, ataque y rendición de Lérida* (1707), *Sitio de Campo-mayor*, o el largo poema *Rasgo épico de la conquista de Orán* (Sevilla, 1729). El tono elevado le lleva a un mayor cuidado decorativo al estilo gongorino.

⁴⁸ José María Escribano Escribano, *Biografía y obra de Eugenio Gerardo Lobo*, Toledo: Diputación Provincial de Toledo, 1996.

Pero Lobo es recordado en especial por su poesía festiva, en la que da pruebas de su desmedido ingenio, escrita en octavas, romances, décimas, letrillas y otras composiciones donde vemos al poeta que sorprende con el rasgo curioso, el chiste, la situación grotesca, o la costumbre divertida como en «Definición del Chichisveo», tema al que vuelve en varios poemas criticando esta costumbre moderna de relaciones amorosas muy libres entre los jóvenes, según decíamos más arriba: «Impugnación de otro poeta a estas décimas, con sus mismos consonantes» en el que se habla de «extranjera ambición», «irracional tributo» y acaba con la décima:

No toda enajenación
la tengo por racional,
aunque el distinto brutal
se mueva por precisión;
pues hallo definición,
en que amor muy absoluto
también rompe el estatuto,
y ley de lo soberano,
siendo, con capa de humano,
muy asemejado al bruto.⁴⁹

En algún lugar lo llama «a vos, monsieur chichisveo», como si tuviera origen galo, y en otro implica a la justicia contra esta lacra social: «A un señor oidor, que le quería quitar un chichisveo finalizando con derechos universales del Derecho Civil», donde tal vez se esconde la opinión del autor sobre esta costumbre y acaba: «Pero si en esta ocasión, valido de la distancia / juzgas de mi tolerancia / deducir tu obstinación, / te sujetas el baldón / de una fortuna infelice; / pues ya su estrago predice, / auxiliar mío el Parnaso, / porque, amigo, en todo caso / *vim vi repellere licet*».⁵⁰ En varios lugares pinta de manera crítica la belleza de la mujer que practica el chichisveo y lo mismo ocurre en el romance «Retrato de una dama» a la moda, también satírico. Deacon trae a colación un texto de nuestro autor que cita a varios filósofos de su tiempo en un romance al conde de Aguilar, que tenía fama de leer a pensadores modernos, a quien compara humorísticamente con pernils y chorizos y le aconseja: «Deja a Cartesio, a Diveo, / Maignan, Gasendo y Bacón, / que aunque todos

⁴⁹ Eugenio Gerardo Lobo, *Obras poéticas*, dedicadas en esta segunda edición al mismo autor, y añadidas de una tercera parte, corregidas y aumentadas, Pamplona: por José Ezquerro, 1724, págs. 129-163. Aquí, pág. 135.

⁵⁰ Eugenio Gerardo Lobo, *op. cit.* (1724), pág. 157.

saben bien, / un pernil sabe mejor».⁵¹ En general, el estilo de Lobo varía poco del de su época y se mueve entre lo más rebuscado de sus poemas serios y algo de mayor naturalidad en sus poemas ligeros. Al reflejar las costumbres de su tiempo adopta un tono crítico, lo cual quiere decir que él no estaba de acuerdo ni con el chichisveo, ni con las modas de las mujeres, asunto en el que en su tiempo estaban divididos.

Un poco posterior es Ignacio de Loyola Oyanguren (hacia 1680-1764), marqués de la Olmeda.⁵² Poeta y dramaturgo, persona bien formada, y de ideario casticista. El texto más antiguo del que tenemos noticia es el *Poema heroico al feliz natalicio del Príncipe de Asturias* (1707).⁵³ Escribió varias composiciones de circunstancias como el «Romance por haberle regalado un perro», las seguidillas chambergas con que contestó a las coplas que le dirigió su amigo el desconocido Agustín de Espina, y también romances y quintillas, que se conservan todos manuscritos. El libro de mayor aliento como poeta es el titulado *Cuaresma poética* (1739) en el se expresa con gran devoción y con su trasnochado estilo barroco habitual. También es posterior su polémico libro firmado con el seudónimo *Tomás de Erauso y Zabaleta, Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España* (1750), que responde a los neoclásicos de manera airada.

Benito Jerónimo Feijoo fue poeta ocasional, aunque resulta la producción menos relevante en el conjunto de la obra de nuestro escritor. Sólo para que tengamos una imagen completa del literato gallego hacemos una reflexión sobre la misma.⁵⁴ Parece que fue escribiendo versos a lo largo de su vida como un desahogo personal. Quedaron, sin embargo, inéditos hasta que Vicente de la Fuente presentó una selección de ellos en las *Obras escogidas* (1863)⁵⁵, se amplió luego con las colecciones *Las poesías* (1899)⁵⁶ y *Poesías inéditas* (1901)⁵⁷. Ni su estética, como hemos visto, ni su obra lírica manifiestan las

⁵¹ Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, *op. cit.* (1952), t. I, «Romance. Envío un regalo de pernils y chorizos al Excmo. Señor conde de Aguilar, quien fue muy dado a la filosofía moderna», pág. 54.

⁵² Emilio Palacios Fernández, «Oyanguren Cavallero, Ignacio de Loyola» *Diccionario Biográfico Español*, 2006-2007 (Real Academia de la Historia), digital: <http://www.rh.es:8888//ArchivoDocWeb-RAH> (en prensa).

⁵³ *Poema heroico al feliz natalicio del Serenísimo Príncipe de Asturias, que celebra su más rendido vassallo...*, Madrid: s. i., 1707.

⁵⁴ Dionisio Gamallo Fierros, «La poesía de Feijoo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XL (1964), págs. 117-165.

⁵⁵ Madrid: Suc. de Rivaneyra, 1863 (BAE, 56).

⁵⁶ Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro, *Las poesías*, con un Prólogo por A. López Peláez, Lugo, 1899.

⁵⁷ Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro, *Poesías inéditas*, publicadas por don J. E. Areal, Tuy, 1901.

novedades que observamos mediado el Setecientos. Responden a los modelos de la poesía posbarroca, similar a la de Álvarez de Toledo, Torres Villarroel o del militar poeta Eugenio Gerardo Lobo. El trabajo de Isabel Visado Orden⁵⁸ ofrece una clasificación temática en estos grupos: poemas amorosos, como «Enfermedad, muerte, entierro y testamento del amor», conceptuoso y plagado de imágenes; poemas burlescos tal que «A una dama que pedía a un galán para ferias», lleno de imágenes de sabor quevedesco; poemas religiosos, como el romance «Desengaño y conversión de un pecador»⁵⁹ de estructura compleja y con tono reflexivo; poemas filosóficos de estilo conceptuoso como se observa en las décimas «La conciencia», plagado de metáforas; poesía de circunstancias como las liras «A una despedida». La poesía de Feijoo desentona de su obra ensayística más moderna, y refleja los usos en temas y estilo de la poesía barroquista que se cultiva en la primera mitad del siglo.

Con Diego de Torres Villarroel (1694-1770)⁶⁰, genial prosista, dramaturgo y poeta, cerramos este periodo, es uno de los personajes más notables de su tiempo. No es la poesía justamente lo mejor de la producción de este hombre culto, estrafalario y famoso, pero no podemos olvidarla porque no es escasa y además está contagiada de su originalidad e ingenio, lo cual hace que sea uno de los mejores poetas de su época. Sus versos aparecen dispersos en toda su producción literaria, pero los primeros editados parecen ser *Narración simple de las fiestas y colocación de San Isidro a la ermita* (1725), costumbrista, y *Conquista del Reino de Nápoles por su rey don Carlos de Borbón* (Barcelona, 1735), histórica. Sus textos líricos están recogidos en tres colecciones: *Ocios políticos en poesías de varios metros* (Madrid, 1726), *Poesías* (Madrid, 1761) y en los volúmenes VII, VIII y IX de sus *Obras Completas* (1794-1799), y por lo tanto la mayor parte de su producción pertenece a época posterior. Es Villarroel un consumado sonetista, con asuntos amorosos, de reflexión ascética, pero los más son satíricos. Recuerdan a Quevedo en el estilo, temas y algún que otro verso recuperado. No oculta él esta deuda y en alguna de sus composiciones dialoga con su venerado maestro. La crítica ingeniosa vapulea a cortesanos, ricos y nobles, mujeres coquetas, cornudos, médicos, letrados... Pero escribe también otras composiciones como coplas, seguidillas, romances, letrillas o pasmarotas descubren también su vena fácil y festiva, aunque muestran menor calidad estética. Nuevamente nos llevan al recuerdo de poemas similares de Quevedo y Góngora. Son versos espontáneos y naturales, a los

⁵⁸ Isabel Visado Orden, *op. cit.* (1985), págs. 127-133 y 317-361.

⁵⁹ Isabel Visado Orden, «Aportación al estudio de la lengua poética de Feijoo. (Análisis del poema "Desengaño y conversión de un pecador")», en *II Simposio del Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo: Centro de Estudios del siglo XVIII-Cátedra Feijoo, 1983, II, págs. 61-101.

⁶⁰ Guy Mercadier, *Diego de Torres Villarroel. Máscaras y espejos*, ed. M. María Pérez López, Salamanca: Ed. Salamanca Ciudad de Cultura, 2009.

que él no les da mayor importancia, y llama coplas, en las que nos presenta asuntos ligeros o satíricos como en los sonetos. En Torres se confunden la vena barroca de influencia quevedesca y la popular, tan viva en estos inicios de siglo. Viene a ser así modelo y prototipo de los poetas y copleros que definen este período, que si no es rico en calidad y buen gusto, sí lo es en cantidad y popularismo. El citado Deacon pone como autor relevante en este sentido de interés por «la revolución filosófica» al ya citado Torres Villarroel, catedrático de matemáticas de la universidad de Salamanca, aunque evita esta temática en su poesía. Sólo aparece en dos sonetos: «A un letrado que escribió un papel contra la astronomía», en el que le aconseja que se meta en sus cosas, y «La mucha lección de libros suele ser dañosa», donde arremete contra las Luces y se declara partidario de la ortodoxia católica. Digo yo por mi cuenta que el escritor estaba más cerca de la del casticismo que de la modernidad.

Mediado ya el siglo, fue famosa la tertulia organizada en casa de Agustín Montiano y Luyando (1697-1764), natural de Valladolid, secretario de Gracia y Justicia, director de la Real Academia Española (de la Lengua), cofundador de la Academia de la Historia, que se había iniciado con poesía de tipo barroco con *La lira de Orfeo* (1719) y *El robo de Dina* (1727) y que, tras participar en la Academia de Buen Gusto, se hizo neoclásico y autor de las dos primeras tragedias neoclásicas (la *Virginia*, el *Ataúlfo*), que fueron editadas como ejercicio literario práctico en sendos tomos de su *Discurso sobre las tragedias españolas* (Madrid, 1750-1753).⁶¹

Para cerrar este apartado creativo voy a hablar brevemente de la literatura popular que se expresa a través de los pliegos de cordel y de los romances.⁶² La literatura de cordel que se publica en pliegos sueltos desde fines del xv siguió viva a comienzos del xviii con su peculiar formato del pliego, para recitar en público por los ciegos, utilizando los temas usuales (histórico, santos, bandoleros, historias de amantes, magia, festivos, satíricos, burlescos, novelescos y de aventuras...).⁶³ «En una sociedad económica, social, y culturalmente dividida, el pliego suelto se convierte en un reducto de lo popular, pues populares son desde las formas y los contenidos, a los autores, los difusores, y los

⁶¹ Rosalía Fernández Cabezon, *La obra literaria del vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando* (1697-1764), Valladolid: Diputación, 1989.

⁶² María José Rodríguez Sánchez de León, «Literatura popular», en *Historia literaria de España en el siglo xviii*, ed. F. Aguilar Piñal, Madrid: Ed. Trotta-CSIC, 1996, págs. 327-367.

⁶³ Vid. Francisco Aguilar Piñal, *Romancero popular del siglo xviii*, Madrid: CSIC, 1972; Manuel Alvar, *Romances en pliegos de cordel. Siglo xviii*, Málaga: Delegación de Cultura-Ayuntamiento de Málaga, 1974; Joaquín Marco, *Literatura popular en España en los siglos xviii y xix*, Madrid: Taurus, 1977, 2 vols.; Madeline Sutherland, *Mass Culture in the Age of Enlightenment. The Blindman's Ballads of Eighteenth-Century Spain*, New York: Peter Lang, 1991; Luis Díaz G. Viana (coord.), *Palabras para el pueblo. I. Aproximación general a la Literatura de Cordel*, Madrid: CSIC, 2000, entre otros. Y la antología *Romances de ciego*, ed. J. Caro Baroja, Madrid: Taurus, 1980.

destinatarios»⁶⁴. Los héroes de estas historias reflejaban una mentalidad popular muy alejada del ideario ilustrado. El estilo era también bastante degradado, y reflejaba los tópicos al uso. La versificación casi siempre utiliza el romance. Junto a esta literatura que editaban las prensas de la época debía existir el romance histórico que se trasmitía de forma oral y tradicional, y que está en relación con el pliego de tema histórico y tal vez contaminado con él, aunque este no está tan estudiado.

3.3. *El Parnaso femenino*

El siglo XVIII tuvo en general un mayor número de mujeres que dirigieron tertulias, promotoras de obras sociales progresistas, o fueron escritoras, incluso con obras neoclásicas e ilustradas, debido a la promoción del estado y las polémicas sobre su identidad promovidas por Feijoo en «Defensa de las mujeres» (Discurso XVI, *Teatro crítico*, I, 1726).⁶⁵ Con todo, en esta época temprana no hallamos tantas. Las más conocidas son Anna María Igual, Teresa Guerra y sor Gregoria Francisca de Santa Teresa, todas ellas pertenecen a la poesía tradicional posbarroca. Pero también tenemos el nombre de Ana Fuentes, amiga del poeta y militar toledano, a la que Serrano y Sanz considera, entre otras cosas, autora de un «Soneto a la muerte de Gerardo Lobo».⁶⁶

La más veterana es Anna María Igual y Miguel (1655-1735)⁶⁷, nacida en Castellón. Pasó su juventud en su villa natal, donde ya mostró interés por las letras, aunque desconocemos sus estudios. Casó en esta ciudad en 1676 con Crisóstomo Peris de Perey, valenciano de ascendencia francesa, marqués de Xinquet, que más tarde se llamó de Castellfort. El matrimonio se trasladó a Valencia, donde el marido ejercía el puesto de Gentilhombre de Carlos II, ciudad en la que nacieron sus hijos Nicolás y José. Tanto los Igual en Castellón como los Peris en Valencia fueron partidarios de la causa de Borbón

⁶⁴ María José Rodríguez Sánchez de León, «Literatura popular», en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, ed. F. Aguilar Piñal, Madrid: Ed. Trotta-CSIC, 1996, pág. 327.

⁶⁵ Mónica Bolufer Peruga, *Mujeres e Ilustración. La construcción de la femineidad en la España del siglo XVIII*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1998; Cristina Ruiz Guerrero, *Panorama de escritoras españolas*, Cádiz: Universidad, 1997, 2 vols. (II. «El siglo XVIII: las ilustradas», págs. 9-60); Emilio Palacios Fernández, *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002...

⁶⁶ Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid: Succ. de Rivadeneira, 1903-1905, 4 vols. Aquí, I-2, pág. 419; Emilio Palacios Fernández, *op. cit.* (2002), pág. 134.

⁶⁷ Emilio Palacios Fernández, *op. cit.* (2002), pág. 138, págs. 217-221, 247-250. Emilio Palacios Fernández, «Igual y Miguel, Anna María», *Diccionario Biográfico Español*, 2006-2007 (Real Academia de la Historia), digital: <http://www.rh.es:8888//ArchivoDocWeb-RAH> (en prensa). Ver bibliografía sobre la autora en <http://www.uned.es/bieses/>.

durante la Guerra de Sucesión por lo que cuando empezó a gobernar Felipe V recibieron muchos beneficios. Vivían en el barrio de Santa Catalina, lugar adecuado para que la marquesa pudiera desarrollar sus aficiones literarias en las academias y tertulias de escritores nacidas fuera del ámbito anquilosado de la universidad y animadas por los primeros novatores, las bibliotecas, en especial la del marqués de Villatorcas. Debió participar en algunas de las Justas Poéticas tan frecuentes en la Valencia de finales de siglo y comienzos del XVIII, frecuentadas por las mujeres. La poesía femenina tenía ya una larga tradición en Valencia, sobre todo en el claustro, pero también encontramos algunas personas laicas como Gertrudis Anglesola (1647-1719). Según Vicente Ximeno, Anna María Egual desarrolló su inquietud literaria con éxito y reunía en su casa una tertulia «en la que era oída con aplauso de las personas más distinguidas y de buen gusto de esta ciudad; floreció en la poesía española»⁶⁸. Y añade más adelante: «Compuso tanto en todo género de metros que había en su casa una arca casi llena de papeles y se hubieran podido encuadernar muchos tomos sí, a impulsos de su modestia y conciencia escrupulosa no hubiera mandado quemar mucha copia de ellos». Escribía para superar una enfermedad, lo cual dará a sus versos un tono más triste. Solo conservamos un volumen de *Poesías*⁶⁹, que quedó inédito y se conserva en la Biblioteca Nacional, publicado no hace mucho por Más y Usó y Vellón Lahoz que hacen también una interpretación de sus escritos.⁷⁰ El texto incluye obras de teatro en verso, una novelita en prosa, y los textos líricos que son lo más abundante. En el tomo de *Poesías* hallamos dos tipos de composiciones líricas: unas frívolas y otras serias. Las primeras versan sobre asuntos amorosos y de circunstancias, poemas burlescos como «Un retrato burlesco», con ingredientes propios de la lírica popular, y entre las que podrían destacarse «Jácara al nacimiento con variedad de tonos» o «A una señora que estaba en un jardín junto a una fuente». Las segundas son de índole moral y religiosa, con un tono más triste y trascendente, como se observa en «De lo que es el hombre y su vida», «Letra para dúo a lo divino» y «Al sacrílego robo del Santísimo Sacramento en el convento de santo Domingo», soneto que recuerda un episodio de 1701 en el que intervino la Inquisición. Muestra «una visión pesimista, melancólica, por la que el poeta confiesa sus dudas y remordimientos, asumiendo la vivencia angustiosa de la temporalidad, tan frecuente en todo el arte barroco», afirman Mas i Usó y Vellón Lahoz. En ocasiones se convierte en confesión personal, en la búsqueda del arrepentimiento por los pecados cometidos como en el ro-

⁶⁸ Vicente Ximeno, *Escritores del Reino de Valencia*, Valencia: José Esteban Dolz, 1749, II.

⁶⁹ *Poesías*, Biblioteca Nacional (Madrid), ms. 22034.

⁷⁰ Pasqual Mas i Usó, Javier Vellón Lahoz, *Literatura barroca en Castellón: María Egual (1655-1735)*. *Obra completa*, Castelló de La Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, 1997.

mance «A los últimos alientos de la vida». En general, sus versos, en exceso barroquistas por su acumulación de imágenes y recursos literarios, resultan escasos de calidad, poco pulidos y con un valor lírico discutible.

Teresa Guerra nació en Osuna (Sevilla) a finales del xvii⁷¹, aunque vivía en Cádiz. Nada sabemos de su formación y poco de su vida. Los escasos datos biográficos que conocemos los hallamos en la edición de su libro *Obras poéticas, que a diferentes asuntos ha escrito doña* (1725)⁷². La creación poética parece haber sido temprana, y ahora la continúa en el ambiente de una tertulia gaditana en la es aceptada como «poetisa», nombre que utiliza habitualmente para definir su oficio, situación que le llena de inseguridades y le lleva a autojustificarse. En la Dedicatoria pone su libro bajo la protección de la Excelentísima Señora Doña Francisca Bibiana Pérez de Guzmán, duquesa de Osuna, que acaso posibilitó su impresión en Madrid: «Venciendo mi natural debida resistencia, me faltará aliento para dar a la estampa la que siendo, afecto de mis ocios, tan pequeña obra, es ya la mayor causa de mi fatiga, si no fuera considerando que asegura su breve compendio en manos de V. E. lo digno, que no pudo conferirle mi mano, por defecto del arte y del ingenio». En el Prólogo al lector añade, disculpando su osadía: «Nunca fue mi intención manifestar al público lo que por tantas razones debí dar al silencio; pero las repetidas, corteses instancias de una atención política me obligaron a declarar por fuerza, lo que a tu parecer no tendrá gracia [...] Mas si por ventura, su breve contenido, por ser de una Mujer, adecua con tu gusto, con la misma razón no puede serte grato, si no niegas la pasión de nuestro sexo». Excelente le pareció a Diego de Torres Villarroel que firmaba la Aprobación del libro: «No he conocido poesías más sanas que las que dicta esta Décima Musa», hablaba de «dulzura» y de «versos bien humorados»; como al censor Francisco López, de los Reales Consejos, que la aprobaba sin recelos alabando «la hermosura de esta obra, cuya admirable artificiosa variedad adquiere de justicia la pulcritud, une a esta perfección lo excelso de sus poesías, la de su inimitable erudición, por lo que merece ser colocado su metro sobre las alas de aquel generoso Penacho [...]». Cultiva temas hagiográficos («Al martirio de San Justo y San Pastor») y religiosos («A una imagen de Cristo crucificado»), pero donde mejor se desenvuelve es en los asuntos circunstanciales («Un día que llovía», «A una señora su amiga en ocasión de cumplir años») o sobre cosas curiosas de la vida, desviando a veces su interés hacia motivos chuscos y aun groseros. Emplea un tono gracioso y desenfadado, inusual en

⁷¹ Emilio Palacios Fernández, *op. cit.* (2002), págs. 135-136. Y «Guerra, Teresa», *Diccionario Biográfico Español*, 2006-2007 (Real Academia de la Historia), digital: <http://www.rh.es:8888/ArchivoDocWeb-RAH> (en prensa). Ver bibliografía sobre la autora en <http://www.uned.es/bieses/>.

⁷² Teresa Guerra, *Obras poéticas que a diferentes asuntos ha escrito doña...*, Madrid: Librería de Fernando Monje, s. a. [1725].

la literatura femenina de este tipo, pero que agradaba a los autores de coplas populares como Eugenio Gerardo Lobo o Torres Villarroel. Es una rimadora fácil de romances, décimas y sonetos, con una musicalidad unas veces en exceso violenta y otras poco acertada. Practica un denso estilo barroco, en el que caben los juegos de palabras, los calambures, una cierta oscuridad en consonancia con sus venerados Góngora y Quevedo. Rigurosamente prosaica en sus composiciones más narrativas, rebaja entonces la categoría lírica de sus versos.

Como en siglos anteriores es en el claustro donde encontramos la mayor parte de la poesía religiosa y mística.⁷³ No son muy conocidas sor Beatriz Antonia Enríquez, autora de unas *Décimas ganadoras de un concurso de poesía sobre santo Toribio de Mogrovejo* (1728); la navarra sor Ana de San Joaquín que escribió poemas religiosos y místicos recogidos en una *Vida ejemplar* (1736) que sobre la monja escribió fray B. de Arévalo; sor María Francisca de San Antonio (1714-1734), de Alcañiz, autora de poesías devotas y pías.

La más famosa fue Gregoria Francisca Parra Queinoje, que fue conocida en religión como sor Gregoria Francisca de Santa Teresa (1653-1733).⁷⁴ Nació en Sevilla e ingresó con quince años en el convento del Carmen Descalzo de Sevilla donde profesó con el nombre antes citado. Conocemos su personalidad por una biografía que hizo el catedrático de Salamanca Diego de Torres Villarroel que llama *Vida ejemplar, virtudes heroicas y singulares recibos de la Madre Gregoria Francisca de Santa Teresa* (1738)⁷⁵, algo fantasiosa. Siendo monja, adquirió una amplia formación religiosa, pero también aprendió gramática, latín, y cierta cultura literaria para lo que tenía gran facilidad. Escribió poesía religiosa, una obra de teatro, perdida, titulada *Coloquio espiritual a la beatificación de San Juan de la Cruz* (1675). Por consejo de su confesor, redactó una *Autobiografía* que pudo leer Torres Villarroel y de la que incluye

⁷³ Emilio Palacios Fernández, *op. cit.* (2002), págs. 175-176; María José Álvarez Faedo, *A Bibliography of Eighteenth-Century Religious Women in England and Spain*, Lewiston (New York): The Edwin Mellen Press, 2005; María Isabel Marinas Viforios y María Dolores Campos Sánchez-Bordona, *Fundadores, fundaciones y espacios de vida conventual. Nuevas aportaciones al monacato femenino*, León: Universidad de León, 2005.

⁷⁴ Santiago Montoto, *Sor Gregoria Francisca de Santa Teresa de Jesús, carmelita descalza del convento de Sevilla*, Sevilla: Gironés, 1913. Emilio Palacios Fernández, *op. cit.* (2002), págs. 184-185. Emilio Palacios Fernández, «Parra Queinoje, Gregoria Francisca», *Diccionario Biográfico Español*, 2006-2007 (Real Academia de la Historia), digital: <http://www.rh.es:8888/ArchivoDocWeb-RAH> (en prensa). Bibliografía sobre la autora en Sor Gregoria Francisca de Santa Teresa en <http://www.uned.es/bieses/>.

⁷⁵ Diego de Torres Villarroel, *Vida ejemplar, virtudes heroicas y singulares recibos de la V. Madre Gregoria Francisca de Santa Teresa, Carmelita Descalza en el convento de Sevilla: en el siglo Doña Gregoria Francisca de la Parra Queinoje*, escrita por..., Salamanca: Imp. de Santa Cruz, por Antonio Villarroel y Torres, 1738.

algunos fragmentos en su *Vida ejemplar*, pero ahora perdida. Monja de profundas convicciones religiosas, hizo carrera en su convento donde desempeñó con gran celo el puesto de Maestra de novicias y de Priora. En 1706 salió de él para fundar un convento de la orden en Puente de don Gonzalo (Córdoba), donde permaneció varios años. Vuelta a Sevilla, siguió con su perfeccionamiento espiritual con experiencias místicas llegando a tener fama de santa y con poder de hacer milagros.

La poesía es lo más valioso de su producción, se conserva parcialmente en un manuscrito de la Biblioteca Nacional con el título de *Poesías de la Venerable Madre Gregoria Francisca de Santa Theresa*⁷⁶, con interesantes anotaciones sobre las circunstancias espirituales de su creación, y publicada en París como *Poesías de la Venerable Madre Gregoria Francisca de Santa Teresa* (1865)⁷⁷, con un retrato de la monja y prólogo de Antonio de Latour, un texto que recoge casi los mismos poemas del manuscrito con algunas variantes. Sus versos son religiosos y místicos, en la línea de Santa Teresa a quien recuerda en «A Santa Teresa». Asegura el marqués de Valmar: «Se distingue por la exaltación mística. Todas las impresiones de la vida cobran en su ánimo un carácter intenso de espiritualidad y amor divino [...] Y lo singular es que su afán de morir, aunque vivo y profundo, nada tiene de amargo y de sombrío. No emana del desaliento de la vida, ni de los tormentos del desengaño; es el ansia de subir a la mansión beatífica de los justos, de gozar de la presencia de Dios sin velo y sin distancia». Menéndez Pelayo la considera «como uno de los últimos destellos de la poesía mística en el siglo XVIII»⁷⁸. Emplea los símbolos habituales de la poesía amorosa, popular y culta (pastorcillo, oveja, zagaleja, tórtola enamorada, pajarillo⁷⁹, fuego de amor...) que vierte a lo divino; junto a otros que proceden de la literatura sacra tradicional o de las Sagradas Escrituras (pastor, nave, esposo, barquilla). En ocasiones sus versos adquieren una mayor hondura espiritual. Entonces navega por las oscuras galerías del alma donde se palpan las inquietudes interiores: la necesidad de salir de la tierra a la que se siente encadenada, la valoración de la virtud heroica, el deseo vivo y gozoso de la muerte para llegar a Dios, el goce y contemplación

⁷⁶ *Poesías de la Venerable Madre Gregoria Francisca de Santa Theresa*, Carmelita Descalza en el convento de Sevilla su Patria, Biblioteca Nacional (Madrid), *Papeles curiosos manuscritos*, T. 39, ms. 10924, fols. 58^v-91.

⁷⁷ *Poesías de la Venerable Madre Gregoria Francisca de Santa Teresa*, Carmelita Descalza en el convento de Sevilla, en el siglo Doña Gregoria Francisca de la Parra Queinoje, Contiene un retrato de la monja y prólogo de A. de Latour, París: Lib. Garnier Hermanos, 1865.

⁷⁸ Marcelino Menéndez Pelayo, «De la poesía mística», en *Estudios de crítica literaria. Colección de escritores castellanos*, Madrid, 1884, I, págs. 64-65.

⁷⁹ Alvin F. Shermann, «The Lover and the captive: Sor Gregoria Francisca de Santa Teresa's Mystical Search for the Feminine Self in El Pajarillo», *Dieciocho*, 19-2 (1996), págs. 191-201.

beatífico de la divinidad, la vehemencia oracional, la serenidad o la inquietud del alma agitada, sentidas alternativamente. Sor Gregoria Francisca de Santa Teresa hace una poesía suave y delicada, rehuyendo los excesos conceptistas, con predominio de los metros cortos y ligeros: romance, letrilla, romancillo, redondilla, endecha.

4. EVALUACIÓN GENERAL DE ESTE PERÍODO

Hacer una investigación sobre un periodo que se supone limitado en el tiempo resulta empresa muy complicada. Ya el título acoge esta ambigüedad. No es difícil hablar de la historia pues presentas a los ministros que gobiernan, tampoco al hablar de la sociedad ni de los aspectos sociales, aunque algunas fechas lo superan. Ya en los aspectos ideológicos vemos la dificultad porque algunos pensadores son de esa época, y éstos los describo con detenimiento, y otros se pasan de fecha y los relato de manera más elemental. En lo que se refiere a la teoría literaria todos son de otra época, pero me interesaba presentar la poética de Feijoo que es poco conocida. Los poetas unos son de éste periodo temprano, sin lugar a duda y otros se pasan de tiempo y he dudado en ponerlos. El hacer una información panorámica plantea estas dificultades. Con todo aporto datos sobre autores poco conocidos en los que he trabajado para el *Diccionario biográfico español* de la Real Academia de la Historia, e incluyo a las poetisas, en las que soy experto.

En los aspectos históricos, acabada la Guerra de Sucesión, hubo grandes reformas políticas y sociales, dirigidas primero por los franceses, luego por los italianos y por fin los españoles. Esta política estuvo regida más bien por gente de la burguesía que llevó adelante los cambios sociales, económicos, dirigidos por el regalismo y el centralismo. El control de la Iglesia y de la Inquisición trajo nuevos aires a la sociedad, aunque la educación, que en gran medida estaba en manos clericales, fue lo que menos progresó. La extensión del sensismo dio aires nuevos en cierto sector de la sociedad, con la extensión de la prostitución y el chichisveo, censurado por los moralistas católicos, y puesto en cuestión por algunos literatos como Lobo.

Ya en tiempos de Carlos II se encuentran interesantes cambios ideológicos. Tienen presencia a comienzos del Setecientos donde encontramos defensores de las ideas políticas borbónicas sobre la figura de Felipe V, a quienes se dan consejos de buen gobierno. El ideario filosófico cambia radicalmente con la defensa del escepticismo en la explicación de la naturaleza, de la historia, de la medicina, de la sociedad, de la economía que rompen con el dogmatismo de las ideas de la Iglesia. También aparece el jansenismo. Las figuras de Mayáns y Siscar y Feijoo, importantes en su época, aparecen un poco más tarde.

En lo que se refiere a teoría poética se contrapondrán los defensores del Clasicismo, del buen gusto como Luzán y Mayáns y Siscar, frente a los partidarios del Barroco como Feijoo. Pero sus textos pertenecen a época posterior.

La poesía de esta época utiliza un estilo barroco intrascendente, con un barroquismo exagerado, unos en la línea decorativa del culteranismo de Góngora o la conceptista de Quevedo, que son los modelos que siguen los vates. El estilo está plagado de imágenes. En los temas unos siguen la tradición barroca (moral, religioso, hagiográfico, amoroso...), mientras otros miran a la actualidad histórica, política alabando al rey y la familia regia, social y costumbres con críticas negativas de las costumbres del chichisveo, o del retrato de la dama moderna. Encontramos un importante número de poetas de los que muchos sólo se ha conservado el nombre y el título de alguna obra. Los más famosos son el jesuita Buitrón y Mújica que escribe textos históricos sobre la Guerra de Sucesión, la realeza o la nobleza, pero no transmite en ellos ideas ilustradas. Predominan los temas religiosos y morales y se muestra muy crítico con las costumbres modernas, con visiones casticistas. En todo caso utiliza un excesivo estilo barroquista, que desvirtúa el mensaje. El caso de Gabriel Álvarez de Toledo, noble y mejor formado, tiene poemas de descripción de episodios históricos en los que muestra con claridad convencimientos progresistas, pero en sus reflexiones sobre el conocimiento rechaza los sentidos y acepta a Dios como bien eterno, y predominan además los asuntos morales y religiosos, burlescos. Luces y sombras para las ideas del poeta sevillano, y su estilo es de un barroco más comedido.

El toledano Eugenio Gerardo Lobo, persona bastante bien formada, fue borbónico desde época temprana, y como militar participó en la Guerra de Sucesión, y tuvo cargos militares y políticos. Fue dramaturgo y poeta muy activo y de fácil pluma, autor de varios poemarios. Muchos de los temas tienen relación con su vida. Su poesía es por un lado ilustrada en cuanto que alaba a la monarquía, y en los poemas épicos, mientras que en los de costumbres censura el chichisveo, lo cual parece razonable, y en cuanto a la imagen de la joven, es más discutible su crítica, aunque estaba en relación con lo anterior. Conocía a los filósofos modernos, ya que había estudiado filosofía, pero sobre este tema adopta una postura algo inadecuada. Desentona el exceso de poesía religiosa y moral. Algunos asuntos pertenecen a la poesía barroca y otros son más modernos. Abundan los versos cómicos, pero el estilo sin embargo es barroco, aunque no excesivo.

Ignacio de Loyola Oyanguren, poeta y dramaturgo, de ideario casticista, y Benito Jerónimo Feijoo, más moderno de ideas pero su poesía no refleja este ideario y además es de estilo posbarroco. Diego de Torres Villarroel trata a veces asuntos modernos, pero no abandona la estética, y a veces es casticista en sus juicios. Sólo Agustín Montiano y Luyando se inicia en lo barroco para defender luego lo neoclásico y la Ilustración.

Tampoco podemos olvidar los famosos pliegos de cordel y el romancero popular que se publicó por esta época, que tuvieron excelente acogida dentro de la literatura comercial, con una mentalidad muy alejada del ideario ilustrado.

En el Parnaso femenino encontramos a comienzos de siglo varias monjas. Las poetas más renombradas son la castellanense Anna María Egual y Miguel, poetisa de tertulias en Valencia y una en casa, escribió poemas unos frívolos, otros amorosos, de costumbres y otros religiosos, morales, con sensibilidad religiosa pero siempre de estilo barroco no bien trabajadas. La andaluza Teresa Guerra, que se llama a sí misma «poetisa», participó en una tertulia literaria en Cádiz, escribió versos con temas hagiográficos, de costumbres sin superar la misma estética barroquista. La más conocida es sor Gregoria Francisca de Santa Teresa, carmelita sevillana, autora de una *Autobiografía* y con poesías religiosas y místicas.

En resumidas cuentas, aunque a veces hablan de temas históricos, políticos y de actualidad, nunca abandonan la estética barroca salvo Montiano y Luyando en época posterior. Respecto a las ideas, las más son conservadoras, e incluso castizas, en particular cuando hablan de asuntos de costumbres, y sólo en algunas ocasiones se habla manera positiva de asuntos políticos de actualidad como Lobo y en Montiano y Luyando.

CALDERÓN Y ZAMORA, ¿UN BARROCO ILUSTRADO?

JESÚS PÉREZ-MAGALLÓN
(McGill University)

En otra época –en otro tiempo ya algo lejano incluso– traté de acercarme a lo que de ilustrado hay en el barroco, pero centrándome mucho más en la diversidad cultural de la época y poniendo el énfasis en aspectos que hoy aquí no tendrían sentido. En mi libro *Construyendo la modernidad*¹ pueden verse esos intentos. Pero más recientemente mi reflexión se ha orientado más hacia lo que los especialistas de cierta época histórica llaman más concretamente el barroco. Y empezaremos por revisar algunos aspectos que pueden ayudar a comprender mi intención hoy ante todos ustedes.

Al hablar del barroco la mayoría de los críticos –algunos reclamando su propiedad exclusiva en la historia del arte y negándosela a las demás disciplinas– se ha enfrascado en clasificaciones y puntualizaciones a partir de criterios estéticos, los cuales, si tremendamente útiles a la hora de estudiar objetos culturales concretos, resultan claramente insuficientes si se pretende comprender el barroco en su globalidad social y geográfica. Wölfflin, lo mismo que Eugenio d’Ors, Emilio Orozco, Erwin Panofsky o Helmut Hatzfeld,² aluden a nociones

¹ Jesús Pérez Magallón, *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.

² Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y barroco*, Madrid: Alberto Corazón, 1976; Eugenio d’Ors, *Lo barroco*, Madrid: Aguilar, 1944; Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y barroco*, Salamanca: Anaya, 1970; Erwin Panofsky, *Sobre el estilo: tres ensayos inéditos*, ed. I. Lavin, trad. R. Molina y C. Mora, Madrid: Paidós Ibérica, 2000; Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*, Madrid: Gredos, 1964.

supratemporales, a criterios trascendentes y estético-metafísicos que escapan a los condicionamientos históricos de cada formación cultural concreta. Obviamente, esa hermenéutica estética es imprescindible para poder hablar con cierta impunidad de barrocos fuera del barroco, pero también es de extrema utilidad cuando se intenta una lectura estética del barroco. Aunque ahora sabemos, y no nos preocupa, que la cronología puede invertirse y reinventarse. René Wellek³ ya alertaba hace tiempo de que era preciso, para llegar a una conceptualización válida, tener en consideración tanto factores estilísticos como ideológicos, aunque separar ambas cosas del contexto histórico-social resultara y siga resultando inoperante y, sobre todo, confuso. Severo Sarduy, en *Barroco*, elabora con instrumentos teóricos más «modernos» y aportaciones tan sugerentes como la de la cultura del desperdicio el mismo proceso esencialmente estético y formal.⁴ Su asociación entre ciencia (cosmología) y arte, sin embargo, eso puede ser de lo más fecundo. En la misma onda se sitúa Walter Moser al hablar de un «recyclage culturel» que explicaría la (dis)continuidad del barroco en América. Y todavía lo mismo puede decirse de Jacques Lacan y su lectura del barroco, pues añadir la «jouissance» como aspecto central de la época, asociada a una exaltación del cuerpo, no tiene en consideración sino elementos parciales propios del tiempo, no el tiempo en sí; y, por supuesto, pasa por alto otros elementos que se contraponen abierta y frontalmente a aquellos. El tiempo de todos los excesos era también el tiempo de todas las contradicciones. Por eso Bernard Nominé no duda en estudiar el barroquismo de Lacan –en el contexto de un trabajo sobre Lacan y la pintura barroca, bien es cierto– partiendo de nociones esteticistas sobre el barroco tomadas de d’Ors, Panofsky y Wölfflin. Y es que, de hecho, la afirmación lacaniana: «Yo me coloco más bien del lado del barroco»⁵ no es sino una *boutade* que le permite pasar a la idea de que barroco es igual a cristianismo y que, por tanto, «el barroco es al comienzo la historieta, la pequeña historia del Cristo»⁶. Así recicla la idea de Werner Weisbach sobre un barroco identificado con la contrarreforma.⁷

Tenemos, pues, que volver a la aportación de José Antonio Maravall –que sintetiza numerosos estudios críticos de toda la Europa occidental– y hablar de un espíritu de época –espíritu determinado por una sociedad y por las clases que la constituyen–, para quien el barroco es «una cultura que consiste en la

³ René Wellek, *Conceptos de crítica literaria*, trad. E. Rodríguez Leal, Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1968.

⁴ Severo Sarduy, *Barroco*, Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

⁵ Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XX. Encore 1972-1973*, París: Seuil, 1975, pág. 97. Todas las traducciones son mías.

⁶ *Ibid.*

⁷ Werner Weisbach, *El barroco, arte de la contrarreforma*, trad. e introd. E. Lafuente Ferrari, Madrid: Espasa-Calpe, 1942.

respuesta [...] dada por los grupos activos en una sociedad que ha entrado en dura y difícil crisis»⁸. En síntesis, una cultura dirigida, masiva, urbana y conservadora, idea en que le siguieron, como mínimo, Isasi Angulo y Díez Borque, sobre todo este último, que hizo su capital cultural de exprimir las ideas de Maravall. Hoy en día, aparte del carácter urbano, difícilmente se podrían aceptar los otros tres calificativos. Pero lo cierto es que la visión maravalliana venía a consolidar indirectamente, desde una óptica de izquierdas, la visión icónica del barroco como encarnación de la identidad española o de la España católica, monárquica y conservadora, es decir, encarnación de la España del franquismo que le tocaba vivir y ante la que manifestaba una toma de posición muy clara vinculada a la izquierda. O a contraponerse directamente a la apropiación que hicieron intelectuales vinculados al franquismo del teatro del siglo de oro; por ejemplo, la de Ruiz-Giménez⁹ al sostener que en ese teatro se respondía a cada uno de los errores propagados por el protestantismo, haciendo de la dramaturgia barroca una propaganda católica antiluterana.

Para Maravall, la cultura del barroco es el conjunto de «recursos técnicos de captación»¹⁰ que utiliza el poder para, junto a la represión física, vigorizar los medios de integración social. Ideas que, en su generalidad, no son exclusivas de la cultura barroca. Porque el discurso cultural hegemónico de toda sociedad forma parte de los aparatos de dominación empleados para la conservación de los privilegios de las clases dominantes. Pero, como indicó Raymond Williams, no todo discurso cultural es hegemónico, sino que se dan también discursos marginales¹¹ —emergentes o residuales—, aunque la capacidad integradora de aquel —el hegemónico— se haya mostrado casi irresistible en todas las épocas. Es necesario tener en consideración, por otra parte, que la modificación de la relación de fuerzas en el seno de las clases dominantes o entre las diferentes clases sociales, además de cambios en el sistema geopolítico —o sea, la relación de fuerzas a nivel internacional (siquiera sea a nivel regional)—, pueden modificar la posición relativa de los diferentes discursos culturales. Y todavía más importante para explicar la génesis de la modernidad es subrayar la compleja pluridiscursividad de una época que Maravall sólo ve, lee e interpreta de una manera unívoca y monológica.

Cuando Gilles Deleuze aborda el estudio del pensamiento de Leibniz en su obra *Le pli. Leibniz et le baroque*, parte de una visión del barroco que no se distancia de la estética o artística preconizada por Wöfflin y reciclada por d'Ors u otros autores. Las afirmaciones específicas que afectan al barroco o las

⁸ José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*, Barcelona: Ariel, 1981, pág. 55.

⁹ Joaquín Ruiz-Giménez, *Del ser de España*, Madrid: Aguilar, 1963, pág. 53.

¹⁰ *Op. cit.*, pág. 124.

¹¹ Ramond Williams, *Problems in Materialism and Culture*, London: Verso, 1980, pág. 42.

referencias a Wöfflin, en efecto, no van más allá de eso. Así sucede cuando dice de Wöfflin que «ha señalado un cierto número de rasgos materiales del barroco: la ampliación horizontal de lo bajo, la bajada del frontón, las escaleras bajas y curvas que avanzan»¹², etc. O, por ejemplo, cuando sostiene que «es imposible comprender la mónada lebniziana y su sistema de luz-espejo-punto de vista-decoración interior si no se le pone en relación con la arquitectura barroca»¹³. En realidad, se trata de la estética del pensamiento y no de su sustancialidad, ni siquiera de un pensamiento estético. Por supuesto, Alain Badiou¹⁴ lee el concepto de pliegue (*le pli*) deleuziano en términos de su relación con la noción de *ser*, que a mí me parece más invención de Badiou que reflexión de Deleuze. Sin embargo, cuando este escribe en el capítulo 1: «El rasgo central del barroco es el pliegue que va al infinito»¹⁵, Deleuze encuentra un concepto que resume metafóricamente a la perfección la complejidad de la formación social y cultural del barroco, una formación que abarca la península y los virreinos americanos. Pero no como asegura Badiou en el sentido de ver en el *pli* una postura anticartesiana, sino precisamente porque en su pliegue o despliegue o repliegue, el pliegue incluye (oculta o muestra) la cara cartesiana del barroco. Y ello nos lleva de nuevo a la magnífica aportación de Maravall, pero también a sus insuficiencias para conceptualizar esa variedad compleja. Entre otras cosas, escribe Maravall: «Apariencia y manera son la cara de un mundo que para nosotros es, en cualquier caso, un mundo fenoménico, respecto al cual nuestra relación es conocerlo empíricamente y usarlo. Galileo y Descartes estaban en ello, más por racionalistas y científicos que por barrocos, claro está; pero los escritores barrocos vislumbraron confusamente ese oculto camino»¹⁶, donde contrapone abiertamente barroco y racionalismo, barroco y ciencia, a pesar de que en otros lugares establece una cierta proximidad, siempre limitada. La misma idea aparece en Rosario Villari cuando escribe: «algunas personalidades de excepción han sido tenidas más por precursoras que por auténticas expresiones de su tiempo: Bruno, Galileo, Bodin, Bacon, Descartes, Harvey, Sarpi, Spinoza...»¹⁷. Si retomamos la idea de Deleuze sobre el pliegue lo que vemos es que en sus innumerables pliegues e intersticios es por donde se construye el discurso de la modernidad ilustrada durante el barroco, acentuándose en su fase tardía, es decir, en el tiempo de los novatores. Modernidad racionalista, científica y experimental –la única que el hiperrelato de la modernidad europea

¹² Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, París: Minuit, 1988, pág. 7.

¹³ *Op. cit.*, pág. 39.

¹⁴ Alain Badiou, *Deleuze: la clameur de l'être*, París: Hachette, 1997, págs. 117-137.

¹⁵ G. Deleuze, *op. cit.*, pág. 5.

¹⁶ *Op. cit.*, pág. 397.

¹⁷ Rosario Villari, *El hombre barroco*, trad. E. Benítez, Madrid: Alianza, 1993, pág. 14.

y occidental acabaría aceptando– coexistente con la modernidad barroca como inserta en ella y no contrapuesta a ella.

Y si antes hemos hablado de la visión que presentaba Maravall de la cultura del barroco, cuando analiza específicamente el teatro y la literatura de y en la sociedad barroca, marca desde muy pronto el terreno intelectual en que se mueve al afirmar: «el teatro español, sobre todo después de la revolución lopesca, aparece como manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores y en la imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva»¹⁸ o, como escribe un poco más adelante: «el teatro español trata de imponer o de mantener la presión de un sistema de poder y, por consiguiente, una estratificación y jerarquía de grupos, sobre un pueblo que [...] se salía de los cuadros tradicionales del orden social o por lo menos parecía amenazar seriamente con ello»¹⁹. Podría seguir analizando algunos detalles muy interesantes sobre cómo Maravall sostiene, por ejemplo, que el teatro de la comedia es una obra *moderna*, pero que esa modernidad está supeditada al objetivo de atraer al público a una visión de la sociedad y del individuo determinada por los intereses monárquico-señoriales a los que *todos los dramaturgos* sin excepción se someten sin cuestionamiento ni ejercicio de ninguna forma de espíritu crítico. Asimismo, para Maravall el teatro español «tiene escaso valor pedagógico, a diferencia del francés, y la comedia carece normalmente de ejemplaridad»²⁰. En último término, la clave de bóveda radica en el público, que para Maravall es, a diferencia del francés o italiano –público escolar y culto, en la línea del humanismo académico y clasicista–, «la masa de la ciudad abigarrada que forma la opinión pública»²¹. Pero volveremos a este asunto muy pronto. Frente a la idea maravalliana de que el teatro español constituía una campaña de propaganda social, John Beverley concluía que «los efectos ideológicos de este teatro pudieran ser notablemente heterogéneos en comparación con la “unidad” de su moral explícita»²². Por desgracia para la crítica y el estudio de la producción cultural barroca, nadie ha acometido la lectura sistemática de esa cultura desde la perspectiva insinuada por Beverley, es decir, desde la conciencia –perfectamente articulada por Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte* al hablar de la autonomía del campo literario respecto al campo político o del poder– de que *no* nos encontramos ante un bloque monolítico, sino ante una realidad conflictiva, resquebrajada, plagada de quiebras e intersticios.

¹⁸ José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona: Crítica, 1990, pág. 13.

¹⁹ *Op. cit.*, pág. 18.

²⁰ *Op. cit.*, pág. 17.

²¹ *Op. cit.*, pág. 18.

²² John Beverley, «Nuevas vacilaciones sobre el barroco», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 14, 28 (1988), pág. 223.

Pero, desde ciertas perspectivas, esa interpretación es la más cómoda y ajustada a programas ideológicos, académicos o políticos determinados.

Es, por tanto, desde esa perspectiva desde la que querría considerar los elementos ilustrados que alberga la dramaturgia de Calderón –por otra parte tan claro icono barroco– y prolongar esa visita en Antonio de Zamora, para algunos discípulo y continuador del calderonianismo, miembro incluso de una escuela llamada de Calderón precisamente; para otros, elemento situado entre dos mundos mentales, tal vez inclinado hacia uno o hacia otro. Para ello voy a acercarme a una obra tardía de Calderón, *La estatua de Prometeo*, y otra, esta temprana, de Zamora, *El hechizado por fuerza*, a la que le dediqué unos párrafos hace ya algún tiempo²³.

En todas sus manifestaciones teatrales Calderón inscribió las preocupaciones que hospedaba, fueran de carácter permanente, fueran de tipo coyuntural. Entre las comedias palaciegas y mitológicas²⁴ escritas por Calderón a partir de 1650, vamos a detenernos en *La estatua de Prometeo*, escrita entre 1670 y 1674. Calderón recurre aquí a una estrategia dramática que había empleado desde mucho antes, sin ir más lejos desde una obra temprana como *El purgatorio de san Patricio*: un paralelismo en contraposición que va a estar constantemente en el proscenio o en el trasfondo de la acción dramática.²⁵ Si en *El purgatorio* había un doble paralelismo: Patricio-Ludovico y Polonia-Lesbia, en otras ocasiones Calderón se limitará a un solo paralelismo en contraposición: así sucede, por ejemplo, en la obra *En esta vida todo es verdad y todo mentira*. Y en otros lugares, como *La fiera, el rayo y la piedra*, toda la obra –como apunta ya el triple sintagma del título– se articulará en un triple paralelismo. En *La estatua de Prometeo*²⁶ vuelve al paralelismo doble, donde Prometeo se recorta desde el comienzo en oposición a su hermano Epimeteo, en tanto, a nivel divino, Minerva aparece en contraposición a Palas (dos personajes pero, en realidad, la misma diosa en las versiones romana y griega), contraposición, la divina, que Calderón complica todavía más al hacer que la estatua que esculpe Prometeo –imagen de Minerva– cobre vida gracias al rayo que roba de Apolo y se convierta en la mujer Pandora. Si Prometeo es hombre de ciencias e ingenio –según Anne

²³ Jesús Pérez-Magallón, «El hacerse de un teatro nuevo entre los siglos xvii y xviii», en *Del Barroco a la Ilustración. Actas del Simposio celebrado en McGill University, Montreal, 2 y 3 de octubre de 1996*, ed. invitado J. Pérez-Magallón, Anejos de *Dieciocho* 1, Charlottesville, VA: The University of Virginia, 1997, págs. 131-154.

²⁴ Vid. Sebastian Neumeister, *Mito clásico y ostentación: los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel: Reichenberger, 2000; Margaret Rich Greer, *The play of power: mythological court dramas of Calderón de la Barca*, Princeton: Princeton University Press, 1991.

²⁵ Vid. Pedro Calderón de la Barca, *El purgatorio de san Patricio*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Liverpool: University of Liverpool Press, 1988.

²⁶ Pedro Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, a critical edition by M. Rich Greer. With a Study of the Music by L. K. Stein, Kassel: Edition Reichenberger, 1986.

Pasero, «associated with wisdom, arts and letters»²⁷-, Epimeteo es hombre de guerra u hombre de valor –hombre que muestra «the male tendency towards war and aggressiveness»²⁸–.

Pero detengámonos en cómo caracteriza Calderón a su héroe; dice este: «Yo, dada mi inclinación / a la paz de la lectura / [...] me di a la especulación / de causas y efetos, suma / dificultad en que toda / la filosofía se funda. / Este anhelo de saber, / que es el que al hombre le ilustra / [...] me movió en joven edad / a dejar la patria en busca / de maestros, y como es / la más celebrada curia / de artes y ciencias la Siria / [...] con ellos me mezclé»²⁹, o sea, sale de su patria para educarse. Y, puesto que nos encontramos en la primera relación de Prometeo, sigamos: «La lógica natural / que estaba en el alma infusa / sin saber della, ilustrada / de la clara lumbre pura / de la enseñanza, / me abrió sendas que hasta allí confusas / pisaba, bien como ciego / que anda tropezando a oscuras, / y como puerta de ciencias / se difine o se intitula»³⁰. El héroe lleva a cabo su educación o ilustración intelectual y a ello sigue la decisión de ser útil a su patria: «Rico, pues, de artes y ciencias, / viendo cuánto el cuerdo acusa / al que adquiere en patria ajena / y no lo logra en la suya, / a ella volví, con deseo [...] de ver si hiciese mi astucia / que vuestra rusticidad / a preceptos se reduzca / de político gobierno»³¹. Por último, decide tallar la estatua de la sola diosa que merece su respeto y adoración: Minerva, «de las ciencias / la inspiración absoluta»³². Acompañado por la diosa en su vuelo hacia el sol, Prometeo pretende conseguir un rayo, y explica la razón para ello: «pues moralmente se viera / que quien da luz a las gentes / es quien da a las gentes ciencia»³³.

¿Pero a qué ciencias se refiere Prometeo? Rodríguez Cuadros ha resumido el programa científico del personaje: «la matemática comercial de Mercurio, la sabia judicatura que debe prescribir, como única base de buen gobierno, leyes “pocas, guardadas y justas”, las matemáticas y geometría de la milicia, el dictado de las musas y las artes que aplica “en simétricas mensuras, / partes al todo”»³⁴. Maticemos –para no alejarnos del discurso calderoniano– que esa luz de las ciencias no se plantea en la obra como una opción de carácter laico, en oposición a la religión, sino que en la segunda jornada una música acompañará el canto de un estribillo: «Quien triunfa para enseñanza / de que quien da cien-

²⁷ Anne M. Pasero, «Male vs. Female: Binary Opposition and Structural Synthesis in Calderon's *Estatua de Prometeo*», *Bulletin of the Comediantes*, 32 (1980), pág. 112.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *La estatua de Prometeo*, cit., jor. I, vv. 79-112.

³⁰ *Op. cit.*, jor. I, vv. 115-124.

³¹ *Op. cit.*, jor. I, vv. 145-155.

³² *Op. cit.*, jor. I, vv. 229-230.

³³ *Op. cit.*, jor. I, vv. 852-854.

³⁴ Evangelina Rodríguez Cuadros, *Calderón*, Madrid: Síntesis, 2002, pág. 120.

cias da / voz al barro y luz al alma»³⁵. De modo que las ciencias se proponen vinculadas al hombre y a su creador.

Quisiera llamar la atención, no obstante, sobre el empleo metafórico que utiliza Calderón de la *lumbre pura*, o sea, la luz, asociada a la enseñanza, el aprendizaje, el estudio, la ilustración. Es cierto que Calderón no utiliza ningún sintagma que ponga en contacto luz y razón, pero sí establece una clarísima vinculación entre la luz (la lumbre pura), el estudio y las ciencias. Anne M. Pasero, sin embargo, en su interpretación del *fuego* indica que su robo –en realidad aquí Prometeo toma un rayo del sol con la aquiescencia de Minerva– constituye «a creative act, an announcement to the gods of the emergence of the human ego»³⁶, y que ese fuego-rayo, que será el que dará vida a la estatua con la imagen de Minerva, representa «the light of reason and logic»³⁷. Curiosamente, Pedro Álvarez de Miranda, que hizo un rastreo magistral sobre las voces emblemáticas de la ilustración, llega hasta Juan de Cabriada para encontrar la expresión «luces del entendimiento»³⁸. Sin embargo, creemos que en la boca de Prometeo Calderón, al contraponer la lumbre del estudio a la ceguera de la ignorancia, está articulando precisamente esa misma idea: solo el estudio y conocimiento de las ciencias puede borrar la oscuridad/ceguera en que se encuentra el hombre ignorante. Es más, la luz es inseparable del estudio y difusión de las ciencias.

Podríamos extendernos sobre la manipulación/interpretación a que Calderón somete la mitología, pero como hay libros dedicados a eso podemos ser breves. Aquí el dramaturgo sintetiza en el héroe Prometeo al menos dos relatos mitológicos, como bien señalara Anne M. Pasero³⁹: el del robo del fuego (propio de Prometeo) y el de Pigmalión en la creación de una estatua femenina (tema también abordado en *La fiera, el rayo y la piedra*). Pero en el desenlace de *La estatua de Prometeo*, Calderón –a diferencia, por ejemplo, de lo que había hecho en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, donde se había ajustado a la partitura tradicional– acaba violando la más elemental de las expectativas a propósito del héroe: en lugar de aceptar su castigo eterno, libera a Prometeo y le permite una apacible instalación en la vida social; es más, convertida la estatua de Minerva en la mujer de carne Pandora, en el desenlace el viejo Timantes instaurará el nuevo orden mediante la boda de Prometeo y Pandora⁴⁰. El cierre de la obra, con Apolo autorizando la transferencia del poder del rayo al hombre y el per-

³⁵ *Op. cit.*, jor. II, vv. 236-238.

³⁶ *Art. cit.*, pág. 113.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Pedro Álvarez de Miranda, *Palabras e ideas. El léxico de la ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid: Real Academia Española, 1992, pág. 169.

³⁹ *Art. cit.*, pág. 110.

⁴⁰ *Op. cit.*, jor. III, vv. 1226-1228.

dón a Prometeo, lleva a cabo «a complete fusion of opposites [...] Conflicting tendencies are resolved into a hamonious synthesis»⁴¹.

En esta comedia mitológica Margaret R. Greer ha sabido ver tres niveles de significación que llama el mito del poder real, el mito universal y el mito político. Así, Calderón da cabida a una visión ambigua y contradictoria que incluye la exaltación de la monarquía con indicación de sus insuficiencias; a una reflexión sobre la condición humana en su viar mísero y problemático; y a una intervención discreta y sutil en la situación política concreta marcada por los conflictos entre Mariana de Austria, su valido (Nithard o Valenzuela) y don Juan José de Austria, hermanastro de Carlos II y uno de los políticos de mayor envergadura de la segunda mitad del xvii.⁴² La presencia del mundo de los novatores, en el que don Juan José estaba directamente implicado, surge en la figura de Prometeo. Como concluye Greer, «Calderón no propone como modelo un retorno al inmovilismo y el absolutismo, sino más bien el cambio político y la introducción de la “ciencia moderna”»⁴³. Frente a la lectura de Thomas O'Connor, que veía en *La estatua de Prometeo* el pesimismo (o realismo) calderoniano respecto a la capacidad humana para gestionar los asuntos públicos según los dictados de la razón⁴⁴, Alcalá-Zamora barrunta que «a diferencia de Cervantes, el hombre de los grandes fracasos y desilusiones, que se refugia en la locura inútilmente generosa de su héroe, Calderón entrevé, sugiero, la posibilidad de un orden justo, de la utopía, donde puedan ser compatibles poder, sociedad e individuo; donde, superando la anarquía individualista, las instituciones no corrompan o menoscaben a las personas al incorporarlas a sus esquemas».⁴⁵ Rodríguez Cuadros, que titula el apartado que le dedica a esta obra «Mito y utopía preilustrada», habla de que aquí Calderón muestra «el perfil utópico de un humanista tardío que [...] adivina en el camino de la tolerancia y la ilustración la solución de un sistema político y social cuya decadencia había presenciado a lo largo de todo un siglo»⁴⁶. Creo que esas palabras son muy iluminadoras pues, en realidad, nos dibujan a un Calderón que nunca dejó de ser heredero de los humanistas y humanista él mismo, pero a la vez capaz de abrir los ojos y anticipar el curso intelectual que iba siguiendo su época, es decir, capaz de construir un mundo muy propio en el que una visión del mundo barroca *incluye, incorpora e inscribe*

⁴¹ A. M. Pasero, art. cit., pág. 114.

⁴² Vid. Henry Kamen, *La España de Carlos II*, Barcelona: Crítica, 1981.

⁴³ Margaret Rich Greer, «General Introduction», en *La estatua de Prometeo*, ed. cit., pág. 187.

⁴⁴ Thomas Austin O'Connor, «Calderón and Reason's Impasse: The Case of *La estatua de Prometeo*», *La Chispa '81. Selected Proceedings*, ed. G. Paolini, New Orleans: Tulane University, 1981, págs. 229-237.

⁴⁵ José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, *Estudios calderonianos*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2000, pág. 34.

⁴⁶ *Op. cit.*, pág. 119.

aspectos cruciales de lo que la historiografía separará y convertirá en la realidad y la figura cultural de la ilustración.

Y pasemos ahora a 1697, año en que se representa en el Coliseo del Buen Retiro la comedia de Antonio Zamora *El hechizado por fuerza*. Merimée la incluyó como parte de su amplia investigación del teatro español de la primera mitad del siglo XVIII.⁴⁷ Caro Baroja estudió con agudeza y sin prejuicios la obra en el contexto de la producción dieciochesca de tema mágico⁴⁸ –a pesar de haber sido escrita en el XVII y bajo el último Austria– y Dowling le dedicó un interesante artículo⁴⁹. Más recientemente, incluso, fue representada por la Real Escuela de Arte Dramático en julio de 2003, con puesta en escena de Luis García-Araus, y sobre esa base se procedió a una edición actual de la versión representada.⁵⁰ Los críticos mencionados han puesto de relieve el carácter *ilustrado* de la crítica contra las supersticiones que articula la obra, insistiendo Dowling en que se trata de una censura abierta contra las ideas que circulaban sobre el posible hechizo de Carlos II. Es, sin embargo, difícil de aceptar que tal censura fuera tan evidente como el crítico sostenía, pues no se puede olvidar que la obra se estrenaba ante los monarcas y la crítica, si alguna hubiera, iría dirigida abiertamente contra el rey, tan tonto como D. Claudio para dejarse hechizar de una manera burda y ridícula. Teniendo en cuenta su perfil intelectual, puede ser que el rey no hubiera captado bien el mensaje, pero había personas en su entorno que sí lo hubieran hecho, y las consecuencias habrían sido poco satisfactorias para el dramaturgo. Por otra parte, el verdadero auge de los hechizos reales tiene lugar algo más tarde, entre 1698 y 1699, como indica y estudia Cueto Ruiz⁵¹. En cuanto a su carácter *ilustrado* como crítica contra los hechizos y supersticiones, lo primero que se impone tener presente es la existencia de una corriente antisupersticiosa en textos barrocos y en dramaturgos anteriores. Sin ir más lejos, el mismo Calderón aborda esa temática en *El astrólogo fingido* y, muy particularmente, en *La dama duende*. A propósito de esta última, Fausta Antonucci reconoce que su elemento novedoso radica en «la curiosidad del caballero por descubrir la verdad detrás del enredo en que se ve involucrado, curiosidad que lo lleva a aceptar todos los desafíos del pretendido duende, convencido de que no hay tal duende, sino solo

⁴⁷ Paul Merimée, *L'Art dramatique en Espagne dans la première moitié du xviii^e siècle*, Toulouse: France-Ibérie Recherche, 1983, págs. 42-43.

⁴⁸ Julio Caro Baroja, *Teatro popular y magia*, Madrid: Revista de Occidente, 1974, págs. 140-154.

⁴⁹ John C. Dowling, «La farsa al servicio del naciente siglo de las luces: *El hechizado por fuerza* (1697), de Antonio de Zamora», en *El teatro español a fines del siglo xviii. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, ed. J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. Sierra Martínez, Amsterdam: Rodopi, 1989, t. II, págs. 275-286.

⁵⁰ Antonio de Zamora, *El hechizado por fuerza*, ed. L. García-Araus, Madrid: RESAD y Fundamentos, 2004.

⁵¹ Vid. Ronald Cueto Ruiz, *Los hechizos de Carlos II*, Madrid: La Ballesta, 1966.

una mujer».⁵² Sin embargo, afirma que «esta curiosidad tiene más de juego que de una voluntad de racionalización ilustrada de lo irracional».⁵³ No creo que se pueda hablar de «racionalización ilustrada» en el caso de D. Manuel, y desde luego Valbuena Briones, aunque relaciona a Calderón con Feijoo, nunca va más allá de hablar de «tesis racionalista» en Calderón, pero tampoco reducir su actitud a una curiosidad relacionada con los mecanismos previsibles del género.⁵⁴ Porque no es tan solo esa curiosidad la que lo caracteriza, y el diálogo con Cosme al final de la jornada primera es esencial a ese respecto. Tampoco quiere eso decir que la actitud de D. Manuel sea propia del racionalismo ilustrado, que no lo es, pero hay un hecho que no debe infravalorarse. Calderón, como hemos dicho antes, se encuentra en el mismo ambiente intelectual que Descartes, por poner solo un ejemplo. Por otra parte, existe una tradición hispana, a la que acude Valbuena Briones en su edición de la obra, de raíz humanista (y cuando digo humanista quiero decir de un espíritu crítico y racionalista), que cuestiona creencias supersticiosas como las de Cosme y que «does not accept appearance as evidence of truth», como dice Barbara Mujica⁵⁵ (y esa tradición continuará hasta el siglo XVIII, al menos con los escritos específicos de Feijoo contra esas supersticiones). Recuerda Valbuena Briones la publicación de la obra de fray Martín de Castañega, *Tratado muy sutil y bien fundado de las supersticiones y hechicerías y vanos conjuros y abusiones*, Logroño: Miguel de Eguía, 1529, así como del texto que lo rebatía escrito por el matemático Pedro Sánchez Ciruelo, *Reprobación de supersticiones y hechicerías*, Alcalá de Henares, 1530, obra que tuvo, según Valbuena Briones, varias impresiones a lo largo del siglo e incluso una en 1628. Debe recordarse, además, que como reacción ante la *Relación del auto de fe de Logroño de 1610*, Pedro de Valencia escribió un discurso *Acerca de los cuentos de las brujas y cosas tocantes a magia*, dirigido a Bernardo de Sandoval y Rojas, el inquisidor general, así como un *Segundo discurso acerca de las brujas y sus maleficios*. Lo que tampoco se presta a duda es que el racionalismo (mezclado con un sensacionismo heredero de Bacon y pasado por el escepticismo de la época) de que hace muestra D. Manuel no basta para caracterizar al personaje, como tampoco llegaría a satisfacer a Descartes.

Escribe Antonucci: «Si algo hay en *La dama duende* de crítica a la superstición, hay que interpretarla en este contexto: el de una postura radicalmente aristocrática y antipopular, acorde con el ideario del teatro en este segundo cuarto

⁵² Fausta Antonucci, «Prólogo», en *La dama duende*, ed. F. Antonucci, Barcelona: Crítica, 1999, pág. xl.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Vid.* la reseña de la edición de Antonucci por Augusto Guarino en *Annali*, XLIII (2001), págs. 232-239; esp. pág. 237.

⁵⁵ Barbara K. Mujica, «Tragic Elements in Calderon's *La dama duende*», *Kentucky Romance Quarterly*, 16 (1969), pág. 322.

de siglo, para la cual la superstición es una de las formas de la ignorancia de las clases inferiores».⁵⁶ En semejante afirmación hay que matizar varias cosas: la primera es que, escrita tal y como está, parece deducirse que solo muy discutiblemente puede afirmarse que hay crítica a la superstición en *La dama duende*. Sin embargo, lo que, me parece, no se presta a duda es que en las relaciones entre D. Manuel y Cosme la actitud hacia las supersticiones es un elemento fundamental. No creo que pueda afirmarse sin riesgo de generalizar abusivamente que la crítica de las supersticiones no está ahí. *La dama duende* es un alegato de los más radicales contra las creencias supersticiosas, plasmada particularmente en los duendes (pero, por extensión, en cualquier otra superstición), lo que no quiere decir que el objetivo de la obra sea ese. Es más, en el diálogo que concluye la primera jornada, y en el que astutamente Cosme pretende llevar a D. Manuel al terreno de la ortodoxia mencionando los diablos y las almas del purgatorio, las respuestas elusivas del galán hacen creer –sin necesidad de gran imaginación– que el escepticismo racionalista se acerca y afecta varios aspectos de la creencia ortodoxa. Lo segundo es suponer que esa época es la de exaltación de la ideología aristocrática –y que el teatro no es sino un vehículo más en esa campaña ideológica y propagandística–, lo cual es, cuando menos, tema de discusión. Lo tercero es localizar sociológicamente la superstición en las clases inferiores. Pero desde Cervantes o el conde de Fernán-Núñez hasta Ortega y Gasset pasando cuando menos por Feijoo, sin embargo, se distinguirá claramente que hay un vulgo en todas las clases de la sociedad. Con acierto, Kuehne indicaba que en la época «la superstición prevalecía en todos los estratos sociales».⁵⁷ Asociar automáticamente *clases inferiores* con *superstición* es una lectura demasiado rápida y simplista. Por lo tanto, explicar la diferencia de actitudes entre amo y criado solo por su pertenencia a distintas clases sociales –el amo a la nobleza y el criado al vulgo– es infravalorar las claras afirmaciones que hace D. Manuel en un sentido puramente filosófico.

En *El hechizado por fuerza* D. Claudio solo aceptará la realidad de su hechizo cuando una consulta de médicos y practicantes, incluyendo a un practicante que se define como el más moderno lo convence con la autoridad de su empleo a través de su jerga profesional. Julio Caro Baroja, que llama la atención sobre el hecho de que la superstición del protagonista tiene lugar «en un grupo en el que nadie parece creer en hechizos»⁵⁸, reconoce haber llegado a suponer, antes de saber la fecha real de su estreno, que en la obra «había una intención política: la de oponer la amplitud de criterio de los partidarios de la dinastía triunfante

⁵⁶ «Prólogo» cit., pág. xlii.

⁵⁷ Alyce de Kuehne, «Los planos de la realidad aparente y la realidad auténtica en *La dama duende* de Calderón», *Pacific Coast Philology*, 2 (Apr 1967), pág. 44.

⁵⁸ *Op. cit.*, pág. 144.

[Borbón] a un oscurantismo y arcaísmo que se atribuiría a los secuaces del Archiduque»⁵⁹. Pero todavía más importante es la valoración y contextualización que hace de la comedia:

Desde el punto de vista ideológico, Zamora queda (dentro del teatro) incluido en un conjunto de españoles que, nacidos en tiempos de Felipe IV aún, o ya en los de Carlos II, inician un suave movimiento cultural hacia la ilustración, en ramas particulares de las ciencias, de las letras y de las técnicas. Es la época de los Goyeneche, de los Gaztañeta, de Jerónimo de Uztáriz. También la del padre Feijoo y del doctor Zapata. Una «Preilustración» barroca, no clasicista, tradicionalista en arte e innovadora en ideas, que empieza ya antes del advenimiento de los Borbones.⁶⁰

Desde luego, me parece que el adjetivo de barroca cuadra perfectamente con esa preilustración —e incluso con el gran concepto de *ilustración*—, pero valga señalar que en la nómina citada se incluye hasta un Feijoo que no empezará a publicar hasta 1725.

No resultará ocioso mencionar, además, que uno de los asuntos que destacan en el texto de Zamora es el *hambre*. D. Claudio tiene constantemente ganas de comer, que tal vez refleja en el teatro —y conste que aceptamos la idea de Maravall de que el teatro *no es el reflejo* de las costumbres de los españoles de la época— una experiencia social que Pfandl expone diciendo que hacia 1698 «crecía el hambre y era más abrumador el peso de las contribuciones [...] Cada día se registraban en las ciudades motines y alborotos, provocados por la carestía de las subsistencias y aumentaban más los casos de los que morían de hambre»⁶¹. Eso y otros elementos que coadyuvan a la construcción del personaje principal llevan a Zamora a desplegar en el escenario un conjunto de *costumbres cotidianas* que se aproxima notablemente a lo que harán los neoclásicos de la segunda mitad del siglo XVIII —y que ya Azorín había asociado con el realismo que se puede deducir de la *Poética* de Aristóteles—, sometiendo tal pintura a un criterio de decoro y verosimilitud más riguroso que el de Zamora en la pintura y tratamiento de las costumbres nacionales. Así, vemos con multitud de detalles la vida de D. Claudio: viste como abate o «clerizonte bolonio»⁶², según lo describe D. Diego; come vaca, pan, cardos y ensalada; utiliza hérrax para los braseros y suele tomar chocolate; se peina delante de D.^a Leonor; va a comer polla con

⁵⁹ *Op. cit.*, pág. 146.

⁶⁰ *Op. cit.*, pág. 155.

⁶¹ Citado en José María Díez Borque, «Los autos del 98», en *El teatro español a fines del siglo XVII*, ed. cit., t. II, pág. 436.

⁶² Antonio de Zamora, *El hechizado por fuerza en Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, ed. R. Mesonero Romanos, Madrid: Rivadeneyra, 1859, t. II, págs. 435-456; la cita en pág. 438c.

pan y vino; utiliza gafas para leer –anotemos la anécdota que narrará Cadalso en *Cartas marruecas* sobre el uso de gafas– y vuelve a intentar comer besugo asado y cuatro costillitas de adobado, regados con vino; da detalles sobre los precios de los víveres y otros abastecimientos caseros, sale a almorzar a San Blas en coche alquilado, y un largo etcétera de detalles diarios. Dowling sostiene que esa presentación de costumbres es característica de la comedia de figurón, y no le falta razón en ello. Pero probablemente en ninguna de las anteriores comedias de ese género lo *cotidiano* presentado o comentado en escena es rasgo dominante de toda la construcción dramática. No creo, por tanto, aventurado afirmar que es en este tipo de comedia donde hay que buscar las raíces genealógicas –encarnadas en textos dramáticos– de la comedia de carácter que los ilustrados pondrán en el centro de su programa reformador del teatro.

Por otra parte, en *El hechizado por fuerza* se plantea nítidamente un concepto del honor que no es exactamente la versión radical y extrema que algunas tragedias y comedias anteriores habían mostrado al público; o tal vez podríamos hablar, con el director Luis García-Araus, de un «tratamiento claramente irónico del honor»⁶³. Concretamente, D.^a Leonor, comprometida a D. Claudio por su tío y con las capitulaciones ya firmadas, reclama al prometido que cumpla su palabra y se case con ella. Para convencerlo le dice que «estas cosas sagradas / del honor no son materias / que las ajusta la espada...»⁶⁴, saliéndose por completo del marco de violencia (varonil, bien es cierto, aunque haya numerosos personajes femeninos que asumen y encarnan esa violencia también) para dejar paso a la negociación y, en último término, a la ley –actitud que también habían adoptado varios personajes de Lope y de Calderón–. Es cierto que el modo en que se representa el honor hay que situarlo en el subgénero de que hablamos –comedia de figurón–, pero D.^a Leonor no es personaje que el cierre parezca desacreditar o ridiculizar, sino al contrario. Pero también otros personajes, D. Diego tratando de lavar su honor con una daga inútil o el doctor Carranque yendo a buscar una espada al hospital para desagraviar una ofensa que cree haber sufrido, muestran un tratamiento del honor en tránsito hacia las reflexiones feijoonianas y las encarnaduras dramáticas de Jovellanos o los comentarios irónicos de Cadalso.

Y en esta dirección Dowling recoge algunos comentarios suscitados por *El hechizado por fuerza* en Luzán, Leandro F. de Moratín o el crítico anónimo del *Memorial Literario*, comentarios que ayudan a captar la percepción que algunos ilustrados neoclásicos tienen de Zamora y del modo en que ubican esta obra suya. Luzán juzga que «es una de las comedias escritas con singular acierto y muy conforme a las reglas de la poesía dramática»⁶⁵; en el *Memorial Literario*

⁶³ Luis García-Araus, «Nuestra versión», en *El hechizado por fuerza*, ed. cit., pág. 37.

⁶⁴ *Op. cit.*, pág. 437c.

⁶⁵ Citado en John C. Dowling, art. cit., pág. 283.

se decía: «Aunque algunos notan varias inverosimilitudes, hallan no obstante mucha regularidad y advierten que esta comedia hace ver la vana creencia en los hechizos y brujerías»⁶⁶; por último, Leandro Fernández de Moratín, mucho más riguroso hacia todo el teatro –anterior o coetáneo, nacional o extranjero– que cualquier otro neoclásico, además de subrayar los episodios inútiles y no verosímiles, el mal desenlace o la incoherencia del personaje principal, concluye: «Las situaciones cómicas, que son muchas, degeneran en triviales algunas veces; el estilo, si no siempre es correcto, siempre es fácil y alegre; la dirección excelente; la versificación sonora; el diálogo rápido, animado y lleno de chistes»⁶⁷. En la obra de Zamora, pues, lo que ven los ilustrados es precisamente un personaje convincente como carácter cómico, un desarrollo próximo a la regularidad preconizada por los neoclásicos y una versificación que se aleja de la polimetría exuberante del teatro anterior.

En síntesis, y para terminar, Calderón en *La estatua de Prometeo* y Zamora en *El hechizado por fuerza* constituyen momentos intelectuales que difícilmente se podrían considerar «barrocos» si el concepto que tenemos de esa figura cultural e histórica no se abre, quizá, en la dirección que hemos apuntado al comienzo de nuestra intervención, es decir, si aceptamos no una «preilustración barroca», sino un barroco que coexiste con el avance de lo ilustrado.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Citado en Dowling, art. cit., pág. 282.

DEL BARROCO A LA ILUSTRACIÓN: TEATRO, ESPECTÁCULO Y PARODIA

ALBERTO ROMERO FERRER
(Grupo de Estudios del Siglo XVIII
Universidad de Cádiz)

«Con risa y canto y máscara engañosa»
Leandro Fernández de Moratín, 1831

INTRODUCCIÓN. EL PROBLEMA DE LA PARODIA EN LA LITERATURA DRAMÁTICA ESPAÑOLA

El éxito y el agotamiento de un modelo literario se evidencia, entre otros procedimientos, a través de la copia cómica y su consecuente deformación burlesca.¹ Un procedimiento muy presente en el propio desarrollo de la Literatura

¹ Para el establecimiento del marco teórico remito a los siguientes trabajos: María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Arco/Libros, 1997; Gérard Genette, *Figures I*, París: Éditions du Seuil, 1966; *Figures II*, París: Éditions du Seuil, 1969; *Figures III*, París: Éditions du Seuil, 1972; *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989; Sandra Golopentia Eretescu, «Grammaire de la parodie», *Cahiers de Linguistique théorique et appliquée*, VI (1969), págs. 167-181; Linda Hutcheon, *A theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York: Methuen, 1985; Julia Kristeva, «Problemes de la structuration du texte», en *Teorie d'ensemble*, 1968; y *Semeiotike. Recherches pour une semanalyse*, 1969. El desarrollo y publicación de este libro se ha realizado en el marco y con el apoyo del proyecto del Plan Nacional de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología y FEDER: HUM2007-60859/FILO, *El otro Parnaso: falsificaciones literarias españolas*.

española, así como en la génesis de su principal texto, la novela del *Quijote*, que en términos de construcción básica y resumiendo mucho no es sino una parodia de los libros de caballería en sentido estricto.

Y si esto es así para cualquier texto literario, en el caso del teatro, dicho proceso resulta mucho más urgente e inmediato, porque cuando una obra funciona bien sobre la escena, su éxito la lleva en la mayor parte de los casos a establecer su propio contra-texto cómico, poniéndose en marcha el procedimiento de impostura intertextual que implica siempre la parodia,² mediante las más diversas fórmulas y técnicas de la burla, el ridículo, la sátira o la ironía.³ Una perspectiva que conlleva siempre poner en solfa a «personajes, situaciones y valores considerados tradicionalmente nobles y, en muchas ocasiones, testimonios de nuestra mejor historia literaria»⁴. El modelo, por tanto, sigue funcionando, pero desde las claves de su descontextualización y traslación a otros contextos y otros lenguajes, lo que provocará la sorpresa y la risa del espectador.

Como muestra de ello, podemos tomar los dos grandes momentos de la historia de la parodia teatral en España, que son la época neoclásica,⁵ con ejemplos como *La comedia nueva o el café* de Moratín en cuanto parodia intertextual compleja,⁶ o los modelos más básicos del sainete *El Manolo* de Ramón de Cruz, en cuyo subtítulo se subraya de manera muy explícita su condición cómica: «tragedia para reír o sainete para llorar»⁷. Lo mismo podía decirse de la parodia del gran drama romántico y el neohistoricismo del último cuarto del siglo XIX,⁸ coincidiendo con

² Cfr. Alberto Romero Ferrer, «Los terrenos fronterizos del plagio: adaptación, versión, inspiración, atribución y parodia. La intertextualidad como recurso creativo en el mundo de la industria teatral», en *Fraudes e imposturas. Algunos casos españoles*, ed. J. Álvarez Barrientos, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011 (en prensa).

³ Cfr. Francisco Íñiguez Barrena, *La parodia dramática: naturaleza y técnicas*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995.

⁴ Luciano García Lorenzo, «La desmitificación de héroes y antihéroes», en *El mito en el teatro clásico español*, eds. F. Ruiz Ramón y C. Oliva, Madrid: Taurus, 1988, págs. 248-249.

⁵ Cfr. Luciano García Lorenzo, «Actitud neoclásica ante la parodia», en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Albano Terme: Piován Editore, 1988, págs. 203-212.

⁶ Cfr. Fernando Lázaro Carreter, «Estudio preliminar» a *La comedia nueva o el café. El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín, ed. J. Pérez-Magallón, Barcelona: Crítica, 1994, págs. IX-XXX.

⁷ Como indica Mireille Coulon, «es muy posible que la idea de este subtítulo la deba al teatro francés, y más concretamente a la denominación *Tragédie pour rire, et comédie pour pleurer* que calificaba una de las *Parodies du nouveau théâtre italien* que reflejaban la boga de la parodia en Francia», en http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/ramondelacruz/pcuartonivel.jsp?conten=vidayobra.

⁸ Cfr. Ana María Freire López, «El teatro se ríe de sí mismo: las parodias de los dramas románticos», en *Romanticismo 5 (La sonrisa romántica)*, Roma: Bulzoni, 1995, págs. 113-115; Valentina Valverde Rodao, «Lo que son *tragedias* o la parodia dramática de 1830 a 1850», en *Teatro romántico spagnolo*, Quaderni della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Bologna, 4 (1984), págs. 135-161; Víctor Manuel Peláez Pérez, «Propuesta de historia espectacular de la parodia del Romanticismo», *Anales de Literatura Española*, 18 (2005), págs. 273-287.

las transformaciones en los esquemas de la producción teatral, ahora Teatro por horas,⁹ cuyo ejemplo máximo podemos encontrarlo en el *Tenorio* de Zorrilla y su vasta estirpe cómica,¹⁰ con más de doscientas parodias, hasta la versión más actual de *La sombra del Tenorio* de Alonso de Santos, de 1994.

En cualquier caso, desde un punto de vista histórico, dentro de nuestro teatro se considera el entremés de *Melisendra* como la primera parodia dramática impresa en España (entre 1600 y 1604) y desde entonces hasta el presente la parodia ha sido constante compañera del teatro escrito en serio.¹¹ En orden cronológico recordaremos las comedias «burlescas» o «de disparates», «de chistes» o «de chanzas», tan frecuentes en el período barroco, que estaban basadas en obras muy conocidas, y de las que han llegado a nosotros medio centenar.¹² Francisco de Montesor parodió *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, Jerónimo de Cáncer en *Los siete infantes de Lara* lo hizo con un tema del Romancero difundido ya en seis obras, una de ellas de Juan de la Cueva y otra de Lope, y Calderón de la Barca dejó *Céfalo y Pocris*, versión burlesca de un asunto mitológico llevado antes a la escena por varios autores,¹³ entre ellos el mismo Calderón en *Celos aún del aire matan* con música de Juan Hidalgo, una de las primeras óperas barrocas. También se conservan numerosas loas, entremeses y mojigangas y, además de éstas, trovas y relaciones jocosas que, por lo general, ridiculizan pasajes determinados de comedias conocidas.¹⁴

De manera muy genérica, entre los elementos más explícitos de este tipo de teatro encontramos la inversión de los valores serios y del decoro, la primacía de la corporalidad y la escatología o la comicidad verbal, rasgos que se van a mantener más o menos intactos en los periodos posteriores como esqueleto de

⁹ Cfr. José Deleito y Piñuela, *Origen y apogeo del género chico*, Madrid: Revista de Occidente, 1949; y María Pilar Espín Templado, *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños y Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995.

¹⁰ Cfr. Carlos Serrano, *Carnaval en noviembre*, Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, 1996; y Francisca Íñiguez Barrena, *La parodia teatral en España (1868-1914)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.

¹¹ Cfr. Salvador Crespo Matellán, *La parodia dramática en la literatura española: esbozo de una historia de la parodia dramática en la literatura española y análisis de los Amantes de Teruel, comedia burlesca de Vicente Suárez de Deza*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979.

¹² Cfr. la síntesis que ofrece Ignacio Arellano, «La comedia burlesca y los géneros breves», en su *Historia del teatro español del siglo xvii*, Madrid: Cátedra, 2002, págs.641-483.

¹³ Cfr. Frédéric Serralta, «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse: CNRS, 1980, págs. 99-114; del mismo autor, «Comedia de disparates», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311 (1976), págs. 450-461; y Luciano García Lorenzo, «Procedimientos cómicos en la comedia burlesca», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, eds. I. Arellano, V. García, M. Vitse, Kassel: Reichenberger, 1994, págs. 89-113.

¹⁴ Cfr. Luciano García Lorenzo (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1988.

una fuerte tradición cómica, fundamentada básicamente en la carnavalización como procedimiento constructivo y estilístico.¹⁵

Como puede verse, no estamos ante un problema menor o secundario, pues su calado trasciende desde el punto cronológico la propia historia de la Literatura española, cuando no afecta directamente a obras centrales de dicha historia –el *Tenorio*–, por no considerar su función nuclear en la creación y desarrollo de determinados géneros dramáticos autóctonos, como es el caso del entremés barroco, el sainete dieciochesco o incluso el mimo esperpento de Valle-Inclán¹⁶, pues como ya subraya Zamora Vicente en 1967 en su discurso de ingreso en la Real Academia:

hay una variante de género chico particularmente interesante para nuestro propósito de hoy. Se trata de una ladera que, preocupada fundamentalmente con la burla, la broma, coloca ante un imaginario espejo cóncavo otras obras de cierta importancia. Creo que en esta manifestación paródica de la literatura teatral hay un claro antecedente del esperpento.¹⁷

MÚSICA, ESCENOGRAFÍA Y ESPECTÁCULO EN LA ESCENA ESPAÑOLA EN LA PRIMERA ILUSTRACIÓN: LA POLÍTICA TEATRAL DE LOS BORBONES

No podía olvidarse cómo desde Calderón hasta la escena de la primera Ilustración se activa –cada vez más– la condición espectacular del texto dramático, frente al pragmatismo verbal de la representación barroca. Desde finales del xvii la escena había apostado por la imagen, lo ornamental, lo visual, por el aparato teatral. Una concepción dramática que se traslada al nuevo siglo, desde los lujosos teatros de la Corte a los más rudimentarios teatros públicos que, poco a poco, irán sufriendo una cada vez mayor sofisticación en la arquitectura y la escenografía. El aspecto, por tanto, musical, de acuerdo con esta emergente conceptualización de la escena, va a adquirir un mayor protagonismo y complejidad. En este sentido, el género que mejor se adecuaba a esta evolución de la plástica dramática no era sino la zarzuela, y especialmente la de corte mitológico, de fuerte ascendencia barroca.

¹⁵ Cfr. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Universidad, 1990.

¹⁶ Cfr. César Oliva, *Antecedentes estéticos del esperpento*, Murcia: Cuadernos de la Cátedra de Teatro, 1978.

¹⁷ Alonso Zamora Vicente, «Asedio de *Luces de bohemia*. Primer esperpento de Ramón de Valle-Inclán», después recogido en su libro, *La realidad esperpéntica. (Aproximación a «Luces de bohemia»)*, Madrid: Gredos, 1969.

En efecto, desde antes de Calderón, y muy especialmente a partir de él –*El laurel de Apolo, El golfo de las sirenas*–,¹⁸ la mitología, sus temas, sus personajes y sus formas encuentran en el drama musical una de sus recreaciones más explícitas desde el punto de vista estético, visual y gráfico. Sus principales fuentes directas serán, además del teatro calderoniano,¹⁹ las *Metamorfosis* de Ovidio y otros tratados mitográficos modernos, a los que los autores solían recurrir para abastecerse con rapidez de argumentos, personajes y motivos. Una línea estética –desde Calderón a Ramón de la Cruz– que motivará la creación de un género propio, como era el caso de la zarzuela mitológica, donde el discurso plástico y altisonante de la mitología se subrayaba aún más con el protagonismo de la música, mediante el canto del verso y su adorno orquestal. Porque antes de que el género explorara su veta casticista, antes que se

especializara en temas populares y costumbristas, antes que fuera espejo de la sociedad de su tiempo, este género dramático-musical, típicamente hispano, se centró, hasta bien avanzada la segunda mitad del siglo XVIII, en los temas mitológicos de Grecia y Roma.²⁰

Son muchos los cultivadores de la zarzuela mitológica durante la primera mitad de la centuria mal llamada «ilustrada». Entre ellos, conviene destacar nombres como: Antonio de Zamora, José de Cañizares, Tomás de Añorbe y Corregel, Pedro Scotti de Agóiz, etc.²¹ Porque las nuevas posibilidades técnicas que ofrecía la escena del XVIII, al amparo de la incorporación de la «caja italiana»²² y la orquesta, potenciará un tipo de teatro en el que los elementos

¹⁸ Cfr. Ángel Valbuena Briones, «La primera zarzuela», *Rilce. Revista de filología hispánica*, 1 (1988), págs. 129-137; y del mismo autor, «El tema del laurel de Apolo en Calderón», en *Calderón and the Baroque Tradition*, eds. K. Levy, J. Ara, and G. Hughes, Waterloo, Ont., Canadá: Wilfried Laurier University Press, 1981, págs. 9-22.

¹⁹ Cfr. Joaquín Álvarez Barrientos, «Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una recepción», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. L. García Lorenzo, Kassel: Reichenberger, 2000, págs. 279-324.

²⁰ Vicente Cristóbal, «Homero y Ovidio en clave de zarzuela: La *Briseida* de Ramón de la Cruz», *Revista de Estudios Latinos*, 1 (2001), págs. 169-188.

²¹ Cfr. José Subirá, «La música teatral en la primera mitad del siglo XVIII», en *Historia de la música teatral en España*, Barcelona: Labor, 1945, págs. 99-118; y muy especialmente el amplio catálogo de Jerónimo Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1993.

²² El escenario a la italiana había sido creado en el Renacimiento por los artistas italianos basándose en las leyes de la perspectiva, de forma que las paredes y el techo de la habitación representada se distribuían en bastidores a ambos lados del escenario, que podían entrar y salir desde los laterales, y bambalinas colgadas, respectivamente. El tamaño de los bastidores disminuía y cada dos de ellos se encontraban más cercanos entre sí según se iban alejando. La pendiente del suelo y las bambalinas, cada vez más bajas según se iban alejando, colaboraban a crear la ilusión de la profundidad, siempre mayor

escenográficos, visuales y musicales van a adquirir una mayor presencia, cuando no toda la atención de la función teatral.²³

Sin embargo, este florecimiento del género no se puede explicar, como bien señala Emilio Cotarelo y Mori,²⁴ sin la llegada de la nueva dinastía de los Borbones, para quienes la cultura teatral y musical suponía uno de sus escaparates del poder más relevantes. Todo ello supone un relanzamiento de las representaciones teatrales, y muy significativamente de la zarzuela autóctona y de la ópera de corte italianizante. Efectivamente, como también señalan Antonio Bonet y Antonio Gallego:

El siglo XVIII fue en Europa el siglo de la culminación de la ópera. Los melodramas, en los que se fundían la música instrumental y vocal, la acción teatral y la lírica, la mímica y la danza, la escenografía y los efectos más extravagantes, hacían las delicias de las clases privilegiadas del Antiguo Régimen.²⁵

Pero esta nueva prestancia de la música vocal en España tiene además otro importante punto de inflexión, que tampoco es para nada ajeno a la política cultural borbónica. Y es que Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V, trajo a España al *castrato* Carlo Broschi Farinelli para intentar que «su maravilloso canto, cuya fama había trascendido de Roma a Viena y Londres, aliviara la melancolía en que su esposo el rey se hallaba sumido». El rey le escuchó por primera vez en La Granja en el verano de 1737 «y el efecto de su canto fue tal que le hizo volver a la razón, pues se hallaba entonces en uno de sus momentos

que la del espacio real. Cfr. Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid: 1715-1724.

²³ Para el contexto de este tipo de teatro veáanse los trabajos de Emilio Palacios Fernández; «El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)», en *Historia del teatro en España*, II, ed. J. M.^a Díez Borque, Madrid: Taurus, 1988, págs. 59-376; «La comedia sentimental: dificultades en la determinación teórica de un género dramático en el siglo XVIII», *Revista de Literatura*, LV, 109 (1993), págs. 85-112; «Teatro», en *Historia literaria*, ed. F. Aguilar Piñal, Madrid: Trotta, 1996, págs. 135-233; «Contrabandistas, guapos y bandoleros andaluces en el teatro popular del siglo XVIII», en *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Ámsterdam: Rodopi, 1998, págs. 1-38; *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida: Editorial Milenio, 1998; y «El teatro tardobarroco y los nuevos géneros dieciochescos», en *Historia del teatro español*, II, ed. J. Huerta Calvo, Madrid: Gredos, 2003, págs. 1553-1576.

²⁴ Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la «zarzuela» o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid: Tipografía de Archivos, Oléza. 1, 1934, pág. 74. Hay reedición facsímil: Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2000.

²⁵ Antonio Bonet Correa y Antonio Gallego (eds.), Carlos Broschi Farinelli, *Fiestas Reales*, Madrid: Turner, 1992, pág. XV.

de semilocura». ²⁶ Una presencia que contribuyó a introducir la ópera italiana ²⁷ en los coliseos de los Reales Sitios y del Buen Retiro, además de tutelar la transformación de los Caños del Peral convertido ahora en teatro lírico, y donde un siglo después se levantaría el Teatro Real.

Desde una perspectiva teórica, podría establecerse una intensa relación entre la aparición de la zarzuela y la ópera y la creación de unos contextos materiales, técnicos, espaciales e instrumentales acordes a su representación. Por otro lado, la propia historiografía del teatro sugiere la correspondencia entre el progreso del arquetipo *all'italiana*, el perspectivismo escenográfico y el teatro musical, ²⁸ de acuerdo con las convenciones del lugar teatral en su doble dimensión escenográfica y arquitectónica, ²⁹ pues hay que reconocer que fueron las exigencias preformativas de dichos modelos teatrales las que potenciaron la evolución del edificio teatral moderno y su desarrollo escenográfico. ³⁰ Unas transformaciones

²⁶ Consolación Morales Borrero, *Fiestas Reales en el reinado de Fernando VI*, Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1987, pág. 8. Los reyes lo tomaron a su servicio como músico de cámara, con lo que ya no volvió a pisar los escenarios. En la última parte del reinado de Felipe V se hicieron algunas representaciones de ópera italiana con los actores del Teatro de los Caños del Peral, que había sido cerrado en 1739, y otros venidos expresamente, todo ello, sin duda, por influencia de Farinelli. A la muerte de Felipe V su hijo Fernando VI y su esposa Bárbara de Braganza continuaron con Farinelli a su servicio, pese a la voluntad de la reina viuda, que lo quería al suyo en La Granja, y nombraron al italiano director de los entretenimientos reales. Como consecuencia de esto puso en ejecución un gran plan de representaciones en el Real Coliseo del Buen Retiro y otro no menos grandioso de festejos para los reyes en el Real Sitio de Aranjuez durante las jornadas de primavera. Farinelli estuvo en este cargo desde 1746 hasta 1759, cuando Carlos III sucede a su hermanastro Fernando a la muerte de éste. El nuevo rey, más interesado por la cinemática que por el teatro y la música, priva a Farinelli de su cargo, aunque no de su sueldo, y le hace salir del país. De su labor como director de los festejos reales nos ha dejado constancia Farinelli en un espléndido manuscrito que va acompañado de magníficas ilustraciones realizadas por Battaglioli.

²⁷ Aunque no es el objetivo de este trabajo, no obstante, conviene apuntar aquí otra importante novedad, cuando la compañía de cómicos italianos, llamada de los *trufaldines*, llega a Madrid en 1703 y se instalan, primero en una casa de la calle de Alcalá, con un corral; y poco después en 1708 en un lavadero de los Caños del Peral, donde construyeron un corral de dimensiones parecidas al corral del Príncipe. Cfr. Fernando Doménech Rico, *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral*, Madrid: Fundamentos, 2007, pág. 35.

²⁸ Cfr. Claudio Annibaldi, «Uno *Spettacolo veramente da Principi*: Committenza e recezione dell'opera aulica nel primo Seicento», en «*Lo stupor dell'invenzione*». *Firenze e la nascita dell'opera*, Firenze: Leo S. Olschki, 2001; Léon Moussinac, *La décoration théâtrale*, París: F. Rieder et Cie., 1922; Vicente Morant, «Aproximación a la arquitectura de los teatros madrileños de los siglos XVIII y XIX», en *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid*, Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992; y Mark S. Weil, *Baroque Theatre & Stage Design*, Washington: Washington University-Gallery of Art, 1983.

²⁹ Francisco José León Tello y María Virginia Sanz, *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid: CSIC, 1994.

³⁰ «Desde un punto de vista productivo, la ópera supuso un reto para ensayar modelos de gestión que combinaron la participación municipal y la intervención de la Corte en las celebraciones festivas

que muy pronto también afectarán al teatro de texto y sus escenarios habituales, que dejarán las primitivas estructuras del corral de comedias para someterse a su modernización, por un trasvase desde los teatros palaciegos.³¹ Se puede decir, por tanto, que a partir de estos momentos, en palabras de Montiano y Luyando, los otros elementos de la representación serán ya para siempre esenciales

porque dentro de una forma, o figura obal, acompañada de una Arquitectura no despreciable, hay un Vestuario o Scena de regulares dimensiones que franquea un Foro suficiente, quando es menester; un Proscenio, o Tablado, no estrecho; espacio para los bastidores, o Machinas colaterales: sitio arriba y abaxo para las tramoyas; y en fin, las demás comodidades que necesitan los que representan y los que oyen.³²

Desde un punto de vista historiográfico, la primera zarzuela del XVIII puede considerarse la pieza de Antonio de Zamora, *Todo lo vence el amor*,³³ de ascendencia virgiliana, con música de Antonio Literes, representada el 17 de noviembre de 1707, para celebrar el nacimiento de Luis I, hijo de Felipe V y de María Luisa de Saboya.³⁴ La primera ópera tardará algunos años más, hasta 1738, cuando el domingo de carnaval se pone en escena el *Demetrio* de Pietro Metastasio, con música del maestro Adolf Hasse.³⁵ En estos años, pues, se desarrolla este tipo de obras, bajo la política de cierto mecenazgo institucional de los Borbones, quienes poco a poco van introduciendo el gusto por el teatro cantado de fuerte corte italianizante.³⁶ Encontramos nombres de importantes músicos como José de Nebra, Literes, Rova o Coradini, quienes, en numerosas ocasiones, podían

de la monarquía. En el aspecto material, la renovación de los espacios teatrales, la mejora técnica y los avances escenográficos fueron siempre un objetivo asociado a los géneros musicales», José María Leza Cruz, «El teatro musical», en *Historia del Teatro Español. Del siglo xviii a la época actual*, dir. J. Huerta Calvo, Madrid: Editorial Gredos, 2003, pág. 1692. Cfr. Juan P. Arregui, «Entre el debate internacional y la adherencia de la tradición o sobre la arquitectura teatral española en siglo xviii», en *Teatro ilustrado y modernidad escénica*, eds. C. Oliva, A. Romero Ferrer y J. Rubio, Madrid: Fundamentos, 2011 (en prensa).

³¹ N. D. Shergold, *Los corrales de comedias de Madrid: 1632-1745*, London: Tamesis Books Limited, 1989.

³² Agustín Montiano y Luyando, *Discurso II sobre las tragedias españolas*, Madrid: Imprenta del Mercurio por Joseph de Orga, 1753, pág. 31.

³³ Ms. BNM. Impresa: Madrid, 1707. Cfr. Jerónimo Herrera Navarro, *op.cit.*, págs. 490-491. Cfr. también María Isabel González Roncero, «Las zarzuelas de Antonio de Zamora (1665-1727). Índice y comentario», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 34, 1 (2011), págs. 127-162.

³⁴ Cfr. Teresa Zapata, *Villa de Madrid*, XXVII (1989) II, núm. 100.

³⁵ Cfr. Emilio Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, Madrid: Tipografía de Archivos, 1917.

³⁶ Cfr. José María Leza Cruz, «Al dulce estilo de la culta Italia. La escena musical madrileña en tiempos de Nebra», *Scherzo*, 17,165 (2002), págs. 120-123.

recibir incluso una mayor retribución que los propios autores de los libretos. Un ejemplo es el caso de José de Cañizares, que por su zarzuela *Milagro es hallar verdad* (1732)³⁷ sólo recibió 1500 reales frente los 1920 que se embolsara el maestro de música Coradini. La obra estuvo en cartel quince días.

En lo que respecta al *corpus* de textos, Cotarelo y Mori en su *Historia de la zarzuela* (1934)³⁸ da cuenta de más de cincuenta zarzuelas compuestas y representadas entre 1707 y 1750. La mayor parte de ellas de asunto mitológico.³⁹ De todas maneras, una de las obras más importantes de estos momentos es la zarzuela de Antonio de Zamora *Viento es la dicha de Amor*,⁴⁰ con partitura de Nebra, estrenada en 1743 en el Teatro de la Cruz, y que podría considerarse como paradigma del género.

No obstante, respecto a la incorporación musical como elemento dramático, a esta primera galería de obras habrá que añadir también un voluminoso número de comedias de espectáculo, de magia, de santos, militares y heroica, guapos y bandoleros, además de un aluvión de piezas breves –entremeses, sainetes, jácaras, bailes, etc.⁴¹–, que solían insertar algunos números y momentos musicales como complementos de la representación de lo que se ha dado en llamar como «teatro de espectáculo» o «teatro popular» en un más o menos sentido amplio.⁴²

LA TEATRALIDAD DEL GÉNERO MITOLÓGICO

Ya se ha señalado la importancia que adquieren los elementos espectaculares –escenografía, música, vestuario, efectos especiales– en detrimento del texto literario, que se ve así supeditado a los otros componentes de la nómina teatral. El género musical, por tanto, dadas todas las circunstancias aludidas vivirá un momento de cierto esplendor, iniciándose así el camino de la zarzuela en la historia de la música teatral española. En otro orden, también de acuerdo con estos nuevos contextos técnicos y estéticos, la mitología va a adquirir una cierta prestancia sobre la escena, pues resultaba una fecunda fuente de conflictos, temas, situaciones y personajes que desde la tradición encajaban muy bien en las nuevas coordenadas– también ética– del espectáculo.

Sin embargo, también era cierto que a pesar de esta singladura, el decoro dieciochesco iba a poner bastantes reparos a los peligrosos excesos en los que se

³⁷ Ms. BNM. Impresa: Madrid, 1732. Cfr. Jerónimo Herrera Navarro, *op. cit.*, págs. 80-81.

³⁸ *Op. cit.*, págs. 73-115.

³⁹ También cfr. René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo xviii*. Segunda edición corregida y aumentada, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008, 2 vols.

⁴⁰ Ms. BNM; impreso: Madrid, 1744. Cfr. Jerónimo Herrera Navarro, *op. cit.*, pág. 490.

⁴¹ Cfr. Juan F. Fernández Gómez, *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo xviii*, Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo xviii, 1993.

⁴² Cfr. Emilio Palacios, *El teatro popular español en el siglo xviii*, Lleida: Milenio, 1998.

podía incurrir. No en vano, *La comedia nueva o el café* de Moratín no era sino una dura parodia, un duro alegato, en forma de «teatro dentro del teatro», para atacar y satirizar dichos excesos a través de la ridícula figura de Don Eleuterio y su *Cerco de Viena*. Por esta razón, desde muy temprano, desde los sectores más neoclásicos se alerta sobre este problema del teatro, al considerarse la escena como un elemento clave de la política cultural y educativa del país, frente a la concepción de fiesta del espectáculo barroco. Así, dentro de una campaña mucho más amplia en torno a la batalla del teatro, Luzán, como todos los ilustrados de su generación tan contrarios al populismo de la escena, en su *Poética* (1737) va a subrayar el obstáculo que supone para la estética que ellos pretenden el problema de la falta de decoro y verosimilitud en la que solía incurrir ese teatro de asunto mitológico, pues

no quiero –son palabras de Luzán– dejar de decir la poca verosimilitud de algunas comedias españolas que tienen por asunto alguna fábula poética de los gentiles, como son *Eurídice* y *Ojeo*, *También se ama en el abismo*, *La estatua de Prometeo*, *Ni amor se libra de amor...* y otras semejantes.⁴³

De todas maneras, a pesar de estos reparos, el problema básico del teatro mitológico y especialmente su encaje en el marco del gusto de la época tenía más que ver con razonamientos que centraban su atención en una permisividad sobre la base de su espectacularidad, que no sobre los fundamentos morales, pues desde esa perspectiva –que es la de Luzán– dichas obras debían rechazarse sin la menor duda, ya que suponían una afrenta al razonamiento ilustrado. Sin embargo, el debate era otro, y tenía que ver con su condición espectacular, por lo que se podían permitir determinadas licencias que transgredían la máxima neoclásica de lo «verosímil» y el «decoro», en favor de lo espectacular y de todo aquello que provocara la atención y el aplauso del público.

Por esta razón, se puede encontrar un nutrido grupo de opiniones no tan severas como la del teórico Luzán, mucho más conciliadoras con estas nuevas formas escénicas, pues el asunto mitológico, dada su condición más fácil a la fantasía, también exigía unas coordenadas mucho menos restrictivas y una retórica teatral que, sin desertar nunca de la elegancia de la fábula, jugaran con una cierta libertad, y porque

la fantasía y la irrealidad poética, la imprecisión de tiempo y lugar de la acción dramática, la variopinta fastuosidad del vestuario de los personajes, la multitud de los coros y de las comparsas, la variedad de aves y animales en el escenario, las extraordinarias tramoyas con selváticos paisajes, amenos valles, abruptas montañas y rocosos páramos, plácidos lagos y agitadas mari-

⁴³ Ignacio de Luzán, *La poética*, ed. R. P. Sebold, Madrid: Cátedra, 2008, pág. 601.

nas, inexpugnables fortalezas, bosques de frondosos árboles y monumentales y soberbios salones palatinos, imponentes templos paganos y majestuosas iglesias cristianas, embelesaban a los espectadores.⁴⁴

La zarzuela mitológica cumplía todos estos requisitos de una escena al servicio exclusivo del espectáculo. Todo ello, de acuerdo también con la tradición de una literatura y un arte que nuevamente volvían la mirada hacia el mundo clásico, a través de la palestra estética del Neoclasicismo, en un curioso y, en cierto sentido, contradictorio juego de ambivalencias, que salvo excepciones finalmente se decantarán más hacia el teatro popular de la época —la zarzuela castiza y costumbrista de Ramón de la Cruz, por ejemplo—,⁴⁵ para escándalo de los jueces más severos. En este sentido, las expectativas del dramaturgo no estaban tanto en el respeto a la norma neoclásica, como sí en atender las exigencias de un público cada vez más exigente que asistía a la representación como medio de diversión y entretenimiento. La vieja polémica del *delectare et prodesse*, pero en clave dramática.

El asunto mitológico, por tanto, por su propia condición fantástica, se adecuaba bastante bien a la espectacularidad de la escena, mediante una tramoya y un aparato escénico que en estos años y en este género desarrollará una buena parte de su potencial técnico de acuerdo también con la extraordinaria evolución material y técnica de la escenografía y la arquitectura teatral que se registra en estos años bajo el amparo de las reformas borbónicas.⁴⁶ Como ejemplo de la complejidad y el carácter sobresaliente de la escenografía, aquí tenemos una amplia acotación de la zarzuela de José de Cañizares *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganímedes* (1745), una obra que sirvió para reinaugurar el popular corral del Príncipe, ahora transformado en moderno coliseo de acuerdo con unas trazas tradicionalmente atribuidas a Juan Bautista Sacchetti:

Va descendiendo la ninfa Iris con el Arco Celestial que la corona, y ella en un Pabón grande, que a su vez tiende las alas, y los ojos en la cola figurados, baxan iluminados transparentes; y por delante, por su graduacion, quatro balancines de Gloria, y rayos, en que vienen quatro Ninfas, que no se apean, y todo se oculta arriba, llevando dicho Pabon en las puntas de las alas dos figuras vivas.⁴⁷

⁴⁴ Antonio Bonet Correa y Antonio Gallego, *op. cit.*, pág. XV.

⁴⁵ Cfr. Emilio Cotarelo y Mori, «Continuación de la zarzuela en el siglo XVIII», *op. cit.*, págs. 119-150.

⁴⁶ Para la evolución de la escenografía en estos años cfr. Javier Navarro de Zuñiga, «Entre dos luces: la evolución de la escenografía», en *Teatro ilustrado y modernidad escénica*, *op. cit.*, (en prensa).

⁴⁷ *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganímedes*, Madrid: S. L., 1745. Cfr. Jerónimo Herrera Navarro, *op. cit.*, pág. 87.

LA IMPOSTURA DEL OLIMPO: LOS DIOS SE RÍEN DE SÍ MISMOS

Pero como había ocurrido en otros momentos de la historia teatral española –piénsese, por ejemplo, en el drama romántico y su parodia o en el género chico–, muy pronto, ese mundo grandilocuente del héroe mitológico y toda su extensión espectacular van a ser objeto de la burla mediante los múltiples mecanismos de la copia cómica⁴⁸ –ya en el Barroco encontramos algunos ejemplos,⁴⁹ como el ya aludido de *Céfalo y Pocris* de Calderón–. En parte por su excesiva vehemencia estética, fácil y rápidamente parodiable como procedimiento teatral, en parte como fórmula para abastecer la escena de obras que mediante la risa podían acaparar la atención del público y funcionar económicamente, pero también como resultado de ciertos factores y conductas casticistas que de manera refractaria suponen una reacción contra todo lo que este nuevo mundo estético y teatral podía representar como invasión extranjerizante.⁵⁰

Una reacción nada ocasional y de implicaciones mucho más profundas en la cultura española a partir ya de la segunda mitad del xviii, que condensa muchas de sus tensiones en el ámbito de la batalla teatral dieciochesca⁵¹ y en la emergencia de géneros casticistas⁵² como el sainete de Ramón de la Cruz o Juan Ignacio González del Castillo⁵³ y la efervescencia de la tonadilla escénica, que actuará como una especie de «ópera cómica española».⁵⁴ Un teatro de fuertes raíces populistas y bajo coturno frente a la grandilocuencia de los géneros serios que podía refrendarse tanto en la ópera italianizante como en la zarzuela mitológica: una escena, en cierto sentido, de reacción cultural⁵⁵ –como lo sugieren Julio

⁴⁸ Emilio Javier Peral Vega, «La zarzuela de la primera mitad del siglo xviii: deformación burlesca de la mitología clásica», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 14 (1998), págs. 223-243.

⁴⁹ Cfr. Luciano García Lorenzo, «La desmitificación de héroes y antihéroes», art. cit., págs. 248-249.

⁵⁰ Cfr. Jesús Torrecilla, *Guerras literarias del xviii español. La modernidad como invasión*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

⁵¹ Cfr. Antonio Domínguez Ortiz, «La batalla del teatro en el reinado de Carlos III», *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), págs. 117-196; 3 (1984), págs. 207-284; y «Un episodio de la lucha por el teatro en el siglo xviii español», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33-1 (1984), págs. 213-217.

⁵² Para el concepto de *casticismo*, remito al estudio de Ángeles Prado, *La literatura del casticismo*, Madrid: Moneda y Crédito, 1973.

⁵³ Cfr. Alberto González Troyano, «Teatro y cultura popular en el siglo xviii», *Draco*, 2 (1990), págs. 193-211; Josep Maria Sala Valldaura, *El sainete en la segunda mitad del siglo xviii. La Mueca de Talía*, Lleida: Universidad, 1994; y, del mismo autor, *Caminos del teatro breve del siglo xviii*, Lleida: Universidad/ Pagès Editors, 2009.

⁵⁴ Cfr. Alberto Romero Ferrer, «Un ataque a la estética de la razón. La crítica ilustrada frente a la tonadilla escénica: Jovellanos, Iriarte y Leandro Fernández de Moratín», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 1 (1991), págs. 105-128.

⁵⁵ Cfr. Alberto Romero Ferrer, «El sainete y la tonadilla escénica en los orígenes del costumbrismo andaluz», en *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo xviii*, eds. J.

Caro Baroja⁵⁶ y Carmen Martín Gaité⁵⁷– y de mimesis costumbrista-realista,⁵⁸ pues como subraya el sainetero madrileño el objetivo de su teatro no era sino «copiar lo que se ve, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres»⁵⁹.

En cualquier caso, en la escena de la primera parte del XVIII destacan sobremanera las figuras ya citadas de Antonio de Zamora (1660/1664-1728) y José de Cañizares (1676-1750), con más de un centenar de piezas cada uno de ellos.⁶⁰ Más allá de los prejuicios al uso, su abundantísima producción teatral debe inscribirse dentro del teatro popular, donde encontramos un nutrido número de zarzuelas y otras series de obras musicales fronterizas con éstas, que comparten esa prestancia de lo espectacular, a la se ha aludido anteriormente como un rasgo muy característico del teatro de estos momentos de transición del Barroco a la Ilustración, desde finales del XVII hasta mediados del XVIII, aproximadamente.

En lo que se refiere al asunto mitológico, las zarzuelas de manera genérica siguen patrones y esquemas mezclados de la tradición teatral anterior, con ciertos pastiches extraídos de la comedia de capa y espada, la comedia de figurón, o incluso el propio drama del setecientos, además de la fuerte línea burlesca de carácter autóctono. Una línea cuyo enfoque cómico adquiere una dimensión muy principal en estas obras, pues suelen ser las piezas de mayor éxito y popularidad, dada su vertiente cómica y su carácter intertextual respecto a un mundo previamente conocido por el espectador, familiar y cercano, del que el teatro se ríe, y que desde la perspectiva de la crítica ilustrada resultaban textos absolutamente inmorales, pues la condición mitológica exigía la gravedad propia de la tragedia y del drama, de acuerdo con los dogmas neoclásicos que se imponen a partir de la *Poética* de Luzán.

En otras palabras, si ya las extravagancias que se solían asociar al teatro mitológico al amparo de su espectacularidad y su peculiar sentido de la verosimilitud hacían desconfiar a los sectores más estrictos de la crítica, su deformación cómica resultaba a todas luces un auténtico disparate, un atentado contra el sentido moral de la escena, además de una transgresión en toda regla de las

Álvarez Barrientos y B. Lolo, Madrid: CSIC y UAM, 2008, págs. 237-263.

⁵⁶ En *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid: Revista de Occidente, 1969.

⁵⁷ En su ya clásico *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid: Siglo XXI, 1979.

⁵⁸ Hay que subrayar la necesidad de revisar, *redefinir*, ciertos conceptos como *costumbrismo*, *casticismo* o *realismo*, cuando se aplican a la estética teatral del sainete y la tonadilla escénica. No obstante, en este trabajo, en el caso de *costumbrismo*, partimos de las definiciones establecidas por J. Fernández Montesinos, Leonardo Romero Tobar, Pilar Palomo, Margarita Ucelay Da Cal, Evaristo Correa Calderón. Para el caso concreto que nos ocupa véase fundamentalmente, José Escobar, «La mimesis costumbrista», *Romance Quarterly*, 33 (1988), págs. 261-270.

⁵⁹ Ramón de la Cruz, *Teatro, o Colección de los sainetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio Dianeo*, Madrid: Imprenta Real, 1786, pág. liv.

⁶⁰ Cfr. Jerónimo Herrera Navarro, *op. cit.*, págs. 485-492 y 76-85, respectivamente.

pretensiones reformadoras, civilizadoras y educativas que se debían presuponer de cualquier representación teatral.⁶¹ Máxime si se trataba de los dioses y los héroes del Olimpo, cuya ejemplaridad jamás debía sufrir ningún tipo de deterioro.

Sin embargo, son estos aspectos transgresores los que otorgan al género burlesco un mayor interés, al entrar directamente en la polémica teatral dieciochesca, pues aunque para la historiografía más oficial, la de entonces y la de ahora, se trata de un teatro poco afortunado y de escasa calidad, sin embargo concitaba las expectativas del éxito y los gustos del público, que se acercaba a la representación con una mentalidad más próxima al entretenimiento y la diversión que a la catequesis moral y cívica que nuestros vates ilustrados intentaron imponer a la escena con resultados muy desiguales y en, numerosas ocasiones, bastante poco afortunados.

En otro orden, tampoco había que perder de vista en relación con la comicidad la evolución que desde la modernidad se pretendía del humor, que quedaba ahora bajo las coordenadas éticas de la comedia nueva —la comedia de Moratín—, en una concepción fuertemente enfrentada al error moral y estilístico que se presuponía de la carcajada, la parodia o la exageración, en tanto en cuanto representaban las viejas formas del humor y de la risa del entremés, que desde la nueva mentalidad de la Ilustración «reunían todas las características negativas de lo grosero y popular»⁶².

Pero ¿cuáles eran esos elementos cómicos, cuya impostura tanto escandalizaba a la cultura oficial, y por el contrario tanto gustaban a los espectadores de la época?

La batalla contra el teatro barroco se centra esencialmente en la configuración del nuevo modelo dramático que, de acuerdo con la *Poética* de Luzán, debía desertar de muchas de las novedades que Lope había introducido en su espuria concepción de la comedia y el drama. Una de ellas, tal vez la más importante, era la mezcla de lo trágico y de lo cómico, en una aguda, aunque poco rigurosa, interpretación de la poética aristotélica que venía a decir básicamente que si la poesía dramática debe imitar a la Naturaleza, y en ésta lo trágico y lo cómico se encontraban en permanente mezcla, resultaba de ello que el drama o la comedia podían introducir elementos de uno y otro ámbito, sin por ello traicionar el espíritu de Aristóteles. Desde esta original perspectiva, la inclusión, por ejemplo, del gracioso, incluso en obras de fuerte impacto dramático como era el caso de *Fuente Ovejuna*, resultaba pues hasta *necesaria*.⁶³

⁶¹ Cfr. Luciano García Lorenzo, «Actitud neoclásica ante la parodia», art. cit., págs. 203-212.

⁶² Joaquín Álvarez Barrientos, «Risa e “ilusión” escénica. Más sobre el actor en el siglo XVIII», en *Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX*, ed. J. M.ª Sala Valldaura, Lleida: Universidad, 1999, pág. 35.

⁶³ Cfr. Marc Vitse, «El imperio del gracioso: historia y espacio o del gracioso a lo gracioso», *Criticón*, 60 (1994), págs. 143-148. Una bibliografía crítica en María Luisa Lobato, «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro», *Criticón*, 60 (1994), págs. 149-170.

Efectivamente, el gracioso constituye uno de los problemas más arduos a los que se enfrenta el teatro de la Ilustración, pues su consideración traspasaba los límites de la escritura dramática, y afectaban esencialmente no sólo a la configuración del espectáculo, sino también a los propios mecanismos de la maquinaria comercial de la escena.⁶⁴ El gracioso resultaba uno de los grandes atractivos de la representación y en numerosas ocasiones el activo principal de las compañías de teatro.⁶⁵ Una situación que contrastaba con su consideración de rechazo desde el dogma neoclásico.⁶⁶

En este sentido, como bien demostró el profesor René Andioc en su ya clásico *Teatro y sociedad en el siglo XVIII*,⁶⁷ en numerosas ocasiones el éxito o el fracaso de la representación residían en el acierto del sainete o la tonadilla, en detrimento la obra principal;⁶⁸ es decir, el peso de la función recaía en el ámbito dramático del gracioso, que además decidía acerca del repertorio cómico y en el reparto de papeles. Por otro lado, ya en el propio *Diccionario de Autoridades* en 1734 se recogía la acepción de «gracioso» como «usado como sustantivo, significa el que en las comedias y autos tiene el papel festivo y chistoso, con que divierte y entretiene».⁶⁹ De todo ello se deduce, como subraya Jesús Cañas para referirse al gracioso de *El asombro de Jerez. Juana la Rabicortona*, de Cañizares, que «la comicidad lo impregna todo».⁷⁰

Por otro lado, como apunta Angulo Egea, en este periodo dicha figura abarca diferentes posibilidades: «desde la figura puramente lopesca del fiel servidor, espejo de su amo y doble del galán, hasta toda una serie de graciosos, clásicos y novedosos, por lo común personajes ancilares».⁷¹

Por estas razones, no podía faltar en un teatro que aspiraba al éxito como el de Antonio de Zamora o José de Cañizares,⁷² y mucho menos en los grandes formatos del drama musical, pues su inclusión formaba parte de las convenciones

⁶⁴ Cfr. Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje. El gracioso*, Madrid: Fundamentos, 2005.

⁶⁵ Cfr. Josef Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1993; y Joaquín Álvarez Barrientos, «El actor español en el siglo XVIII. Formación, consideración social y profesionalidad», *Revista de Literatura*, 100 (1988), págs. 445-466; y María Angulo Egea, «El gracioso en el teatro del siglo XVIII», en *La construcción de un personaje... op. cit.*, págs. 383-412.

⁶⁶ Cfr. Guillermo Carnero, «Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral», *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante*, 10 (1994), págs. 37-67.

⁶⁷ Madrid: Castalia, 1988.

⁶⁸ Cfr. los reveladores trabajos sobre la cartelera teatral dieciochesca de René Andioc y Mirelle Coulon, *op. cit.*

⁶⁹ *Diccionario de Autoridades*, Madrid, t. II, pág. 68.

⁷⁰ Jesús Cañas Murillo, «Humor y drama en *El asombro de Jerez. Juana la Rabicortona*, de José de Cañizares», en *Risas y sonrisas... op. cit.*, pág. 130.

⁷¹ María Angulo Egea, «El gracioso...», art. cit., pág. 384.

⁷² Cfr. el estudio introductorio de Marco Presotto a su edición de *La ilustre fregona* de Cañizares, Rimini: Panozzo, 2001.

de un público mayoritariamente popular, que muy difícil hubiera aceptado una obra sin ese reclamo, máxime en un teatro que debía explorar y explotar todas las facultades para atraer el mayor número de espectadores posible.

Pero además, su presencia resultaba más que necesaria en unas obras de complicada argumentación narrativa y tal vez demasiadas referencias cultas como era el caso de la zarzuela mitológica, cuyas dificultades podían solventarse mediante los apartes y explicaciones del gracioso que, de manera rápida y con la misma mentalidad realista del espectador, podía aclarar, gracias a su lenguaje cercano y coloquial, cualquier pasaje oscuro o incluso la propia ascendencia mitológica de sus amos, cuando no, producir todo el efecto contrario, contribuyendo así, debido a su deliberada torpeza, su simplicidad, al equívoco cómico o lingüístico. Una perspectiva mucho más familiar al espectador que de esta manera se vería abocado irremediabilmente hacia la risa o la carcajada según los casos.

Por otro lado –y los nombres de los graciosos así lo testimonian: Sático, Enarreta, Tolondro, Churumbela, Paletilla, Tomate, Gandul, Sopaenvino– también resultaba importante, ahora en un nivel de mayor complejidad, subrayar su transgresora visión del mundo de la mano del discurso carnavalesco que suele inspirar la mayor parte de su comportamiento, casi siempre relacionado con la escatología, el sexo o el banquete como formas conceptuales y expresivas cuyo objeto es poner «el mundo al revés», o, lo que es lo mismo, hacer disfrutar al espectador de una especie de «vacaciones morales» en afortunada expresión de Eugenio Asensio⁷³, cuando se refiere al papel del teatro corto del siglo xvii. Nombres como los explícitos de Marsias⁷⁴ o Libio en las zarzuelas mitológicas *Viento es la dicha de amor* (1743) y *Amar es saber vencer y el arte contra el poder* (1718),⁷⁵, respectivamente, ambas de Antonio de Zamora, aunque menos transgresores, continuaban en la misma línea carnavalesca del contrapunto cómico o paródico, en la misma línea burlesca de este tipo de personajes⁷⁶ desde una mirada marcada por el materialismo-realismo, fijada por el apego a la realidad.

Ahora bien, esta aclimatación del gracioso en la zarzuela de estas décadas también tenía que ver con otros problemas de carácter tal vez más complejos, porque, por un lado, no conviene perder de vista que dicho personaje, en la tra-

⁷³ En su clásico *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid: Gredos, 1971.

⁷⁴ Marsias en la mitología griega era un sátiro que había desafiado a Apolo en un concurso musical. Marsias era un experto tocando el aulos, una especie de flauta doble, que había hallado en el suelo, donde lo dejó su inventora Atenea, después de que los demás dioses se burlaran de cómo hinchaba las mejillas al tocarlo.

⁷⁵ Ms. BNM, letra de finales del xvii. Impresa: Madrid, 1744. Se representó en el teatro de la Cruz, el 4 de febrero de 1718. Cfr. Jerónimo Herrera Navarro, *op. cit.*, pág. 486.

⁷⁶ Cfr. María Angulo Egea, «El gracioso...», *art. cit.*, pág. 395.

dición barroca –en la que se genera y se desarrolla– funciona sobre la base de un mundo de oposiciones respecto al galán y la dama, como referentes también de un mundo de ideales caballerescos⁷⁷ que ahora –finales del xvii y principios del xviii– ya no operan en la sociedad con las mismas fuerzas de los siglos anteriores. Sus funciones, por tanto, se ven alteradas y debe adaptarse rápidamente al medio teatral que, como ya se ha argumentado en las líneas anteriores, también se encuentra inmerso en una profunda transformación en todos sus órdenes: moral, estético, técnico, social... El gracioso, para sobrevivir –como de hecho ocurre–, tendrá que explorar todo su potencial dramático y su teatralidad, para traspasar ya en la segunda mitad del siglo xviii muchas de sus funciones de contraste cómico a otros personajes de la representación, como son los currutacos, petimetres, abates, majos, gitanos; y, por este trasvase de funciones, transformarse en un personaje de mayor complejidad socio-literaria, al no tratarse ya sólo del primitivo rústico bobo o del simple criado de las primeras comedias barrocas.

En este sentido, el teatro musical y mitológico era una buena oportunidad para hacer valer sus facultades, pues, por un lado, podía continuar oponiéndose a los otros personajes principales del drama, dioses y héroes mitológicos, de acuerdo con el sistema tradicional; y, de otro, podía exhibir sus facultades canoras, que siempre lo habían acompañado desde el primitivo donaire del xvi. No en vano, la mayor parte de los graciosos y graciosas de la época sabían cantar, llegando a destacar algunos nombres de cantatrices como la famosa y popular «Caramba».⁷⁸ Una condición a la que se alude directamente en las mismas obras de teatro, como el caso del sainete *Los cómicos de la legua* de González del Castillo:

COSME: Y la que venía a pie
es la graciosa, y muy buena;
canta tiranas y toca
con tal chiste la vihuela,
que es capaz con su salero
de hacer bailar a las piedras.
Yo soy autor y gracioso,
bailo el fandango y la inglesa.⁷⁹

⁷⁷ Cfr. José Antonio Maravall, «Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros», en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona: Crítica, 1990, págs. 119-158.

⁷⁸ Cfr. Emilio Cotarelo y Mori, *Actrices españolas en el siglo xviii. María Ladvenant y Quirante y María del Rosario Fernández. «La Tirana»*, pról. J. Álvarez Barrientos, Madrid: ADE, 2007; y María Angulo Egea, «María Pulpillo: los problemas de una cantatriz en el siglo xviii», en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, ed. L. García Lorenzo, Murcia: Universidad, 2000, págs. 309-326.

⁷⁹ Juan Ignacio González del Castillo, *Sainetes escogidos*, eds. A. Romero Ferrer y J. M.^a Sala Valldaura, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2008, pág. 126.

Con estas destrezas el gracioso podía competir con las exhibiciones de tra-moyas y espectáculo, y mantenerse como pieza clave de la función teatral. Por ello el popular cómico José Espejo se dirige a Nicolás Fernández de Moratín, a raíz de unos ensayos de su tragedia *Hormesinda*, en los siguientes términos:

La tragedia es excelente, señor Moratín,... pero dígame usted la verdad: ¿a qué viene ese empeño de componer a la francesa? Yo no digo que se quite de la pieza ni siquiera un verso; pero, ¿qué trabajo podía costarle a usted añadirla un par de graciosos?⁸⁰

De modo muy similar a como en el sainete de González del Castillo *El desafío de la Vicenta*, la Vicenta, maja de «rompe y rasga» que representa a la graciosa de la función teatral, increpa al público:

¿No sabéis que sin graciosa
es el teatro una plasta?
¿Ignoráis que, cuando lloro,
se ríen a carcajadas,
al paso que a vuestro llanto son todos unas estatuas?⁸¹

En efecto, en este registro, el contrapunto del gracioso no hace sino extremar la burla, máxime en situaciones y momentos de alta dignificación y decoro, que debido a la perspectiva del *turpitud et deformitas*, resultan completamente ridículos y burlescos. Así, por ejemplo, el excelso Templo de Amor, en la zarzuela *El estrago en la fineza. Júpiter y Semele* (1718),⁸² de Cañizares, se transforma en una vulgar «sartén de mármol» por boca de los graciosos Sátiro y Enarreta.

SÁTIRO: Ay Enarreta adorada,
gracias A amor, que nos vemos
libres de la chamusquina
ENARRETA: Me pesa, de queme huelgo.
SÁTIRO: ¿Por qué?
ENARRETA: Porque yo quisiera
verte Sátiro, a lo menos
de aquella sartén de mármol
hecho animado torrezno.

⁸⁰ Leandro Fernández de Moratín, *Obras*, Madrid: BAE, t. II, 1944, pág. xi.

⁸¹ Juan Ignacio González del Castillo, *op. cit.*, pág. 201.

⁸² Barcelona, 1731. Se representó en el teatro de la Cruz, el 9 de mayo de 1718, por la compañía de Juan Álvarez. Estuvo en escena catorce días seguidos.

Otro ejemplo lo encontramos en la zarzuela *Milagro es hallar verdad* (1732)⁸³ del mismo Cañizares y música de Coradini, en la que los graciosos Tolondro y Churumbela, desde los primeros instantes de la obra, desmontan su sentido y tono grandilocuente cuando ante un Júpiter vehementemente encendido por su amor por Claudia, lo que se exterioriza mediante sus teatrales truenos, no hacen sino ridiculizar la escena. Dicen los graciosos:

TOLONDR0: Los hocicos me he deshecho.

CHURUMBELA: ¡Ay mi palmito!

desatando la ira de Júpiter, que los increpa:

Huid, míseros villanos,
del incendio de una hoguera,
que abrasa cuanto oye, y ve.
¿No obedéceis? ¿A quién hablo?

A lo que los graciosos contestan:

Ya nos vamos con el diablo.
Que cargue con usté.

Como se aprecia, el tratamiento de la situación por parte de Tolondro y Churumbela supone una copia cómica de un momento de alta emoción y tensión dramática, que se ve además reforzada, desde el punto de vista cómico, por la completa humanización / vulgarización de Júpiter reducido a la condición entremesil que implica el uso de la expresión de «usté».

Pero también el gracioso podrá ostentar un mayor protagonismo, más allá de sus funciones tradicionales en el teatro dramático, pues en numerosas ocasiones, el mundo recreado por él, no sólo va a tener vida propia, sino que incluso puede llegar a ensombrecer la parte seria de la representación, mediante una especie de técnica cómica consistente en contraponer siempre a las acciones principales una copia burlesca de las mismas. Una especie de «retrato o espejo cómico» sobre la base del «contrapunto» o «contrafactum»; es decir, mediante la reproducción deformada y paródica de dichas escenas.

Un mecanismo consistente en contraponer a una escena, habitualmente protagonizada por dioses o héroes, otra protagonizada por los graciosos, que viene a

⁸³ Ms. BNM. Impresa: Madrid, 1732. Se estrenó en el teatro del Príncipe, el 28 de noviembre de 1732, por la compañía de San Miguel. Duró quince días en escena. Cfr. Jerónimo Herrera Navarro, *op. cit.*, 80.

negar la excelsitud y el tono grandilocuente de las mismas. Parodias en sentido estricto, mediante fragmentos en su mayor parte cantados.

Esto es lo que podemos encontrar en la zarzuela de Cañizares anteriormente citada –*El estrago en la fineza. Júpiter y Semele*–, en la que la intensidad lírica y dramática de los pasajes protagonizados por Juno y Cupido –los protagonistas–, se parodian en las escenas paralelas de los graciosos Sátiro y Enarreta. La escena sería es la siguiente:

CUPIDO: ¡Cómo yo vengo a vengarme,
viendo abrasar mi dosel,
y mi Templo!
JUNO: ¿Y qué haré yo,
viendo que traidor, que infiel,
a Semele adora Iove
y en zelos empieza a arder
mi cólera?

La breve escena cómica se reduce a:

SÁTIRO: ¡Ha! Leona,
¡Ha! Elefante, ¡ha! Javalina
¡cómo me tienes de amor!

Como puede apreciarse, dos registros radicalmente opuestos, en los que el «fuego del amor» se expresa mediante códigos bien distintos. De un lado, los tópicos del amor y del erotismo bucólico y clasicista; de otro, un plano hiperrealista-materialista que caracteriza ambos conceptos desde su condición más vulgar. Un contraste y una perspectiva que se sostiene de acuerdo con una vasta tradición entremesil extremadamente importante en la historia del teatro español, en la que la conducta sexual, como uno de los leitmotiv más recurrentes de este tipo de teatro, se contextualiza siempre desde la mirada poco edificante de lo bajo, si bien la impostura lingüística de Sátiro y Enarreta surte el efecto cómico por su condición parasitaria respecto a la escena principal, en claro proceso de deconstrucción y carnavalización literaria, utilizando la terminología bajtiniana al respecto.

Pero si la figura del gracioso soporta una buena parte del discurso cómico en estas piezas, no es menos cierto que su presencia y su condición dramática se traspasa también a los demás personajes⁸⁴ que, de esta manera, se ven envueltos en su misma dinámica ética, en un claro proceso de humanización y

⁸⁴ Cfr. Jesús Cañas Murillo, art. cit., págs. 121-131.

realismo que afecta incluso a los propios dioses, pero que se produce desde una desmitificación cómica, en la que sería más correcto hablar de vulgarización.

Efectivamente, una de las maneras más eficaces para la deformación de lo mitológico consiste en rebajar a la condición de mortales –mortales torpes y grotescos– a los dioses, en un claro gesto de desafío hacia las coordinadas de superioridad y solemnidad respecto a los humanos que rigen en el Olimpo.

Porque aunque los dioses podían sentir como los hombres, sin embargo su condición divina les impedía predicar de ellos cualquier defecto humano, algo que desde el punto de vista teatral aparecía en el género menor de la comedia, que así mantendrá las distancias respecto a su escenario natural, que no es otro más que el de la tragedia. Una situación que incluso traspasará los límites de la comedia para adentrarse hacia los submundos del entremés y su larga parentela teatral, en los que dioses y héroes aparecerán ahora desprovistos de su condición superior, y, lo que debe resultar mucho más risible, podrán presentarse como villanos y antihéroes, en clara alusión paródica a sus orígenes mitológicos y heroicos.

Sin embargo, gracias a esta ruptura del canon clásico que se apunta en la zarzuela mitológico-burlesca, la mezcla era posible, y los dioses pueden ser cobardes, vulgares, incluso pueden «tener hambre...». Por eso el Júpiter de la zarzuela nueva *Júpiter y Dánae* (1738)⁸⁵ de Tomás de Añorbe (1686?-1741) se ausentaba de la escena como «cobarde», en un claro desafío a la tradición clásica, pero esencialmente como un personaje villano que también podía tener «raras manías».⁸⁶

* * *

Como se ha podido observar, el tránsito del Barroco hacia la Ilustración de la mano del teatro musical guarda algunas de las claves que explican la evolución de la escena que, desde la espectacularidad palaciega de finales del xvii, traspasa dichos límites, para incorporar al teatro público de los primitivos corrales de comedias muchas –prácticamente todas– de sus peculiaridades técnicas, escenográficas y arquitectónicas. La zarzuela mitológica era un buen ejemplo de dichos trasvases, en los que la teatralidad de la parodia también va a jugar un papel importante, pues la burla, lo ridículo, siempre resultarán mucho más evidentes en contraste con sus referentes cultos y serios. En este sentido, las

⁸⁵ Madrid, 1738. «Fiesta que se puede hacer en cualquier casa particular, assi por no tener Theatro, que lo embarace, como por sus pocas personas». Cfr. Jerónimo Herrera Navarro, *op. cit.*, pág. 23.

⁸⁶ En la zarzuela *Viento es la dicha de amor* de Zamora, una de las Ninfas se expresa en los siguientes términos: «Has visto, Nife, las raras / manías, con que se viene / Liriope...».

historias grandilocuentes y fastuosas de los dioses del Olimpo y los héroes de la mitología eran un terreno abonado para lo jocoso.

Un mundo teatral, en definitiva, que mediante la comicidad dará cuenta de muchas de las transformaciones que se estaban produciendo en los gustos del público, al que habrá que distraer ahora no sólo mediante la palabra hablada, sino mediante una nueva concepción de la escena, como «teatro de espectáculo», en el que la música, la escenografía y la mirada cómica del gracioso van a rivalizar para acaparar la atención del espectador.

EL TEMA DEL AMOR EN LAS COMEDIAS DE ANTONIO DE ZAMORA

JOSÉ ROSO DÍAZ
(Universidad de Extremadura)

Pertenece Antonio de Zamora (1664?-1728) al grupo de dramaturgos tardobarrocos de entresiglos que no ha tenido gran suerte crítica. Pese a la gran fama adquirida y al éxito de muchas de sus piezas fue, como se sabe, ignorado por Sempere y Guarinos en su *Discurso preliminar*, que recogía a los escritores más importantes en la introducción del buen gusto,¹ presentado más tarde de manera muy deficiente por Leandro Fernández de Moratín² o como autor, sin ser el más desatinado, de claro carácter epigonal por Manuel Cañete y Galdós³. Tal valoración se repite en otros estudiosos decimonónicos: Menéndez Pelayo,

¹ Cfr. J. Sempere y Guarinos, «Discurso preliminar sobre los progresos de la literatura de los españoles en este siglo», en *Ensayo de una Biblioteca española de los mejores escritores del Reynado de Carlos III*, Madrid, 1785, t. I, págs. 1-48.

² Cfr. L. Fernández de Moratín, *Comedias de Zamora*, en *Obras póstumas*, Madrid: Rivadeneyra, 1868, t. III, págs. 135-144.

³ Cañete afirmaba en su *Discurso leído en el Ateneo de Madrid para inaugurar el curso anual de literatura dramática, el 10 de noviembre de 1852*, que «La Comedia española [...] perdía no pequeña parte de su grandeza en Solís, languidecía en Zamora, Cañizares y en Hoz, y, al cabo de casi un siglo de agonía, espiraba a principios del presente, ahogada en la deplorable fecundidad de los Nifos, Moncines, Zavala-Zamoras y Comellas»; Galdós refleja la misma idea: «en los primeros años del siglo XVIII aún existía un resto del gran teatro nacional, representado por Cañizares y Zamora, que poseían algunas buenas cualidades, aunque obscurecidas por el vicio de la forma conceptuosa y disparatada», Cfr. Benito Pérez Galdós, *Don Ramón de la Cruz y su época*, en *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1963, t. VI, pág. 1736.

por ejemplo, que influirá a su vez notoriamente en investigadores posteriores, lo califica de «débil imitador». Además durante mucho tiempo, como afirma La Barrera, ha sido considerado seguidor apasionado y sumiso de Calderón⁴ o, según Merimée, escritor de obras poco originales⁵. Y sin embargo su teatro no deja de ofrecer elementos de interés para el conocimiento de la evolución y descomposición de la Comedia Nueva y de la aparición de otros géneros históricos ya dieciochescos. En realidad su carácter de dramaturgo bisagra, de transición, hace muy sugerente el estudio de su producción dramática. Así en las últimas décadas la crítica ha insistido en el acierto de sus escenas y personajes de carácter popular, en el valor de sus piezas breves, en su aportación a la configuración de nuevos géneros dramáticos o en el significado de *No hay plazo que no se cumpla* como eslabón entre Tirso de Molina y Zorrilla, y ha precisado también la influencia de Calderón, de la que él mismo nos hablaba ya en el prólogo de las *Comedias nuevas* editadas en 1722, o advertido la necesidad de considerar su papel en la creación de textos para zarzuelas y otros géneros musicales de los primeros años de la centuria; todo ello, además, considerando el tiempo histórico en el que vive Zamora y su condición de poeta áulico.

Su obra ha sido, en cualquier caso, poco editada. En vida logró publicar nueve comedias con los sainetes que se representaron en su función dramática y años más tarde, ya póstumo, aparece un segundo volumen con ocho comedias.⁶ Mesonero Romanos publicó en el tomo *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, de la Biblioteca de Autores Españoles, cuatro de sus obras más significativas y en la actualidad sólo existen ediciones modernas de algunas de ellas⁷, además de la digital realizada sobre la del año 1744⁸. Aunque es cierto que algo más de

⁴ Era, en opinión de La Barrera, «apasionado y sumiso imitador de Calderón, a quien era tan inferior y que rara vez logró igualarle y frecuentemente repitió y exageró sus extravíos», Cfr. C. Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo xviii*, Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneira, 1860, págs. 502-505. La Barrera ofrece numerosos datos biobibliográficos de este dramaturgo, por lo que el *Catálogo* sigue siendo obra fundamental para su estudio.

⁵ Cfr. P. Mérimée, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du dix-huitième siècle*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1983.

⁶ En 1734, además, se publicó en Madrid la antología dramática titulada *Ameno jardín de comedias*, formada por catorce comedias pertenecientes a Antonio de Zamora, Juan Bautista Diamante y Álvaro Cubillo de Aragón.

⁷ Cfr. Antonio de Zamora, *El hechizado por fuerza*, ed. A. V. Ebersole, Valencia: Albatros, Hispanófila, 1991; Antonio de Zamora, *No hay plazo que no se cumpla y convidado de piedra*, ed. I. Arellano, Madrid: Nuevo Milenio, 2001; Fernando Domenech (ed.), *La comedia de magia: Duendes son alcahuetes y el espíritu Foletto de Antonio de Zamora y El asombro de Francia. Marta la Romarantina de José de Cañizares*, Madrid: Fundamentos-RESAD, 2008.

⁸ Cfr. Antonio de Zamora, *Comedias de don Antonio de Zamora, gentil-hombre...*, Madrid: Joaquín Sánchez, t. II, 1744. Ed. M.^a del Carmen Simón Palmer, Madrid: Chadwyck-Hearley-España, 1998, CDrom.

fortuna ha tenido su teatro breve, esta exigüidad refleja la necesidad de estudiar en su conjunto, editar y recuperar la obra de un dramaturgo decisivo en muchos aspectos para conocer la transición del último teatro barroco a géneros nuevos propios del siglo XVIII.

La actividad dramática de Antonio de Zamora se desarrolla en los reinados de Carlos II y Felipe V,⁹ monarcas pertenecientes a dinastías distintas, cuando la Comedia Nueva había entrado en una clara fase de decadencia y la nueva corte pretendía imponer innovaciones procedentes de Francia que colisionaban, en el caso del teatro, con una fuerte tradición. Es una época en la que el público ha ido imponiendo sus preferencias y los comediógrafos, que repiten y exageran la fórmula de Calderón, del que se sienten herederos, cultivan una dramaturgia sin grandes variaciones a la que ya practicó la generación anterior, atendiendo a las novedades mejor aceptadas en las tablas, lo que terminó escorando el teatro público hacia el gran espectáculo. Cabe precisar que en las obras aumentaron los incidentes secundarios, el número de temas tratados, las complicaciones de la acción, los personajes o el lenguaje y se desproporcionaron recursos que en muchos casos terminaron adquiriendo nuevos valores y funciones. Pero es también una época en la que muchos dramaturgos mantienen relaciones fluidas con la corte real, hecho que se traduce en una rápida proliferación de cierto tipo de obras, de las comedias mitológicas o caballerescas por ejemplo, en la elaboración de escenografías muy complejas y hasta en el diseño integral de la fiesta teatral a cargo de un único dramaturgo. En este ambiente literario, en ese momento concreto del desarrollo del género, escribe, representa con éxito y edita sus obras el madrileño que aquí nos ocupa.

Queremos nosotros en el presente trabajo analizar en la producción teatral de Zamora la presencia, uso y función del tema del amor, que forma parte de los elementos constituyentes del género histórico de la Comedia Nueva, con el fin de establecer diferencias y similitudes con dramaturgos anteriores que nos permitan definir mejor su posición entre géneros dramáticos, su valor en la historia del teatro. Limitamos el concepto al de sentimiento humano de o entre enamorados. Tema tan significativo sufrió pronto en el desarrollo del género una codificación. Partiremos precisamente de ella para centrarnos luego en su funcionamiento en la acción y en su relación con otros temas y, después, verificar la presencia y alteración del código o la caracterización con respecto a él de los personajes.

Para abordar esa tarea necesitamos primero acotar el corpus de obras objeto de estudio. Se sabe que Zamora escribió piezas de distintos géneros, tanto

⁹ Fue oficial de la Secretaría de Indias en la sección de Nueva España, poeta oficial de la Corte desde 1694 y gentilhombre de cámara del monarca Carlos II. Amigo de otros dramaturgos, recibió de la Corte numerosos encargos literarios. Durante la Guerra de Sucesión se puso a favor de los Borbones, por lo que fue perseguido por el bando de los Habsburgos.

comedias como autos y entremeses. Nosotros nos ocuparemos únicamente de las primeras, y, entre ellas, del grupo que la crítica considera con seguridad perteneciente a este autor.¹⁰ Hacemos sobre ese conjunto una selección que ha considerado la presencia del tema a tratar, por lo que se han eliminado comedias cuya adscripción a subgénero muestra *a priori* el poco o nulo tratamiento del mismo o aquellas en las que no aparece.¹¹ La cala realizada está formada por diez piezas, cantidad que estimamos suficiente para establecer al respecto conclusiones definitivas. Se trata de las siguientes:¹²

1. *Amar es saber vencer, y el arte contra el poder*.¹³
2. *Aspides ay basiliscos*.¹⁴
3. *Cada uno es linaje aparte, y las mazas de Aragón*.¹⁵
4. *Duendes son alcahuetes, y el espíritu foletto*.¹⁶
5. *El hechizado por fuerza*.¹⁷
6. *La poncella de Orleans*.¹⁸

¹⁰ Se atribuyen a este dramaturgo trece comedias sueltas, que son menos conocidas todavía que las publicadas en colección. Las dudas sobre esas atribuciones son, en cualquier caso, grandes. Un ejemplo de ello lo encontramos en el *Catálogo* de Huerta, donde sólo aparecen con su nombre siete e incluso dos se registran como anónimas.

¹¹ En dos casos el paratexto ha sido factor determinante para la selección de la comedia, puesto que el título de obras de teatro y de novelas del Siglo de Oro tiende a condensar el contenido, resume con mayor o peor fortuna el argumento.

¹² Quedan organizadas siguiendo el orden alfabético, dado que resulta imposible adoptar el criterio cronológico por fecha de composición o representación.

¹³ Cfr. Antonio de Zamora, *Amar es saber vencer, y el arte contra el poder*, en *Comedias de don Antonio de Zamora*, Gentil Hombre que fue de la casa de su Magestad, y su Oficial de la Secretaría de Indias, parte de Nueva-España, dedicadas a su Autor. Tomo Segundo. En Madrid, por Joaquín Sánchez, año de 1744, págs. 1-56.

¹⁴ Cfr. Antonio de Zamora, *Zarzuela intitulada Aspides ay basiliscos*, en *Comedias nuevas*, con los mismos saynetes en que se executaron assi en el Coliseo del Sitio Real del Buen-Retiro como en el Salon de Palacio y Teatros de Madrid. Escriviólas don Antonio de Zamora, gentil hombre de la Casa de su Magestad... Tomo I. En Madrid, por Diego Martínez Abad, Impresor de libros, año de 1722, págs. 329-368.

¹⁵ Cfr. Antonio de Zamora, *Cada uno es linaje aparte, y las mazas de Aragón*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, colección escogida y ordenada por R. de Mesonero Romanos, Madrid: Atlas (BAE, XLIX), 1951, t. II, págs. 481-504.

¹⁶ Cfr. Antonio de Zamora, *Duendes son alcahuetes, y el espíritu foletto*, en *Comedias de don Antonio de Zamora*, Gentil Hombre que fue de la casa de su Magestad, y su Oficial de la Secretaría de Indias, parte de Nueva-España, dedicadas a su Autor. Tomo Segundo. En Madrid, por Joaquín Sánchez, año de 1744, págs. 95-152.

¹⁷ Cfr. Antonio de Zamora, *El hechizado por fuerza*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, colección escogida y ordenada por R. de Mesonero Romanos, Madrid: Atlas (BAE, XLIX), 1951, t. II, págs. 435-456.

¹⁸ Cfr. Antonio de Zamora, *La poncella de Orleans*, en *Comedias nuevas*, con los mismos saynetes en que se executaron assi en el Coliseo del Sitio Real del Buen-Retiro como en el Salon

7. *Mazariegos y Monsalves*.¹⁹
8. *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra*.²⁰
9. *Ser fino y no parecerlo*.²¹
10. *Siempre ay que embidiar amando*.²²

1. UN APUNTE SOBRE EL AMOR EN LA COMEDIA NUEVA

El amor es un tema fundamental en la Comedia Nueva y forma parte de los elementos que definen su poética. Está presente en numerosas obras, muestra en ellas una extraordinaria capacidad para imbricarse con otros temas, permite tratamientos muy diferentes, moldea con frecuencia la acción y contribuye incluso a caracterizar a los personajes. Todas estas posibilidades dramáticas explican que aparezca desarrollado a partir de una rica tipología en la que tiene especial relevancia la relación amorosa entre la dama y el galán²³, que se confecciona mediante una serie de características tópicas reguladas en un código²⁴. Este código, configurado en buena medida a partir de ideas procedentes del neopla-

de Palacio y Teatros de Madrid. Escriviólas don Antonio de Zamora, gentil hombre de la Casa de su Magestad... Tomo I. En Madrid, por Diego Martínez Abad, Impresor de libros, año de 1722, págs. 265-327.

¹⁹ Cfr. Antonio de Zamora, *Mazariegos y Monsalves*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, colección escogida y ordenada por R. de Mesonero Romanos, Madrid: Atlas (BAE, XLIX), 1951, t. II, págs. 456-480.

²⁰ Cfr. Antonio de Zamora, *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, colección escogida y ordenada por R. de Mesonero Romanos, Madrid: Atlas (BAE, XLIX), 1951, t. II, págs. 411-434.

²¹ Cfr. Antonio de Zamora, *Ser fino y no parecerlo*, en *Comedias de don Antonio de Zamora*, Gentil Hombre que fue de la casa de su Magestad, y su Oficial de la Secretaría de Indias, parte de Nueva-España, dedicadas a su Autor. Tomo Segundo. En Madrid, por Joaquín Sánchez, año de 1744, págs. 318-370.

²² Cfr. Antonio de Zamora, *Siempre ay que embidiar amando*, en *Comedias nuevas*, con los mismos saynetes en que se executaron assi en el Coliseo del Sitio Real del Buen-Retiro como en el Salon de Palacio y Teatros de Madrid. Escriviólas don Antonio de Zamora, gentil hombre de la Casa de su Magestad... Tomo I. En Madrid, por Diego Martínez Abad, Impresor de libros, año de 1722, págs. 447-523.

²³ No es, sin embargo, este tratamiento, por muy significativo que sea, el único existente en el teatro barroco. Se registran otros, como por ejemplo el amor paternofilial o el amor divino, que también merecen ser estudiados ampliamente para conocer mejor su fórmula dramática.

²⁴ Cfr., entre los diversos estudios en los que se describe pormenorizadamente el código, Jesús Cañas Murillo, «Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope de Vega», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, 2003, pág. 236. Se ocupó también de la cuestión en un trabajo anterior: «Los recursos del amor en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 28 (2003), págs. 329-330.

tonismo²⁵, queda definido por los siguientes rasgos constituyentes: el amor surge por flechazo, por lo que en la acción no importa el proceso de enamoramiento humano, y entra por los ojos (*amor per visum*), que es considerado el primero de los sentidos; el enamorado vive por y para el amor, que es para él siempre lo más importante, y persigue la correspondencia amorosa a la que busca mediante la fuerza loca de su sentimiento arrastrado por el tópico *amor vincit omnia*; es, por tanto, activo, toma sin dudarle la iniciativa, crea situaciones que se resuelven con el duelo y corteja a la dama, que es mostrada siempre idealizada, como modelo máximo de belleza. La dama, sin embargo, responde a la pasividad social que se otorga a la mujer en la época; sabe mantener el decoro pero, enamorada, pasa a la acción para lograr sus fines y, sobre todo, para defender su honor. El amor debe ser casto y puro, opuesto al lascivo, que es siempre visto de forma negativa, resulta burlado y hasta castigado en las obras; ahora bien, tal hecho no significa que el erotismo y la sexualidad no aparezcan en su desarrollo, lo hace por medio del galanteo²⁶; persigue, en cualquier caso, la unión de los amantes en matrimonio, hecho que se logra gracias al darse palabra de esposos o la unión de las manos, recurso que a veces puede estar en un primer momento al servicio de la complicación de la acción, aunque supone casi siempre el final feliz en bodas. No cabe duda de que todos los rasgos señalados se completan con el auxilio de otros elementos también definitorios de la Comedia Nueva, como el decoro, el honor, la ubicación de la situación amorosa, los fragmentos líricos, la descripción ponderativa de la amada, la verosimilitud y la recurrencia a las prendas de amor. Con ellos se rompe el orden para regresar de nuevo con el matrimonio al orden, superando todo tipo de trabas y enredos, de los que con frecuencia está llena la acción. El amor en las piezas, por tanto, se plantea como una carrera de obstáculos que deben ser superados para alcanzar el final feliz. Cabe señalar, en cualquier caso, que así expuesto el código sólo es reconstrucción crítica, abstracción de la práctica dramática. Los comediógrafos acudirán a él para tomar aquellos elementos que sean de su interés en función del enfoque o valor que quieran dar al tema en la pieza que están componiendo.

El amor, por lo demás, aparece en las obras con dos valores esenciales, bien como tema principal o secundario; pocas veces queda reducido sólo a recurso para el desarrollo del que es fundamental en una pieza. Cuando es principal configura de principio a fin la acción de la obra en que se da. Cuando es secundario aparece en la segunda acción, de forma episódica para relajar la tensión

²⁵ El neoplatonismo concebía el amor como deseo de belleza y virtud de lo amado. León Hebreo en su teoría del amor lo definía *in fieri* y no *de facto*, como movimiento hacia lo que se desea. Por ello, alcanzado el objeto amado, el amor desaparecía, ya que con dicha percepción sólo se puede amar lo que no se posee y desea.

²⁶ Cfr., sobre este recurso, Roberto Castilla Pérez (coord.), *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro del Siglo de Oro*, Granada: Universidad de Granada, 2003.

dramática o en imbricación al menos con un tema principal. Es peculiaridad de varios subgéneros de la comedia, donde crea un tándem perfecto con el recurso del engaño para crear, complicar y resolver el enredo.

Muestra una maleabilidad inimaginable y aparece combinado con la mayoría de los temas tratados en nuestra dramaturgia barroca, independientemente del valor que ellos adquieran en las piezas. Dinamiza, por tanto, el fenómeno de la imbricación de temas, estrategia que dio mucho juego a las tablas del setecientos. Así lo encontramos funcionando en combinación con temas principales, como los celos, el honor o las relaciones paternofiliales, cuando él mismo lo es en las piezas y se registra incluso en cruzamientos de hasta tres esenciales (amor, honor y celos). Se da también apoyando el desarrollo de temas principales cuando él sólo es secundario o con otros que son secundarios. En una comedia, además, puede plantearse desde perspectivas muy variadas a partir de distintos agonistas, ya sean criados, señores, padres o hermanos.

La versatilidad del tema se muestra también, en efecto, en los diversos tratamientos que recibe en las piezas. Este tipo de amor, muy del gusto del vulgo, llegó a repetirse tanto que pronto comprendieron los comediógrafos las posibilidades dramáticas de su contramodelo, al que desarrollan de forma paralela al de los señores también por medio de un código a partir de la figura de los criados²⁷. Este contramodelo provocaba humor y facilitaba el camino a la burla y la parodia, elementos que triunfarán plenamente en la dramaturgia española de la segunda mitad del siglo xvii. Pero el amor entre dama y galán permite, además, un abanico amplio de formas de articular la acción, que van desde aquellas en las que la no correspondencia amorosa inicial acaba en correspondencia final y bodas hasta las que plantean la no correspondencia amorosa con palabras de casamiento fingidas que terminarán en la reivindicación y realización de las bodas, pasando por esas que crean una situación en su comienzo de no aceptación por parte de los padres de los sentimientos de los hijos para concluir con sus parabienes u otras que se construyen sobre la confirmación de la correspondencia amorosa frente a terceros. Son posibilidades que se confeccionan a partir de una nómina extensa de recursos como el triángulo amoroso, que generará agonistas sueltos, las oposiciones binarias, el paralelismo, el contraste, la perspectiva múltiple o la expectación. Favorece, en fin, la caracterización de los agonistas como activos,

²⁷ Este código del amor rústico queda definido por las siguientes características: ausencia de refinamiento en las declaraciones de amor para provocar la risa, la rivalidad en favores de galanes pretendientes, el motivo de la pasión y el sexo, la ponderación del regalo como elemento integrante del cortejo, el recurso de la boda y de la dote rústica, el matrimonio como motivo de sufrimiento y desamor, la recurrencia a la violencia física como favor amoroso o pruebas de amor y el humor. Cfr. José Roso Díaz, «El código del amor de los agonistas rústicos en el teatro de Lope. Repertorio *abierto* de rasgos constituyentes», en *Colóquio barroco*, coord. F. Ivan, Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Brasil), 2010, vol. II, págs. 215-238.

decididos, celosos, locos, impulsivos o enredadores, que muestra a las claras el valor esencial que desempeñan como motores de la acción.

2. EL AMOR EN LA OBRA DRAMÁTICA DE ANTONIO DE ZAMORA

El análisis del corpus refleja que el amor es tema principal en tres comedias (*Amar es saber vencer*, *Ser fino y no parecerlo* y *Siempre ay que embidiar amando*), importante y apoyo de otros en cinco (*Aspides ay basiliscos*, *El hechizado por fuerza*, *Duendes son alcahuetes y espíritu Foletto*, *Mazariegos* y *Monsalves y Cada uno es linaje aparte y las mazas de Aragón*) y secundario en otras dos (*La poncella de Orleans* y *No hay plazo que no se cumpla*). En las piezas analizadas aparecen varios temas, aunque se observa en ellas de forma muy nítida los que son principales. En las obras el amor se imbricará con la mayoría de los temas, sean estos típicos de la comedia o menos usuales.

Las obras en las que el amor es asunto principal presentan como características comunes la construcción de la acción sobre varias historias de amor; la recurrencia a elementos dramáticos que no forman parte del código y que, por tanto, lo enriquecen; la clara preponderancia del tema sobre los demás existentes en las piezas; la correspondencia amorosa de los amantes de la historia principal; la complejidad soportada no sólo en los incidentes sino también en el gusto por la afectación; las pruebas a las que son sometidos los enamorados; las quejas por la ausencia del amado o supuestos celos; la importancia que adquieren aspectos relacionados con la representación de las obras y la implicación de la práctica totalidad de los agonistas en su desarrollo.

La comedia *Siempre ay que embidiar amando* es buen reflejo de esas características. Trata los amores entre Deifobo y Dorinda, agonistas que se aman y se rechazan mutuamente. Se inicia cuando una mañana de primavera este galán, sorprendido por una música lejana, pregunta a Alcino y Melibeo el motivo que la causa y ellos, que saben que Dorinda ha sido elegida como dama para ser cortejada por los isleños, le declaran el amor que hacia ella sienten. Deifobo, que huyó de su patria por los desdenes de una dama, advierte al verla que queda perdido de su hermosura. Dorinda, por su parte, que ha de elegir a un galán entre los presentes para que le corteje se inclina por él, lo que crea celos en Alcino y Melibeo. Sin embargo, Deifobo emprende la huida para no rendirse ante ella. La actitud del galán es, en cualquier caso, criticada por aquellos que se quejan de la mala suerte de su situación de amor. Pero Deifobo la reivindica al advertir que es sentir en nuevo estilo, fingiendo lo que no es. Ello provocará la queja de la dama, los encuentros en los que ambos se muestran sin decirlo sus sentimientos, la burla de su comportamiento por parte del criado, el acompañamiento de canciones como comentario a la situación de amor y la réplica por parte de la dama de la conducta de su enamorado. Tal hecho ocurre cuando,

en un juego sobre preguntas de amor, Deifobo le muestra de nuevo su desdén. Por ello Dorinda se retirará como rústica a una cabaña buscando la soledad, lo que entristece a Deifobo. Esta decisión de la dama provoca la reflexión y un cambio de actuación en él, que se decide a corresponderle. Dorinda, incluso, para dar celos a su galán se pone máscara, mientras que Alcino y Melibeo, celosos, quieren enfrentarse a él. La disputa se evita porque lanza Dorinda una flecha, símbolo de la correspondencia amorosa, que los tres quieren tener, pero de la que cada uno consigue una parte. La situación se resuelve a partir de la decisión de la dama de entregarse a aquel pretendiente que más sabiamente se queje de ella. Los tres participarán en el concurso, pero Dorinda desea que el vencedor sea Deifobo, que al verse en tal aprieto se siente celoso y triste. Llegado el momento cada uno, partiendo de la parte de flecha que conserva, desarrollará ingeniosamente una queja. Deifobo resulta ganador. La obra termina así con la preceptiva boda y final feliz.

Una serie de elementos son determinantes en el análisis del tema en esta pieza. En primer lugar el propio concepto del amor basado en el rechazo de la persona amada como método para triunfar en él²⁸:

DEIFOBO: Soy tan nuevo en el estilo
De amar, que se me olvidaban
El precepto, y el peligro.
Y puesto que me aconsejas,
Sabes, que amor ha tenido
De eslabones de obediencia
Cadenas de sacrificios
No me culparás que calle
[...]
Aquí ya es preciso
Fingir sintiendo: Ojalá
No sintiera que finjo²⁹

Se vale Zamora para ello del silogismo, de la complicación del lenguaje, donde se observa la influencia del culteranismo, que se da no sólo en las intervenciones de los agonistas principales sino también en las canciones. En efecto el fragmento lírico contribuye al desarrollo del tema. De hecho Música es un personaje que hace sobre el mismo oportunas intervenciones. Estas canciones

²⁸ Es muy claro el recuerdo de la obra *El desdén con el desdén* compuesta por Agustín Moreto a partir de otra anterior, *La vengadora de las mujeres*, que fue escrita por Lope. En ella se representa el remedio para vencer sobre la indiferencia del ser amado: aplicarle la misma medicina de la que se vale, el desdén.

²⁹ Cfr. Lope de Vega, ed. cit., págs. 481-482.

pueden repetirse o aparecer fragmentadas entre intervenciones de los personajes, se dan en los momentos más significativos del desarrollo del mismo, aluden a la situación concreta de la escena en la que se ubican, tienen importancia como elementos de apertura y cierre de unidades escénicas³⁰ y están puestas en boca de varios agonistas. Un ejemplo significativo sería el siguiente:

Si quien sabe amar,
 pudiera dexar
 de ser por querer
 Que quisiera ser?³¹

Por otra parte la gravedad de tono de la acción queda rota a partir del recurso del humor que aparece de dos formas en la pieza, ya sea con el comentario del gracioso sobre las intervenciones de los enamorados o con el tratamiento de amor de los criados, claro contrapunto del que tienen sus señores. Un ejemplo significativo del primer caso ocurre cuando Tritón resume el encuentro de Dorinda y Deifobo:

Con la boca abierta he estado
 Concertando con mi juicio
 De un amor platero, mil
 Filigranas de martillo,
 Si es atención, si es ofensa,
 Si yo digo, si no digo,
 Si aclaro, o si reverencio,
 Si ahumo, o si sactifizo
 Filetes, que al cabo de esta
 Jornada, puestos en limpio,
 No vienen a ser más que unos
 Disparates entendidos³²

Junto a todo esto cabe destacar, además, la importancia que adquiere la escenografía, en la que se utilizan diversos elementos escénicos, como el retrato, la máscara, la estatua o la flecha, algunos de los cuales están repletos de simbolismo; y la recurrencia a la queja amorosa, que encontramos en casi todos

³⁰ Una canción, por ejemplo, inicia la Jornada II; otra cierra la pieza al final de la Jornada III.

³¹ Cfr. *idem*, pág. 484. La pregunta propicia la intervención de varios personajes. La canción se repite de forma parcial poco después.

³² *Ibid.*, pág. 483.

los agonistas principales, incluida la pareja de amantes, y hasta convertida en ejercicio para certamen. Un caso significativo está puesto en boca de Deifobo:

Que no ay dichoso en amor,
Que a otro no embidie, es verdad,
Que una noble voluntad
Aun apetece el dolor.
Pero que en amor no ha avido
(bien como yo) un desgraciado,
que no halle un enamorado
del favor que no ha tenido,
es mentira? Porque a mí,
quien, Cielos, me embidiará,
si no que me embidien ya,
la razón del frenesí?
[...]
Pues qué haré, Cielos!, sufrir,
Llorar, padecer, callar,
Servir, y no revelar,
Las razones de sentir³³

En la acción de la comedia apenas se desarrollan los dos triángulos amorosos creados a partir de Arceta o de los amantes Alcino y Melibeo, aunque ambos aparezcan en varias ocasiones para plantear de forma secundaria los celos. Y, en cambio, se concede importancia al concurso entre amantes, puro juego conceptual presente en varias ocasiones en la pieza que facilita el desenlace de la misma.

Confirmamos con esta obra, en fin, que el amor como tema principal es tratado en las piezas de Zamora con gran complejidad, ya sea por la utilización exagerada de unos recursos, las nuevas funciones de otros, los agonistas a los que afecta o la existencia de una mayor preocupación por aspectos relacionados con la representación de las piezas. Evidencia todo ello no sólo el estado en el que se encuentra la Comedia Nueva sino también la búsqueda de nuevos caminos dramáticos.

En las comedias en las que el amor es importante genera acciones muy complejas repletas de incidentes secundarios, intervienen numerosos protagonistas para desarrollarlo, se introducen nuevos elementos, como el canto y la música o la magia, y se repiten con matices recursos propios de la tradición teatral, particularmente de la calderoniana, como la doble trama amorosa, que puede ser triple, la figura del galán suelto, que resulta elemental en la complicación

³³ *Ibid.*, págs. 506-507.

de la acción, la queja del enamorado, el esfuerzo por vencer en el amor, los celos, el esconderse los enamorados, las pruebas a las que los agonistas son sometidos, etc. Interesa más un desarrollo efectista con pluralidad de incidentes que el tratamiento de todas las historias de amor; algunas quedan de hecho sólo apuntadas. Además sorprenden los usos dados a algunos recursos utilizados, como ocurre con el engaño, que, aunque aparece, no es aprovechado en todas sus posibilidades dramáticas. En estas comedias busca Zamora para la utilización del tema del amor el apoyo del efecto; se acude a una escenografía que las hace muy espectaculares.

Un ejemplo de lo que advertimos es, sin duda, la comedia *Duendes son alcahuetes y espíritu foletto*, que tuvo notable éxito en su época³⁴. En ella se plantea una historia de enredo dispuesta en doble trama a partir de las intervenciones del espíritu Foletto, el personaje más significativo de la pieza que está empeñado en hacer travesuras.³⁵ Se plantean en esta obra los amores de Octavio Colona, galán que desde Mantua llega a Florencia fugitivo para ocultarse en la casa de su amigo Genaro Carducho, porque ha herido en un duelo a Carlos Gonzaga, sobrino del Duque de Florencia. Viene prendado de una dama cuya belleza ha podido contemplar en un retrato. Pero Genaro a su vez está enamorado de Julia, prima de Irene, que es vecina suya y a quien ama su amigo recién llegado. Octavio tiene la oportunidad de pasar a una casa deshabitada donde vive un espíritu o trago para desde allí entrar a la casa de su enamorada. El joven, que carece de miedo, lo hace y la pieza se desarrolla a partir de entonces entre la casa del duende y el jardín de Ernesto, padre de Irene. Una puerta secreta permite el enredo y los diversos encuentros entre la pareja de enamorados. Irene ya lo está de su galán dado que lo vio en un retrato que halló en su jardín. El Foletto, que hace magia y vive en la casa deshabitada supuestamente enamorado de la criada Nicoleta, facilitará esos encuentros. A esta situación de amor debe añadirse la relación de Genaro con Julia y la presencia de un galán suelto, Ludovico, que genera una trama amorosa secundaria donde tienen cabida los celos. La acción, en fin, se resuelve tras numerosos incidentes cuando Ernesto, por cuestión de honor, entra en la casa deshabitada y se descubre todo, incluido el verdadero carácter del trago travieso, lo que permite el final feliz en bodas. La acción así planteada nos permite señalar que el protagonista indiscutible no es el galán o la dama, sino el duende, agonista que con sus múltiples intervenciones controla en todo

³⁴ La popularidad de la pieza fue tan grande que llevó al dramaturgo a escribir una continuación de las peripecias de Foletto, que aparece incluida en el volumen de comedias publicado en el año 1744. Fue costumbre en la época componer segundas y terceras partes de piezas dramáticas que hubieran funcionado bien en las tablas.

³⁵ Cfr., sobre el funcionamiento del espíritu Foletto y el significado de la obra, Fernando Doménech Rico, «Las transformaciones del duende (sobre los orígenes italianos de la Comedia de Magia)», en *Cuadernos dieciochistas*, 6 (2005), págs. 279-297.

momento los hechos de la acción y hará posible el triunfo del amor.³⁶ Tal figura, que se apoya en habilidades sorprendentes, resta importancia a los amantes hasta el punto de que con frecuencia la atención de la acción recae en sus propias intervenciones. Ellas cobran por tanto un gran significado: la reivindicación del elemento mágico y sus consecuencias como tema específico de la pieza.

Por lo demás el amor es tratado en la obra a partir de recursos como la determinación del enamorado:

Mal conocéis quien ama,
 pues quando fuera el abismo
 el que el passo me franqueara
 de verla, hicera desprecio
 de su horror³⁷

el engaño a los ojos, por el que Genaro cree que Julia corresponde a Ludovico, cuando en realidad le pidió a ella que fuera tercera de sus amores con Irene. Aparecen entonces los celos:

Viendoos tan bien ocupada,
 no quise señora Julia,
 llegar, hasta que quedarais
 sola, a daros a entender,
 que lo he visto, y pues la saña
 que hoy disimula, quizá
 se satisfará mañana,
 quedad con Dios³⁸

o la declaración de amor:

Soberana
 beldad, a cuyo milagro
 vote el alma en Sacrificio:
 aunque este disfraz extraño
 a tu vista me desmienta,
 sabe, que amando tus rayos

³⁶ Las intervenciones del Foletto no se reducen, en cualquier caso, al tratamiento de este tema. Sirvan de ejemplo los continuos sobresaltos que sufre Chicho, criado de Octavio, provocados por el trasgo: cuando lo lleva por los aires, aparece tras el espejo, le asusta con la maleta, etc. Estos incidentes pretenden provocar humor.

³⁷ Cfr. Antonio de Zamora, ed. cit., pág. 98.

³⁸ *Idem*, págs. 99-100.

soy más de lo que parezco;
 y pues la suerte me ha dado
 esta ocasión de que sepas,
 que quien te adora es Octavio
 Colona...³⁹

Y junto a ellos otros como el recurso de la puerta o postigo secreto, que facilita el paso de una casa a la otra, lo cual tiene un claro recuerdo a *La dama duende*⁴⁰; la ocultación en el aposento de la dama, el recurso del papel para comunicarse los enamorados y también la imbricación del amor con otros temas como el de los celos, que aparece en varias ocasiones y afecta a distintos agonistas. Determinante resulta, en cualquier caso, la ayuda del Foletto a Octavio. Cabe señalar, por último, que la relación entre el trasco y Nicoleta apenas queda apuntada y no es desarrollada, sirve sólo de justificación verosímil de su permanencia en la casa deshabitada, no constituye un contrapunto a los amores de los amos y sólo se concreta en escena con los piropos que la criada repetidas veces tira, en rápidas intervenciones, a su duende. Tal hecho evidencia una vez más la libertad del trasco y el significado del elemento mágico, que se realiza como puro juguete o pasatiempo y libre de la obligación de desarrollo de cualquier tema. En la comedia se observa, en fin, que el enredo a propósito del elemento fantástico cobra tanta importancia como el amor; es decir, que hay más enredo que el propiamente amoroso.

En la comedia *El hechizado por fuerza* se registra, por lo demás, una relación peculiar del tema del amor con otro también importante en la acción: la burla al galán que desprecia un casamiento. Este personaje responde al tipo del figurón. La obra está formada por una trama envuelta en enredos, donde tiene cabida el humor, que contienen varias historias amorosas. El amor es el motor de arranque de la acción, aunque a medida que ella se desarrolla cobra significado la burla al personaje ridículo. En la obra, por tanto, aparece el tema estudiado pero con claro carácter complementario, para crear el andamiaje dramático necesario que permita la burla del galán esquivo, asunto que interesa en ella sobre todo al dramaturgo.⁴¹ Se estructura a partir del concierto de las bodas de don Diego

³⁹ *Idem*, pág. 108.

⁴⁰ En la comedia de Calderón la puerta oculta por la alacena cumple una función importante. En la obra de Zamora, en cambio, el valor del recurso queda atenuado por las intervenciones efectistas del Foletto. En realidad con mucha frecuencia puertas y entradas, sean secretas o no, favorecen el enredo en las comedias barrocas. Claro ejemplo de ello es también *Casa con dos puertas, mala es de guardar*.

⁴¹ Zamora recurre a la parodia de un asunto muy popular en la comedia barroca, el de la mujer esquivia que rechaza casarse una y otra vez ante sus diversos pretendientes. En opinión de John Dowling Claudio es «una caricatura invertida del típico galán de comedia, quien recibe un flechazo de amor y, ante la dama que le hiere, es apasionado, ardiente, fogoso e impaciente. Es un figurón que prefiere su

con Luisa y de Leonor con Claudio. Este último se arrepiente porque no quiere perder cierta renta eclesiástica, circunstancia que obliga a las damas a diseñar una estrategia, en la que juega un papel esencial el recurso del engaño, para lograr el cambio de opinión del extravagante galán. Le harán creer que está embrujado y que, sin remedio, morirá si no acepta el casamiento. Para ello se valen de Lucía, criada que tiene fama de hechicera, y de un doctor, personaje también grotesco, que pretende a Luisa. Ejecutada y creída la burla, don Claudio, que termina casado, conoce tarde la verdad, por lo que queda jocosamente ridiculizado. Es un argumento típico de la comedia barroca.

Para el tratamiento del tema del amor acude el dramaturgo al triángulo amoroso, que provocará celos por partida doble, a agonistas femeninos activos, a la magia, a la canción, al engaño, al recurso del papel, a la burla de las convenciones de su código, a ocultarse el galán en aposento de dama, a ocultar la personalidad e incluso a la rareza del hombre disfrazado de mujer. Quedémonos, entre todos ellos, con dos aspectos que resultan de especial interés: la consideración, por un lado, del amor que tiene don Carlos y, por otro, el recurso del hombre travestido, que provoca humor y encaja a la perfección con el tono jocosos que impera en la pieza.

En el primer caso el agonista queda por completo ridiculizado.

Ya habréis conocido en mí
 Que yo a Dios gracias nací
 Dos mil lenguas del amor;
 Jamás por divertimento,
 Ni por el bien parecer
 Hice cosa, y mas mujer,
 Que es muchas cosas. Con tiento
 Es verdad que yo engañado,
 Di un sí que me fue pedido;
 Mas si en eso ha consistido,
 Ya digo no, y he enviudado.
 Casarme por apetito
 No es cosa, porque en efeto,
 En pescándome el coletto
 Usque ut mortem...
 [...]

comodidad a los encantos de una dama», cfr. John Dowling, «La farsa al servicio del naciente Siglo de las Luces: *El hechizado por fuerza* (1697), de Antonio de Zamora», en *El teatro español a fines del siglo xvii. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, eds. J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. Sierra Martínez, Amsterdam: Rodopi (Diálogos Hispánicos de Amsterdam 8/II), 1989, t. II, pág. 278.

Yo, en fin, no he de sujetar
 Mi libertad a tener
 Amas que satisfacer
 Ni chiquillos que criar⁴²

En el segundo el doctor, de mujer, se queja a doña Luisa que acaba de dar su mano a don Diego. Luisa cree que es una dama enamorada de Diego:

DOCTOR: Tirana, embustera,
 No es Lucía, sino quien
 Rabiando de celos queda.
 LUISA: Sin duda que es de don Diego
 Alguna dama encubierta
 Que le cela; ¡Ay tal traición!
 DOCTOR: Oye, doña Melisendra,
 Para esta y para esotra
 Luisa:¿Cómo habla de esa manera?
 Váyase la picarona
 Noramala y agradezca
 El que no haga que al instante
 La bajen a galera
 DOCTOR: Fuése; pero tras don Diego
 Ir quiero, para que entienda
 Que le ha oído el doctorcillo;
 ¡Para esto, tirana estrella,
 me disfracé, haciendo falta
 a más de cuarenta enfermas!⁴³

Este episodio forma parte de la segunda acción, la de los amores de Luisa y Diego, que aportan únicamente incidentes y redundancias sin valor para la resolución de la acción. Favorece la aparición de otro personaje ridículo y afectado y contribuye, como observamos en el fragmento, a potenciar la burla en la pieza.⁴⁴

Sirvan los dos casos brevemente expuestos para ilustrar la manera en que el amor es tratado como tema importante en las piezas relacionado con otros que

⁴² Cfr. Antonio de Zamora, ed. cit., págs. 457-458.

⁴³ Cfr. *idem*, pág. 454.

⁴⁴ Moratín criticó con acierto esta segunda acción: «Los amores del doctor y los de D. Diego con la hermana de D. Claudio nada interesan, sirven solo de llenar los vacíos de la fábula», cfr. Leandro Fernández de Moratín, ed. cit., pág. 143.

adquieren su misma preponderancia⁴⁵ gracias al uso de elementos como la magia o la burla a agonistas ridículos, que adquirirán pronto un notable protagonismo en las poéticas de los géneros dramáticos de carácter popular que surgen en la primera mitad del siglo XVIII.

En las comedias en las que el tema es secundario favorece el tratamiento del que es principal y se imbrica, además, con otros que tienen su mismo rango, se da de forma episódica y en la segunda acción, reduce la presencia de rasgos constituyentes de su código, no suele generar enredo sino una visión coherente con respecto a los hechos que acontecen en la acción y se vale de la queja amorosa, de los celos, de la mujer activa y de la ayuda de criados o amigos. Así en *La Poncella de Orleans* nos encontramos con una visión negativa de los amores que Inés, inglesa, mantiene con el rey Francés en un momento en el que Inglaterra ha ocupado territorio de este país y se libran numerosas batallas.⁴⁶ La obra, que versa sobre la libertad de Francia y la alabanza a Juana de Arco, no necesita el desarrollo del tema, aunque es útil para ofrecer una caracterización del rey, que se debate un tiempo entre el amor y las obligaciones de gobierno, y para ensalzar a la figura de la heroína francesa. Permite, en todo caso, la in-

⁴⁵ Ocurre también en la comedia *Mazariegos y Monsalves*, donde el tema, que se desarrolla de forma compleja con un enredo con múltiples lances y episodios creado a partir de dos historias de amor cruzadas, sirve de soporte dramático a otro, el honor, que cobra también importancia por medio de la ofensa y el duelo y afecta a todos los agonistas principales. La resolución de este tema lleva inmediatamente al desenlace del otro. La acción secundaria construida por medio de un triángulo amoroso en el que interviene un galán suelto no es significativa para la solución del conflicto, añade a la acción escenas estereotipadas construidas a partir de los rasgos constituyentes del código del amor, elementos que el público identificaría con rapidez. En *Cada uno es linaje aparte y mazas de Aragón*, en cambio, el tema del amor tiene más entidad. Desarrollado en la segunda acción con todos los recursos tópicos a partir de dos motivos fundamentales: el rechazo del padre de la dama de la petición de casamiento del galán con su hija y la confianza a un falso amigo de la situación amorosa, se engarza perfectamente con otros asuntos destacados como el honor, abordado desde la perspectiva del linaje y del lance amoroso, y la defensa de la patria. En este caso la acción secundaria, que se da en los dos primeros actos en alternancia con escenas pertenecientes a la acción principal y desaparece hasta el desenlace final de ambas en el tercero, se construye sobre un triángulo amoroso, la determinación de los amantes, las declaraciones de amor, la aparición de los celos y el asunto del honor, la ayuda de criados, las relaciones paternofiliales, la exaltación de la belleza de la dama, el motivo de la carta o el encuentro nocturno de los enamorados en la casa de la dama: Todo ello es favorable al enredo, a crear lances e incidentes típicos de la comedia barroca. No aportan, por tanto, novedad alguna.

⁴⁶ Desde el principio es un amor calificado en la pieza como «amoroso capricho», «embelesado delirio» o «delito». El rey se ha rendido a ella por completo: «pues vista en Ablès del Rey, / el día en que en ella hizimos / General Reseña, fue / tan violento su atractivo, / tan poderoso su agrado, / y tan suyo su dominio, / que a esclavo, desde Monarca, / le traduxo, pues rendido / a su amor para perderle, / solo ha tenido alvedrio», cfr. Antonio de Zamora, ed. cit., pág. 266. Cfr., sobre la comedia y su valoración, María Teresa Cattaneo, «En torno a *La poncella de Orleans* de Antonio de Zamora», en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, coords. M. Di Pinto, M. Fabbri y R. Frolidi, Abano Terme: Piován Editore, 1988, págs. 133-140.

corporación de algunos elementos típicos como el motivo del desdén, los celos y, en relación con el honor, el duelo. En *No hay plazo que no se cumpla* facilita el progreso del asunto principal, la burla de mujeres, a partir del galanteo y las palabras de matrimonio fingidas, que ofrecen una imagen negativa de don Juan, y lo relaciona con otro tema significativo, el honor.

Del análisis realizado sobre la incidencia del tema en la construcción de la acción de las comedias pueden, en cualquier caso, establecerse una serie de conclusiones. En primer lugar, la extraordinaria capacidad que tiene el tema para imbricarse con otros, sean estos considerables o menos significativos para la acción, ya clásicos en la tradición dramática barroca o novedosos y actuales en el momento en que se estrenan las piezas. En segundo lugar, la confirmación de que queda con frecuencia supeditado a otros que adquieren por entonces una mayor relevancia. Da a ellos soporte dramático. El hecho evidencia a un tiempo, aunque el tema adquiera todavía notable desarrollo en las piezas, la pérdida de liderazgo en las tablas, un desplazamiento temático en los gustos del público y su utilidad para llevar este a efecto. Y, en tercer lugar, la recurrencia en su tratamiento tanto a los rasgos constituyentes de su código, que están presente en las comedias repitiendo usos y funciones anteriores aunque con frecuencia afectados por la exageración y la complicación en la forma de tratarlos, como a nuevos elementos dramáticos, que inciden también de forma notable en su desarrollo y se pueden agrupar bajo el paraguas de lo espectacular (la música, la canción, lo fantástico, etc.). Esa recurrencia muestra también los gustos personales propios del autor a la hora de incluir en sus comedias los rasgos definitorios del tema. Siente, por ejemplo, una inclinación particular al uso de la queja. Al estudiar las obras de Zamora, en fin, se observa que el amor, ese gran tema de la dramaturgia barroca, pierde importancia en las obras y ha quedado convertido con frecuencia en carcasa dúctil y útil para facilitar nuevos asuntos. Disponía desde luego para ello de un modelo muy definido que resultaba fácil de aplicar y era muy conocido y aceptado por el público.

Aunque Antonio de Zamora recurre al código del amor del teatro barroco para utilizar el tema en sus comedias, conviene hacer una serie de precisiones referidas a los usos y peculiaridades que sobre él practica. Destacan, en este sentido, por un lado, dos formas diferenciadas de aplicar los rasgos constituyentes del código: la primera los muestra en su forma más convencional y tópica; la segunda los presenta con valores alterados. Con una pretende abordar el asunto del amor conforme a los cauces más normales y generales seguidos por los dramaturgos barrocos; así configura algunas acciones secundarias. Con la otra busca la generación de conflictos de mayor espectro o humor. Todo ello se matiza, además, con el gusto por lo exagerado y complicado, que supone la repetición de elementos. Pero se observa también, por otro lado, que Zamora añade con funciones variadas aspectos novedosos al tratamiento del tema. Esas

innovaciones se precisan en una marcada tendencia a conceder mayor importancia a lo espectacular, en la incorporación del factor mágico o maravilloso, la recurrencia a canciones o música y la incorporación del simbolismo.

Utilizado de forma convencional construye, en cualquier caso, la mayoría de las historias de amor de las piezas. Acudir a la fórmula consagrada por el éxito de grandes dramaturgos anteriores tenía indudablemente sus ventajas. Permitía, por ejemplo, la filiación de las obras, la rápida identificación de recursos por parte del público, la construcción de historias de taller para elaborar acciones secundarias, la aceleración en el proceso de escritura de las piezas o hasta la llamada de atención sobre el asunto principal de las mismas. En estos casos nos encontramos recursos como las declaraciones de amor, las bodas finales, el galanteo, las pruebas de amor, el motivo del papel, la queja por la situación amorosa, la presencia de los celos, el encarecimiento de la belleza de la amada, los síntomas del amor, la palabra de esposo, la determinación de luchar por el amor o la petición de manos.

Entre ellos cabe destacar, por su presencia y función en las obras, las quejas y las pruebas de amor. Las primeras responden a situaciones tan variadas como la imposibilidad de triunfar en él, la deshonra, la falta de correspondencia amorosa, la lejanía del amado o los celos y contribuyen a la caracterización de los personajes. Un ejemplo encontramos en *Siempre ay que embidiar amando*, cuando Deifobo se queja de su situación de amor. Ahora Dorinda le rechaza como resultado de su anterior desdén:

Que no ay dichoso en amor;
Que a otro no embidie, es verdad,
Que una noble voluntad
Aun apetece el dolor.
Pero que en amor no ha avido
(bien como yo) un desgraciado;
que no halle un enamorado
del favor que no ha tenido,
es mentira? Porque a mí,
quien. Cielos me embidiará,
si no que me embidien ya
la razón del frenesi?
Yo hui a Dorinda, y infiel,
Insensible, y desleal,
Parecer irracional
Costó hazerla mas cruel.
Si buelve a ver mi cuydado;
Mí pena hago mas esquivá,

Que es muy cruel perspectiva
 La de un favor mal logrado.
 Pues, qué haré, Cielos, sufrir,
 Llorar, padecer, callar,
 Sentir, y no revelar
 Las razones de sentir⁴⁷

Las segundas suelen ocupar más extensión en la acción y hasta ser determinantes para la resolución de la misma. Normalmente es el galán el que debe responder de forma positiva y vencer sobre el problema planteado, circunstancia que significa también el triunfo en el amor. Otras veces pasan por juego o entretenimiento, algo muy del gusto cortesano. Lo vemos en *Ser fino y no parecerlo*, cuando el triunfo en el amor de Cloante y Silene se vincula con la victoria en la batalla del primero:

CLOANTE: Que has querido
 Silene, decir callando?
 SILENE: que entre el premio y el motivo
 Antes es hacer la hazaña,
 Que pedir el beneficio
 CLOANTE: Dices bien y pues me abres
 La puerta a aquel pretendido
 Empleo de tus favores,
 No he de volver al hechizo
 De tus ojos, sin que buelva,
 A ser vencedor, vencido:
 Teme, Nicanor, mis iras,
 Pues va contra ti en mi brio,
 Una esperanza, y pelea
 Con muy ventajosos filos,
 Quien se arroja despechado,
 Por bolver favorecido⁴⁸

Ni que decir tiene que los rasgos constituyentes del código favorecen mediante la generación de conflicto la vinculación del tema con el enredo. En estos casos Zamora acude a la construcción de uno o varios triángulos amorosos, que requieren la presencia de galanes y damas sueltos, a la confidencia con el criado o amigo y al engaño en sus diversos tipos, para crear lances e incidentes muy

⁴⁷ Cfr. Antonio de Zamora, ed. cit., págs. 506-507.

⁴⁸ Cfr. Antonio de Zamora, ed. cit., pág. 339.

diversos en los que el amor logra la imbricación con otros temas. La presencia de estos rasgos tópicos en las piezas dependerá, en fin, del enfoque y significado que en ellos se dé al tema. Con ellos en todo caso no pocas veces la acción de las obras quedará innecesariamente recargada y complicada.

Algunos rasgos definitorios del código del amor, como ya señalábamos, presentan a veces usos alterados con el fin de crear conflicto en la acción o provocar entre el público humor. En el primer caso nos encontramos con acciones en las que el amor favorece el planteamiento y desarrollo de otros temas o su construcción de forma peculiar. Varios casos ilustran con perfección nuestras palabras: la negativa del galán a casarse en *El hechizado por fuerza* será el motor de arranque de la obra; dar palabra fingida de matrimonio contribuye a desarrollar en *No hay plazo que no se cumpla* la burla a mujeres. Fingir el galán no tener amor a su dama es el motivo base para el desarrollo de la pieza en *Siempre ay que embidiar amando*. En el segundo caso el humor se logra por medio del comentario de criados o graciosos sobre los amores de sus señores y de la utilización de los de aquellos como contrapunto dramático a los de estos. En ambos casos la comicidad surge de la parodia de convenciones, cuestión que resulta de especial interés porque se enmarca dentro del fenómeno más extenso de la burla a procedimientos, comportamientos, personajes, situaciones típicas, etc. propios de la poética de la Comedia Nueva. El comentario de los criados supone además un guiño al espectador que acusa una quiebra de la función dramática. Un ejemplo encontramos en *Cada uno es linaje aparte*, donde Tello, el criado del galán Lizana, explica la tristeza de su señor falto de correspondencia amorosa en los siguientes términos:

Ve aquí ustedes lo que pierde
Al mundo, querer casarse,
Y cargar con un vejete
Por suegro, y con una niña
Arrebolada de dengues,
Dice que es fortuna⁴⁹

El contrapunto dramático de los amores de criados se registra en numerosas comedias. Suele darse en intervenciones breves, provocan relax de la tensión dramática, se repiten y a veces contienen el componente erótico. Ilustrador es el siguiente caso de *Aspides ay Basiliscos*, donde Cayman se enamora de la rústica Tespia. Estos amores aparecen en varias ocasiones a lo largo de la comedia. Primero viene el enamoramiento:

⁴⁹ Cfr. Antonio de Zamora, ed. cit., pág. 482.

CAYMAN: Por Siringa,
 Deidad que abastece al mundo
 De flautas, y zelosias,
 Que me ha gustado la moza
 TESPIA: Mucho el criado me mira:
 Que va que le he magullado
 El corazón por la vista

Y, después, la relación de méritos de tan peculiar galán:

CAYMAN: Oyes, niña.
 TESPIA: qué se le ofrece?
 CAYMAN: Que sepas,
 Que tengo las tres cosillas:
 Galán, valiente y discreto:
 Discreto porque uso cifras,
 Valiente, porque hecho votos,
 Galán, porque gasto cintas
 TESPIA: Y después de todo esso,
 Qué mosca?
 CAYMAN: Esta que me pica
 TESPIA: Pues rasquese usted
 CAYMAN: Y si escueze,
 Que haré?
 TESPIA: Darse con saliva
 CAYMAN: Si assi responden las simples,
 Que dirán las entendidas⁵⁰

Más interesantes resultan, en todo caso, los elementos ajenos al código que emplea Zamora con cierta novedad para el desarrollo del tema. Así observamos que en ciertas obras la música y las canciones tienen una importancia especial dado que potencian, reiteran o sirven de marco al significado de escenas o explican la situación por la que pasan los agonistas.⁵¹ Pueden llegar a constituir una guía lírica de las obras. El elemento mágico está presente en numerosas ocasiones para facilitar el enredo amoroso, hacer burla o ayudar a los enamora-

⁵⁰ Cfr. Antonio de Zamora, ed. cit., págs. 335 y 337 respectivamente.

⁵¹ Aunque ejemplos pueden observarse en la práctica totalidad de las piezas del corpus, son ilustradores los que aparecen en *Ser fino y no parecerlo* (Jornada I, págs. 319, 320; Jornada II, pág. 342; Jornada III, págs. 364 y 368), *Siempre ay que embidiar amando* (Jornada II, pág. 481 y sigs., 484; Jornada III, págs. 506, 515, 516 y, también en el desenlace, pág. 523), *Aspides ay basiliscos* (Jornada I, pág. 343) y *Amar es saber vencer y el arte contra el poder* (Jornada II, pág. 21).

dos y resolver el desenlace.⁵² El gusto por lo visual y lo espectacular se da en múltiples escenas donde los agonistas aparecen y desaparecen gracias a puertas o artilugios secretos, en la frecuente recurrencia al retrato, la presencia de la tempestad, los enfrentamientos entre personajes; también en el valor de la vista, su anulación o incluso en los cambios de identidad.⁵³ El simbolismo cumple también a veces un papel destacado como elemento a partir del cual realizar el progreso del tema.⁵⁴ Ocurre, por ejemplo, con la flecha en la obra *Siempre ay que embidiar amando*, motivo que permite el desenlace. Dorinda dispara una flecha para evitar la disputa entre tres galanes, y ellos la entienden como símbolo de correspondencia, por lo que quieren recogerla y devolvérsela:

DORINDA: Qué es esto? Pues como vos
Ayrado; y loco después
Ofendiendome en los tres,
No obedecéis en los dos?

Al disparar se le cae la flecha y la asen los tres

ALCINO: Yo el primero
Seré que os le vuelva
MELIBEO: Ya
Difícil es, pues tambien
Le así yo
DEIFOBO: Nadie conmigo,
Sea amigo o enemigo,

⁵² El elemento mágico aparece, con valor desigual para el tratamiento del tema del amor, en comedias como *Duendes son alcahuetes y el espíritu foletto* (a lo largo de la obra a partir de las intervenciones del espíritu Foletto), *Aspides ay basiliscos* (en varias ocasiones: cuando Medusa y Euriala provocan una gran tempestad y todos huyen. Delfo, por ello, no consigue a Medusa, págs. 342-343; por hechizo Delfo queda convertido en piedra, por lo que se evita el final feliz de un amor, pág. 366), *Siempre ay que embidiar amando* (Dorinda quiere ponerse una mascarilla para que Deifobo no pueda verla, Jornada II, pág. 491 y sigs.), *El hechizado por fuerza* (en varias ocasiones las hechicerías de Lucía para hacer creer a don Claudio que está enfermo) y *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra* (en varias ocasiones en las intervenciones de don Gonzalo, en la Jornada II y al final de la Jornada III).

⁵³ Todo ello se aprecia también en la mayoría de las comedias del corpus, pero encontramos casos significativos en *Duendes son alcahuetes y el espíritu foletto* (especialmente a partir de las intervenciones del Foletto, pero también en otros elementos como la presencia del retrato), *Siempre ay que embidiar amando* (donde aparece también un retrato), *Aspides ay basiliscos* y *Amar es saber vencer y el arte contra el poder*.

⁵⁴ Símbolos aparecen en las comedias *Siempre ay que embidiar amando*, *Aspides ay basiliscos*, *Ser fino y no parecerlo* y *Cada uno es linaje aparte y las mazas de Aragón*. En varias ocasiones es la flecha. Se registran también parodias del flechazo amoroso y del niño dios Cupido.

Puede competir el bien
De esa acción⁵⁵

Zamora recurre a un número elevado de personajes para construir el tema del amor en sus comedias. De ellos se puede establecer, según las funciones que desempeñan, la siguiente clasificación:

a) *Agonistas que están directamente afectados por el desarrollo del tema.* Son los protagonistas del amor, aquellos que normalmente vencen al final de la pieza. En el caso de figuras femeninas sobresale en muchas ocasiones su carácter activo, su lucha constante para que se produzca el triunfo de sus sentimientos. Lo vemos en *Mazariegos y Monsalves*, cuando la dama se disfraza de hombre⁵⁶; en *Cada uno es linaje aparte*, donde Aldonza no acepta por marido al pretendiente que agrada a su padre⁵⁷; en *El hechizado por fuerza* en la que Leonor y Luisa ingenian un enredo para que Claudio cambie su actitud ante el matrimonio⁵⁸; o incluso en *No hay plazo que no se cumpla y convidado de piedra*, donde Beatriz quiere enamorar sin éxito a don Juan para lo que se disfraza de hombre⁵⁹.

Funciones más variadas, en cambio, presentan los galanes. Buscan el final feliz de su situación amorosa mediante la superación de numerosos obstáculos dado que casi siempre tienen la correspondencia de la dama. Un ejemplo claro es el caso de Otavio Colona en *Duendes son alcahuetes y espíritu foletto*; pero también lo encontramos en *Mazariegos y Monsalves*, donde Diego lucha desde la primera jornada hasta el final por el amor de Isabel; en *Amar es saber vencer*, cuando Nicanor quiere conseguir la correspondencia definitiva de Ariclea⁶⁰; y también en *Ser fino y no parecerlo* a partir de tres personajes, Orante, Cloante y Cambises⁶¹. Sin embargo encontramos un caso en el que el galán desarrolla sus dudas sobre el amor. Ocurre con el rey Carlos en *La Poncella de Orleans*, pese a que los amores de Inés son sinceros.⁶² La acción evoluciona aquí hacia la no

⁵⁵ Cfr. Antonio de Zamora, ed. cit., págs. 493-494.

⁵⁶ En la Jornada II Leonor, temerosa del peligro que pueda correr su amado, se disfraza de hombre para evitar el duelo en el que está involucrado. Este acto no cumple con su objetivo y complica todavía más la acción. Cfr. Antonio de Zamora, ed. cit., pág. 476.

⁵⁷ Pese a que el padre de Aldonza ha rechazado a su enamorado, ella da a Lizana palabra de esposa, rechaza una y otra vez a don Ramón o entrega una llave del jardín al criado de su galán para posibilitar el encuentro amoroso. Cfr. Antonio de Zamora, ed. cit., págs. 483-484, 485, 486 y 495.

⁵⁸ Cfr. Antonio de Zamora, ed. cit., págs. 436, 438, 449 y 456.

⁵⁹ Beatriz había dado ya palabra de matrimonio a Juan y por ello busca en él la obligación y correspondencia en el amor. Cfr. Antonio de Zamora, ed. cit., págs. 412 y 425.

⁶⁰ Cfr. Antonio de Zamora, ed. cit., págs. 7, 16 y 19.

⁶¹ Cfr. Antonio de Zamora, ed. cit., págs. 319, 321, 324, 325, 328, 331, 336-337, 339, 340, 346, 352, 355 y 364.

⁶² En varias ocasiones a lo largo de la acción, que causan el desdén de la dama. Cfr. Antonio de Zamora, ed. cit., págs. 265, 271-272, 292-293, 304, 316 y 318.

correspondencia y la ruptura para potenciar el triunfo sobre el inglés. Otras veces los galanes actúan mediante una negación afectada del amor, incluso cuando las damas puedan sentir interés hacia ellos. Esta circunstancia se observa en dos piezas con nitidez: en *Siempre ay que embidiar amando* Deifobo quiere anular los sentimientos que tiene por Dorinda mediante su rechazo, lo que conlleva la misma actitud de la mujer. Ese desdén posibilita el final feliz.⁶³ En *El hechizado por fuerza* la situación llega a la ridiculización del personaje de don Claudio, que, respondiendo al tipo del figurón, niega su casamiento por no perder una pequeña renta y termina burlado y engañado por las damas. Claudio es avaro, necio, crédulo, pedante y de indumentaria poco agraciada. Provocará no pocas veces humor en la acción.

Conviene señalar, por lo demás, que tanto personajes masculinos como femeninos muestran a veces actitudes muy exageradas ante el amor, hecho que complica sin duda el tratamiento del tema. La nómina de ejemplos podría ser aquí grande, pero baste citar la siguiente relación de casos: la búsqueda de la muerte por la dificultad del amor, la aparición de los celos a partir de la contemplación de un cuadro, la vinculación de la suerte en el amor con el éxito en otros asuntos, la queja afectada o el desarrollo de las pruebas de amor.

b) *Agonistas que no triunfan en el amor, pero cuyas actuaciones favorecen la complicación del tema.* Son personajes de menor importancia, que generan conflicto por medio del triángulo amoroso y que permanecen sueltos en la acción. Contribuyen a la elaboración del incidente secundario, presentan con frecuencia funciones precisas muy tópicas. Es posible encontrar de ellos, en todo caso, alguna caracterización negativa y hasta su ridiculización. Ejemplo del primer caso es Ramón, galán de *Cada uno es linaje aparte*, que ve en la voluntad del padre la posibilidad de enamorar a la hija y resulta insufrible y pesado para ella, además de ser crédulo y falso amigo.⁶⁴ Con esta caracterización pretende el dramaturgo potenciar la segunda acción de la pieza. Ejemplo de ridiculización es el doctor en *El hechizado por fuerza*, que está al servicio del humor y favorece el conflicto amoroso entre Luisa y Diego. Zamora logra con él una comedia donde la burla no se fundamenta sólo en la crítica a una figura, sino que afecta a dos en las distintas acciones, lo que da a la misma una mayor dimensión dramática. Todo en él es ridículo: su forma de vestir, su manera de hablar, el disfraz de mujer, su actuación como médico o ante las damas.⁶⁵

c) *Agonistas cuyas actuaciones favorecen el tratamiento del tema.* Se trata de personajes secundarios y de relación ya sean criados, amigos y confidentes.

⁶³ Cfr. Antonio de Zamora, ed. cit., págs. 452, 462, 481, 482-483, 485-486. El cambio de actitud de Dorinda se produce en la mitad de la segunda jornada.

⁶⁴ Cfr. Antonio de Zamora, ed. cit., págs. 483, 485, 391, 492, 494 y 495.

⁶⁵ Cfr. Antonio de Zamora, ed. cit., págs. 436, 439, 440, 441, 444, 448 y 454.

Cumplen en las piezas funciones tan variadas como conocer la situación sentimental de un personaje, facilitar el contacto entre enamorados, resolver una situación complicada en la que puede quedar comprometido el honor y la honra, organizar las citas y la transmisión de mensajes en billetes, además de provocar humor mediante la burla y el contrapunto dramático elaborados a partir de las convenciones del código. Funciones tan variadas permiten complicar de formas muy diferentes el tratamiento del tema en la acción.⁶⁶

En ocasiones estos agonistas pasan por la misma situación que tienen aquellos a los que pretenden ayudar.⁶⁷ Entonces sus actuaciones pueden lograr también el beneficio propio. Otras veces llegan a desempeñar en la acción un papel fundamental y apoyan sus intervenciones en el elemento mágico o maravilloso.⁶⁸

d) *Agonistas que, sin estar implicados en él, dificultan el tratamiento del tema.* Son siempre personajes secundarios, con funciones muy precisas en el planteamiento y el nudo de la acción, que no logran sus objetivos. Interesan aquí las determinaciones paternas de negar el casamiento de sus hijas con los galanes de los que están enamorados. Ocurre en la comedia *Cada uno es linaje aparte*, cuando en la Jornada I el viejo Lizana, en nombre de su hijo, pide a don Gastón a su hija Aldiza en matrimonio. Don Gastón no sólo lo niega sino que, engañando, intenta incluso que ella se case con don Ramón. El asunto lo vemos repetirse en *Mazariegos* y *Monsalves* cuando, también al principio de la primera jornada, mediante la narración de hechos pasados no representados, el público conoce que don Francisco Monsalves, padre de Isabel, rechaza el matrimonio de su hija con Mazariegos. Esta negativa se pone al servicio del planteamiento de la acción. En estas comedias las relaciones entre familias o paternofiliales son conflictivas. Otro caso encontramos en *Aspides ay basiliscos*, donde Euriala en repetidas ocasiones, valiéndose incluso de sus artes mágicas, previene a Medusa y quiere impedir su enamoramiento. Abundan las advertencias y los malos presagios que están anunciando el triste final de la dama.

La clasificación aquí ofrecida, sea como fuere, refleja la riqueza con la que Zamora utiliza en sus obras el tema del amor. Muestra a numerosos personajes con funciones muy diferentes que permiten tratarlo desde las perspectivas más variadas. Estas funciones están en su mayoría presentes en dramaturgos barrocos

⁶⁶ Son personajes como Julia en *Duende son alcahuetes*, Inés en *Mazariegos* y *Monsalves* (en una ocasión favorece a un galán en contra de su señora), Elvira y Tello en *Cada uno es linaje aparte*, Isabel en *El hechizado por fuerza* y Camacho en *No hay plazo que no se cumpla*.

⁶⁷ Un ejemplo es Luisa en *El hechizado por fuerza*, Melibeo y Alcino en *Siempre ay que embidiar amando*, Genaro en *Duendes son alcahuetes* o Ramón en *Cada uno es caso aparte*.

⁶⁸ Es el caso del espíritu Foletto, duende travieso que con sus intervenciones, a veces gratuitas, logra el final feliz de la pareja de amantes en *Duendes son alcahuetes*; o el caso de la esclava Lucía que en *El hechizado por fuerza* con supuesta nigromancia y hechicería se pone al servicio de la burla del galán.

anteriores, pero tienen aquí un grado más de complejidad y algunos motivos originales.

3. CONCLUSIONES

Antonio de Zamora ofrece en el *Prólogo* a la edición de sus obras de 1722 noticias interesantes sobre los nuevos caminos dramáticos de su época, que van alejándose poco a poco de Calderón:

Es la Poesia comica un dificil arte, para cuyo acierto, en el bullicio de las figuras, y adorno de las tablas, mas aprovecha el uso, que el estudio [...]. Ossadía fuera dezir, que he acertado a imitar los preceptos del mayor maestro de esta Arte dificil y tambien desgraciada, nuestro célebre español Don Pedro Calderon de la Barca. Pero mintiera, si no dixesse, que los he procurado seguir, debiendo a mi juicio el conocer quan disformes seran las pinceladas, que no observen aquel dibujo, por mas que quisiera desmentirme la novelera condicion del siglo, en quien (debaxo de la sujeta materia) se ha metido a indicente el gracejo, a tramoyista el aparato, a bolatín el tiempo, a ficcion la historia, a contemplacion la verdad; y ultimamente, a Maestro de capilla el Numen; como si cada elemento de estos no huviesse hasta aquí concurrido a formar proporcionadamente un orden perfecto, en quien (sin confundirse las qualidades) hacian sus aplicaciones hermoso el todo, y a las partes, sin dexar de ser divertidas por ser regulares⁶⁹

En él apunta el madrileño a nuevas prácticas dramáticas que muestran en sus piezas dos circunstancias: la pervivencia de forma exagerada de la tradición barroca y la presencia significativa de materiales nuevos, ambas en convivencia reflejando una marcada tendencia hacia la hibridez que busca sobre todo el beneplácito del público. No es nuestro dramaturgo, por tanto, «renacuajo» o «pequeña hormiga» como dijera con desprecio Diego de Torres Villarroel y Francisco Antonio Mallent Portocarrero de los dramaturgos de su época comparados con Calderón de la Barca.⁷⁰ En efecto, la dramaturgia barroca, después de más de una centuria de vida, se agotaba por entonces en la repetición extremada de recursos, en el uso y abuso frívolo de temas y de los códigos que los soportaban, en la búsqueda de la originalidad por medio de la complejidad y reiteración de

⁶⁹ Cfr. Antonio de Zamora, ed. cit., s. pág. En la época era muy habitual que los comediógrafos incluyeran en las introducciones a las ediciones de sus obras ideas sobre preceptiva y práctica dramáticas.

⁷⁰ Cfr. Torres Villarroel, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la corte*, ed. R. P. Sebold. Madrid: Espasa-Calpe, 1966, I, XI, pág. 85; Francisco Antonio de Mallent y Portocarrero, *Analysis o examen puntual de la Thragedia intitulada Jahel. Con sus notas por D...* En Cádiz. Año de 1776, ms.

elementos, en la dificultad del lenguaje que seguía la vieja moda culterana y en la parodia de los viejos recursos utilizados *ad nauseam*. Una decadencia, en definitiva, que sostenía a duras penas el edificio dramático barroco en la ironización, en la desesemantización, el pastiche y la hiperbolización, renovación de poco vigor que no habría de durar mucho. Pero esa muerte lenta no fue gratuita, pues abrió el camino a una transición cuyo resultado fue la aparición de nuevos géneros dramáticos populares en el siglo XVIII herederos directos del gran teatro anterior. El parto de sus poéticas respectivas se produjo, cuando lo espectacular era un valor sobradamente consagrado, a partir de la intensificación de lo visual y de lo auditivo, además de la adaptación de antiguos esquemas a la realidad presente. Aludimos aquí a la comedia de magia, de música y de figurón. Las dos primeras convertirán el argumento de las piezas en mero pretexto para el despliegue de lo espectacular, que se concreta en el cambio continuo de decoraciones, en la multiplicación de los efectos escénicos y el uso frecuente de tramoyas. En las comedias de magia la acción se fundamenta sobre personajes fantásticos o maravillosos y genera numerosos episodios y lances donde se hace alarde de una compleja escenografía. En las primeras zarzuelas, que versaban sobre el asunto mitológico, la música cobró un lugar preferente, aunque como espectáculo estuvo marcado por una variedad, donde la iluminación y el efecto buscaban ganar al espectador. La comedia de figurón, por su parte, siguiendo caminos iniciados en el siglo anterior, centrará su atención en un personaje ridículo sobre una trama envuelta en muchos enredos, aunque con el tiempo terminará moderando lo grotesco para convertirse en comedia de costumbres. La crítica ya ha confirmado que Zamora desempeña un papel esencial en el desarrollo de cada uno de estos géneros, en la configuración de sus distintas poéticas, lo que lo sitúa en una posición preponderante entre la nómina de comediógrafos de su época y lo define a las claras como un escritor de transición entre formas diferenciadas de hacer teatro.

El análisis de la utilización del tema del amor en las comedias de Zamora aporta datos relativos a la confirmación de esa última valoración. No cabe duda de que nuestro dramaturgo lo utiliza de forma compleja, repitiendo los usos propios de los rasgos constituyentes de un código que había sido fijado mucho antes, en los tiempos de Lope. Se observa, en todo caso, un desplazamiento de su significado en las piezas, donde pierde predominio como asunto principal para convertirse en un tema que soporta el tratamiento de otros que son ahora hegemónicos. Consolida también su valor como asunto secundario y muestra, además, una enorme versatilidad para imbricarse con otros en la acción, independientemente del valor que ellos adquieran en las obras. Esa capacidad evidencia el vitalismo que tendrá en los nuevos géneros, pese a la citada pérdida de importancia. Pero el amor se desarrolla en las piezas de forma compleja, a partir de enredos donde destacan los incidentes secundarios, los triángulos amorosos, los motivos sin

trabar o apenas apuntados, la recurrencia a una extensa nómina de agonistas, la complejidad en el lenguaje, la consideración de lo visual y auditivo, el abuso de las pruebas de amor, la exageración de su código o la parodia de recursos. Sobre estos cauces tópicos muy desgastados ya del teatro de su época añadirá la renovación de elementos y características por medio de la magia, la música y la canción, el simbolismo, el comportamiento exagerado de los agonistas o su caracterización ridícula. En efecto, en el tratamiento del tema en las piezas de Zamora se advierte a la vez decadencia y nacimiento.

El amor en las obras analizadas, en definitiva, ayuda a definir la situación por la que pasa el género histórico de la Comedia Nueva en el momento en que Zamora escribe sus obras. Estamos en una fase epigonal, caracterizada por la complejidad, la exageración, la desesemantización de rasgos definitorios y la parodia. En este panorama cobra especial significado su nuevo valor en las piezas como soporte de otros temas o su capacidad de imbricación con la mayoría de ellos y, en general, el impulso renovador que recibe mediante elementos como la magia, la ridiculización de personajes o la música. Esos nuevos valores explican que las historias amorosas impregnen con mayor o menor fortuna los nuevos géneros dramáticos; los nuevos elementos apuntan precisamente al surgimiento de algunos de ellos en cuyo origen nuestro dramaturgo no deja de tener un papel más que destacado.

LA PROSA ENCICLOPÉDICA DEL MARQUÉS DE SANTA CRUZ

ÁLVARO RUIZ DE LA PEÑA SOLAR
(Universidad de Oviedo)

Hay pocas vidas tan fulgurantes, ricas en acontecimientos y fructíferas en el ámbito intelectual, como la de Álvaro Navia Osorio y Vigil de la Rúa, tercer marqués de Santa Cruz de Marcenado, nacido en el hermoso abrigo marinero de Puerto Vega, en las tierras occidentales de Asturias.

Sobre los primeros estudios y las enseñanzas recibidas en la universidad escribe Luis Navia Osorio: «terminó sus estudios primarios en Pola de Siero, en el palacio de sus padres, llamado del Jardín, de donde pasó a perfeccionarlos a las aulas del convento de San Vicente de Oviedo, a donde acudía la nobleza asturiana a recibir enseñanza. De las aulas de San Vicente pasó don Álvaro a las de la Universidad de Oviedo, en las que estudiaba en 1702 la Gramática Latina, Retórica y Lógica»¹. Pero antes de graduarse en las facultades superiores, Navia Osorio ha de abandonar los estudios para incorporarse como Maestre de Campo al ejército del duque de Anjou, trasladándose por encargo de la Junta General del Principado –favorable a las pretensiones dinásticas del Borbón, frente a las del archiduque Carlos–, con un ejército de 600 hombres, pertenecientes al Tercio de Asturias, a las fronteras tierras de Galicia. Estamos en 1703 y el joven marqués, y ya Maestre de Campo, cuenta diecinueve años de edad.

¹ Los datos referentes a la biografía del marqués pueden seguirse en Luis de Navia Osorio y Castropol, *Datos para la historia del concejo de Navia*, ed., prólogo y notas de J. L. Pérez de Castro, Oviedo, MCMLXXVI, t. I.

De la brillante carrera militar del marqués destaco algunos hechos de armas: combate sucesivamente en Galicia, Extremadura, Aragón, Navarra y Cataluña, pasando en 1710 a pacificar las islas de Córcega y Cerdeña, en poder de los coaligados ejércitos del archiduque. En 1713 retorna a España, una vez firmada la paz de Utrech; las tropas austríacas se retiran del territorio nacional, abandonando a su suerte a los últimos resistentes catalanes que se hacen fuertes en la Barcelona sitiada. El 11 de agosto de 1714 se rinde la plaza, entrando Navia Osorio victorioso al frente de su ejército, en el que figuran los veteranos soldados del Tercio de Asturias.

Entre 1718 y 1720, el marqués de Santa Cruz permanece en Cerdeña como gobernador de la isla, hasta que Felipe V ordena la evacuación definitiva de las tropas españolas a la península, obligado a renunciar a las aventuras bélicas para recuperar los territorios perdidos en Utrech. En los años que van de 1720 a 1725, Navia Osorio realiza misiones diplomáticas en la corte de Víctor Amadeo de Saboya, en Turín. Son años de intensa actividad intelectual. En 1724 publica los tres primeros tomos de las *Reflexiones militares*, magna obra de carácter técnico que sirvió de base teórica a los principales ejércitos europeos hasta la época de Napoleón; los tomos IV, V y VI se publican también en Turín en 1725, como los restantes VII y VIII, IX y X, en 1726 y 1727 respectivamente; el XI y último tomo vería la luz en París, en 1730.

En 1727, Santa Cruz firma, por parte española, la paz europea de Soissons, asistiendo al año siguiente al congreso de las naciones europeas presidido por el cardenal Fleury. Surgidas algunas desavenencias entre los miembros de la delegación española, el rey dispone el regreso del marqués a Madrid en 1730, nombrándole Comandante general de la plaza de Ceuta. Este destino marcaría la singladura final de Álvaro Navia Osorio.

Postergada la pretensión de Felipe de iniciar la reconquista de los territorios italianos, el punto de mira regio se dirigió hacia las plazas africanas del norte. El 3 de julio de 1732 entraba el ejército borbónico en Orán, nombrando de nuevo Comandante general al marqués de Santa Cruz, que permanece al mando de 8.000 hombres en la ciudad. Durante los meses que siguen, el hostigamiento enemigo es constante y en una de las salidas estratégicas para fortalecer los flancos débiles de su tropa, el marqués cae herido y es, finalmente, rematado con saña por los africanos. Era el 21 de noviembre de 1732 y Santa Cruz iba a cumplir cuarenta y ocho años de edad.

Digamos, como último dato biográfico, que Álvaro Navia Osorio contrajo matrimonio en tres ocasiones. La primera en 1701, con doña Francisca María Navia Arango Montenegro y Lantoiira, hija de los marqueses de Ferrera, teniendo lugar la ceremonia en la parroquia de San Nicolás de Avilés. De este matrimonio quedaron dos hijos: Juan y Jacinta.

Viudo en 1706, Santa Cruz se casa en 1711 con doña María Teresa Roig de Magriñá, natural de Jabomps, en el Principado de Cataluña. Tuvieron dos hijos: Sebastián Álvaro y Margarita.

El tercer matrimonio lo contrae con la hija del famoso general Bellet, María Antonia Bellet y Valencia, por poderes en 1719 al estar destinado en Cerdeña. Los hijos habidos fueron cinco: Álvaro, Víctor Amadeo, Lucas, Irene (que destacaría como poeta, siendo reseñada por el *Journal de Trevoux* en 1742)² y Manuel.

Dos son los rasgos que se combinan en el perfil psicológico de Santa Cruz: una extraordinaria capacidad de trabajo –puesta de manifiesto en el resultado final de las *Reflexiones militares*– y una curiosidad intelectual que llega a abarcar distintos campos del conocimiento científico, como lo prueba su intención de formar un *Diccionario Histórico* del que me ocuparé más adelante, además de las aportaciones teóricas contenidas en su *Rapsodia económica-política-monárquica*, obra póstuma que ve la luz en Madrid, días después de su fallecimiento en 1732.³

La *Rapsodia económica* es una de las obras más importantes de teoría económica publicadas en España a lo largo de la Edad Moderna. De su interés, como guía de iniciación científica, habla Jovellanos en un discurso dirigido a la Sociedad Económica de Asturias el 22 de abril de 1781; después de citar las obras de Condillac, Cantillón y Mirabeau, como las más pertinentes para introducirse en el campo de la economía política, recomienda a una serie de autores españoles: «Pero sobre todo, deberán leer los socios las obras de nuestros economistas españoles, porque en ellas hallarán tratadas las materias económicas con respecto a los intereses de nuestra nación. Entre ellas el Navarrete, el Moncada, el Argumosa, el Uztáriz, el Ulloa y la *rapsodia* de nuestro paisano el marqués de Santa Cruz; son de un precio inestimable»⁴.

² Ha estudiado los versos de Irene Navia, aportando también datos sobre su padre el marqués, Inmaculada Urzainqui, «Irene de Navia y Bellet (1726-1786). Primera escritora asturiana conocida», en *Homenaje a José Luis García Arias*, Uvieu: Academia de la Llingua Asturiana, 2010, t. II, págs. 1011-1045.

³ Este interés «universal» del marqués, por las variadas actividades de orden científico-cultural, no debe llevarnos a exagerar su papel como impulsor de empresas en las que no parece haber tenido mucho que ver, como la instalación de un gabinete científico en Madrid o la construcción de un aerostato (ver Santa Cruz, marqués de, en la *Nueva Enciclopedia Larousse*, Barcelona, 1981, t. XVII). La confusión puede radicar en la existencia del otro título Santa Cruz, que ostentaba la familia el marino Álvaro de Bazán. También su supuesta participación en la creación de la Academia de la Historia (Ángel de Altolaguirre y Duvale, *Biografía del Marqués de Santa Cruz de Marcenado*, Madrid: Imp. del Cuerpo Administrativo del Ejército, 1885, pág. 23).

⁴ El discurso completo de Jovellanos *A la Real Sociedad Económica de Asturias, sobre los medios de promover la felicidad de aquel Principado, puede verse en Gaspar Melchor de Jovellanos. Obras Completas*, t. X, *Escritos económicos*, ed. crítica, estudio preliminar, prólogo y notas de V. Llombart y

En un breve artículo sobre el valor teórico de la *Rapsodia*, Álvaro Galmés establece una serie de precisiones en torno a su posible relación con la *Teoría y práctica de comercio y marina* de Jerónimo de Uztáriz, publicada en 1724, o lo que es lo mismo, ocho años antes de que vea la luz la obra de Navia Osorio. Por ejemplo, ante la afirmación de ciertos historiadores de que «su política mercantil se funda principalmente en seguir las teorías de Uztáriz»⁵. Galmés afirma el posmercantilismo y preliberalismo económico que inspiran la obra de Santa Cruz:

Uztáriz, siguiendo la tradición de los mercantilistas españoles del siglo xvii, identifica en su obra, riqueza y metales preciosos. Considera como una desventaja cuanto contribuye a su disminución, y como un bien necesario cuanto ayuda a aumentarlos [...] Muy lejos ya de estas ideas, Santa Cruz de Marcenado apenas alude al valor del dinero o de los metales preciosos de América, mientras que hace hincapié en otras fuentes de riqueza, como son la industria (el fomento de fábricas, según sus palabras), el desarrollo de la agricultura y de la ganadería, el libre comercio, y el pleno empleo de la población apta para el trabajo. En este último aspecto el marqués se muestra sensiblemente preocupado por los problemas sociales. Frente a la mendicidad, o como dice Santa Cruz con palabra más llana y castiza, *mendiguez*, condena la limosna y propone que los bienes que toda persona voluntariamente quisiera entregar a los pobres los deposite en la institución civil, que no eclesiástica, de su demarcación, a fin de que con su acervo se construyan fábricas que den ocupación a los indigentes. Refiriéndose a las clases más acomodadas, propugna Navia Osorio medidas fiscales especiales para evitar que los terratenientes puedan tener abandonadas sus tierras. Y respecto a la nobleza defiende la práctica del comercio como ocupación necesaria, para lo cual propone que se debe conceder nobleza a todo plebeyo que practique las artes del comercio, a fin de estimular a hidalgos ociosos, inútiles para el beneficio de los pueblos.⁶

Creo que lo extenso de la cita se justifica en la medida que aclara las posiciones de Navia Osorio en relación con las mantenidas por Uztáriz; pero, además el preliberalismo del marqués no sólo está en los contenidos de orden económico, sino que afecta también a sus propósitos de reformas municipales,

J. Ocampo Suárez-Valdés, Oviedo: Ayuntamiento de Gijón-Instituto Feijóo de Estudios del Siglo xviii, KRK Ediciones, 2008, págs. 267-302.

⁵ Manuel Colmeiro, *Biblioteca de los economistas españoles de los siglos xvi, xvii y xviii*, Madrid: Publicaciones de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1954, pág. 112.

⁶ Álvaro Galmés de Fuentes, «La *Rapsodia Económica* del Marqués de Santa Cruz de Marcenado», en *II Simposio sobre el Padre Feijóo y su siglo*, Oviedo: Cátedra Feijóo, 1983, vol. II, págs. 133-137.

cuando propone cambios –que aparecen insinuados en la *Rapsodia*– en el sistema de representación por estamentos, lo que hace señalar a Domínguez Ortiz que esa reforma «parece inspirada en una mezcla del ideal nobiliario y el burgués: un tercio de regidores nobles, con dos mil ducados de renta o 20.000 de capital en tierras; otro tercio de labradores con 10.000 de bienes raíces y otro de mercaderes con 15.000»⁷.

Una última cuestión aclara Galmés sobre la supuesta (y ya hemos visto hasta qué punto se trata de una suposición errónea) influencia de Uztáriz en la *Rapsodia* de Santa Cruz. Aunque la fecha de publicación de ésta es de 1732, sabemos por el prólogo del propio marqués que la obra había sido culminada muchos años antes, como demuestra el hecho de que Felipe V le acusa recibo del envío, con fecha 5 de mayo de 1721, tres años antes por tanto de la publicación –por cierto, sin censura– de la obra de Uztáriz.

Llegados a este punto, parece necesario reflexionar sobre la actitud mantenida por Navia Osorio en el conflicto con la Audiencia ovetense⁸; una actitud marcadamente estamentista, discorde con el espíritu reformador y preliberal que se trasluce en el tratado económico de la *Rapsodia*.

Caben, a mi juicio, dos hipótesis: en la primera, estas dos posiciones, aparentemente contradictorias, no lo serían tanto, teniendo en cuenta la merma de poder nobiliario que suponía el establecimiento de la Audiencia y el carácter elitista que una mentalidad aristocrática, como la del marqués, podía atribuir a su clase, en los términos en que ésta concebía los asuntos propios de la *cosa pública* (despóticamente paternal, proteccionista y con un arraigado sentido de la justicia doméstica, por encima de toda sospecha). No habría pues, contradicción alguna en las dos actitudes del marqués: la defensa razonada de los intereses de clase frente a las pretensiones fiscales (en ellas se pone más el acento que en las otras) del regente Cepeda, que no deja de ser un *burócrata* circunstancialmente asentado en Asturias, y la creencia sincera en una política económica de tipo desarrollista, en la que las franquicias comerciales, la supresión de aduanas internas o la liquidación de los monopolios cooperan en el gran objetivo de modernizar las estructuras económicas del país.

⁷ Antonio Domínguez Ortiz, *Sociedad y estado en el siglo xviii español*, Barcelona: Ariel, 1976, pág. 457.

⁸ Recordemos que el marqués había intervenido en la redacción de dos *representaciones* al rey, una en 1715 y otra en 1718, oponiéndose a la creación y primeros pasos de la Audiencia asturiana, acusando al regente Antonio José Cepeda (la figura más detestada por los nobles asturianos de la época) de proceder contra sus intereses, lo cual no movió, a pesar del poder de los litigantes, la determinación del rey, decidido a organizar y reformar la administración de justicia, sustrayéndola del control de las instituciones señoriales que impedían con frecuencia su curso, y garantizando los derechos individuales de la población (en Francisco Tuero Bertrand, *La creación de la Real Audiencia en la Asturias de su tiempo (siglos xvii-xviii)*, Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1979).

La segunda de las hipótesis parte del supuesto contrario: el marqués autor de la *Rapsodia* ya no es el mismo corredactor de las *representaciones* dirigidas al rey contra el establecimiento de la Audiencia, porque ambas posiciones ideológicas son contradictorias entre sí. Nos hallaríamos, en este caso, ante una evidente evolución en el pensamiento de Santa Cruz, que tendría lugar en los años transcurridos entre 1718 y 1721, años de estancia en Italia, primero como gobernador de Cerdeña y luego como diplomático en la Corte de Víctor Amadeo de Saboya, en Turín; sabemos que en esta última ciudad «consiguió reunir en su casa lo más selecto en ciencias y letras de aquella corte»⁹, aunque ignoremos todo lo referente a sus contactos personales durante su mandato en Cerdeña.

Ahora bien. La iniciativa intelectual que sitúa al marqués de Santa Cruz en la órbita de la primera ilustración española es sin duda su acariciado proyecto de formar un *Diccionario Histórico-Geográfico*, cuya preparación inicia a partir de 1727.¹⁰

Merece la pena demorarse en las páginas escritas por Navia Osorio a este respecto, que ponen de manifiesto hasta qué punto había asumido la necesidad de expandir el conocimiento de la historia y los saberes útiles en España, poniendo al alcance de una amplia masa de lectores los frutos del pensamiento moderno, sistematizado para su mejor comprensión.

Los motivos íntimos que le mueven a emprender esta magna obra, desgraciadamente inconclusa, los expresa Santa Cruz al final del tomo VIII de las *Reflexiones militares*: «fatigado por diecinueve años el discurso en asperezas de la milicia, en espinas de la política y en rigores de la moral, pidió tregua para algún tiempo de recreo en la selva deliciosa de un *Diccionario*»¹¹; pasa, después, Santa Cruz a detallar los asuntos que deberán ser tratados en la obra. Su enumeración refleja una cierta indefinición, justificable por su carácter de borrador inicial, que en textos futuros del proyecto irá adquiriendo consistencia.

Comenzando por las cuestiones de tipo lingüístico recogerá «Todas las palabras españolas con su traducción en francés, italiano y latín [...] Especificaríanse las voces de poco uso por muy antiguas o no bastante admitidas por demasiado modernas [...] Señalaríanse también las palabras que sólo se practican en sentido burlesco y las facultativas. Construiríanse las letras sueltas que se

⁹ Altolaguirre, *op. cit.*, pág. 22.

¹⁰ Santa Cruz comienza a hablar de un *Diccionario Universal*, pasando más tarde a denominarlo *Diccionario Histórico-Geográfico*. No parece, en los escritos del autor, que se tratase de dos obras distintas.

¹¹ Cito por la edición de las *Reflexiones* de 1893, publicada en Madrid en la Imp. de Enrique Rubiños, con un prólogo del militar e historiador Luis Vidart, pág. 792 y siguientes.

hallan en antiguas inscripciones y medallas...». Pasando a los conocimientos geográfico-históricos,

describiré la situación de los pueblos, montes y lagos memorables, el curso de los ríos, las costas de mar y principales circunstancias de los puertos. Las batallas que se dieron en cada paraje y los sitios y sorpresas que hubo en cada pueblo o terreno [...] Los tratados de paz o de Ligas para guerra que se efectuaron en cada lugar, con una breve noticia de sus cláusulas, príncipes contratantes y sus ministros plenipotenciarios. Diré lo que en los pueblos o provincias halle digno de observación particular; su esterilidad o abundancia de unos u otros géneros; su gobierno, su clima, y el más común genio y costumbres de sus habitantes. Recopilaré las definiciones de ciencias, artes y oficios y algunas curiosidades o secretos de los últimos». En esta misma línea de atención hacia las actividades artesanales, el marqués insiste en la importancia de su estudio: «Si el *Diccionario* se imprime después de mi retorno a España, trataré de los nombres de los instrumentos de cada oficio, lo cual me es imposible ejecutar desde aquí, donde se ignoran en español, y los libros dicen poco en este punto, a lo menos los que yo tengo.

Acerca del índice onomástico de autores, el marqués puntualiza:

Debajo del nombre de cada escritor diré los títulos de las obras. A continuación del título de cada obra diré, por mayor, algo de su contexto; el juicio que de ella dieron hombres doctos, y el que mi ignorancia forme sobre tal cual materia que pueda ser de mi alcance. Anotaré las ediciones de cada obra que pasan por más copiosas y fieles. Expresaré cuando la obra es prohibida en España, y siendo sólo expurgada, copiaré el artículo de expurgación o le citaré, informándome antes de si el santo Tribunal halla dificultad en lo primero, pero siempre ejecutaré lo segundo cuando la expurgación sea larga. Epilogaré sus principales hechos y dichos, referiré su país y el tiempo de su nacimiento y muerte, y algo de su calidad y armas de la familia, en cuyo último punto no prometo grande extensión ni daré sucesión cronológica de familias particulares.

La historia onomástica tiene en estos apuntes un sentido plenamente moderno; no se trata ya de insertar los nombres célebres dentro de los repertorios genealógicos tan habituales en la concepción histórica barroca, puesto que Navia Osorio sólo promete escribir «algo de su calidad y armas de la familia», sin «grande extensión» ni «sucesión cronológica de familias particulares»; mucho más importante le parece hablar de las obras de los hombres célebres citados, de «su contexto», del «juicio que de ella hicieron hombres doctos»,

anotando las reediciones que sean «más copiosas y fieles». En cuanto a las obras perseguidas por la Inquisición, Santa Cruz promete que hará constar el hecho de su prohibición y, en el caso de que sea expurgada, copiará íntegramente «el artículo de expurgación» con el permiso del tribunal, o lo citará en todos los casos.

El *Diccionario* contendrá, asimismo, tablas cronológicas «para la confrontación de años, era, olimpiadas, hégiras, siglos, etc. [...]; la sucesión, tiempo y lugar de los concilios»; también tendrán cabida los «animales cuadrúpedos, volátiles, acuáticos y reptiles», «minerales» y «plantas».

Después de la pormenorizada relación de materias que se han de tratar en la obra, pasa el autor a proclamar «las ventajas que a nuestra nación resultarán del *Diccionario* proyectado, aun cuando la primera vez saliese imperfecto».

Saliendo al paso de las críticas que pudieran hacerse, por una excesiva dependencia de otros publicados en el extranjero, todavía se pueden extraer ventajas que Santa Cruz pasa a enumerar:

De cada cien españoles que amen la lectura no habrá dos que tengan correspondencias bastantes para que se les envíen dichos libros de Roma, Bolonia, Padua, Lipsia, Ginebra, León de Francia, Paris, Holanda, Inglaterra, Amberes, Colonia y otros parajes donde se imprimieron, fuera de que de muchos de ellos ya se acabaron las ediciones y ni caros ni baratos pueden hallarse. Demos vencida la dificultad expresada. ¿Cuántos estudiosos españoles ignoran las diferentes lenguas en que están escritos los referidos libros

A todo esto hay que añadir «el aumento de gasto en la compra»; con la publicación del *Diccionario* español

no saldrá de España el dinero para comprar los diccionarios y más obras pertenecientes a aquel género de estudio [...]; el anhelo de entenderle estimulará las naciones a aprender el español y tendrán curso entre ellas los demás libros de nuestro idioma, que hoy son desconocidos, de donde resulta que la fama de tantas insignes plumas vuela solo hasta los confines de España, y siendo por consecuencia corta la ganancia de impresores y libreros, no hay en provincia culta de Europa más pobres librerías que las nuestras.

Casi todas las naciones extranjeras tienen «diccionarios históricos, bíblicos, geográficos, matemáticos, económicos, químicos, geométricos, jurídicos, de comercio, de marina, música, etc.», y sin embargo en España «hemos vivido en la miseria de sencillos y defectuosos vocabularios».

Termina Navia Osorio animando a los españoles de ciencia y de cultura a que le ayuden y secunden en sus esfuerzos, ofreciéndose a resolver los obstáculos que puede plantear la carencia de obras de consulta accesibles, que «darán a buen precio los libreros de mi correspondencia en Turín, Venecia, Ginebra, Lyon, París y Holanda», y para excitar el ánimo de los futuros colaboradores promete que «si alguna persona capaz me dispensa el favor de venir a trabajar conmigo la letra que mis compañeros me detinen, u otra, le serviré gustoso con libros, casa y mantel».

En el segundo de los escritos que el marqués incluye al final del tomo IX de las *Reflexiones militares*, el proyecto del *Diccionario* va completándose con nuevas ideas, adquiriendo una mayor armonización en sus partes. Santa Cruz estima que «muchos, que no podrán o no querrán comprar entera la obra, tomarían de ella la parte correspondiente a la profesión o genio de cada sujeto», por lo que cree necesario que el conjunto total se pueda dividir para comenzar a imprimirla «a medida que se vayan poniendo en orden los originales de cada clase», para de esa manera «formar los diccionarios que siguen: 1.º Eclesiástico, 2.º Jurídico, 3.º Político, 4.º Bélico y Náutico, 5.º De comercio, 6.º Económico y deleitable, 7.º Médico, 8.º Misceláneo, 9.º Histórico, 10.º Geográfico, 11.º Matemático y astronómico, y 12.º Índice general.¹²

Después de establecer esta clasificación temática, Santa Cruz pasa a detallar hasta en los más mínimos extremos («convendrá que se dejen anchos márgenes para correcciones y adiciones, no escribir jamás a la espalda de la página y cortar ésta por debajo de donde se acabe lo escrito...»), la forma en que los colaboradores deberán ir elaborando su trabajo.

A estas alturas del proyecto, el marqués empezaba a albergar serias dudas sobre las ayudas y colaboraciones solicitadas a los futuros redactores: «Vuelvo a suplicar a los eruditos de Europa, y en particular a los de España, se sirvan avisarme lo que juzguen oportuno mudar de estas ideas», y así como confía en sus amigos italianos de Turín («en ellos veo esperanzas»), no puede decir lo mismo de los españoles («de los segundos no puedo hablar, porque todavía no corresponden las respuestas de España sobre el primer proyecto que remití a mis amigos de aquel reino»). Había pasado un año desde que el marqués incitara a los «amigos de aquel reino» a colaborar con él en el vasto empeño; ligeramente decepcionado por la actitud de los españoles, advertirá por primera vez: «Si no le abraza cantidad bastante de personas, ya en mi primera idea sobre el mismo dije que yo también le dejaría».

¹² El índice general «abrazará todos los once diccionarios anteriores, y el de la Academia Española u otro buen etimológico de la lengua en que esta obra se imprima». ¿Pensaba Navia Osorio en otra lengua –la italiana, por ejemplo– como oficial de la obra, en vista del escaso eco obtenido entre los eruditos españoles consultados?

Estamos en 1727. El último tomo publicado en Turín –décimo de las *Reflexiones militares*– sale al finalizar el año. Santa Cruz vuelve a exigir la diligencia necesaria en el envío de colaboraciones a sus corresponsales españoles, «por si quieren despertarse a los gritos que todo este año les voy dando»; estos colaboradores se han responsabilizado ante el marqués y éste hace constar sus iniciales al frente de cada grupo temático¹³.

Ha pasado algún tiempo desde que Navia Osorio empieza a madurar la idea del *Diccionario*; en su transcurso ha ido reformando puntos de vista, consultando con eruditos amigos en España y en el extranjero, y acopiando materiales de trabajo. La obra sufre un cambio de orientación, porque el propio marqués se da cuenta de que el colosal trabajo supera con creces sus fuerzas, aun contando con que los colaboradores cumplan con el plan previsto:

Yo había pensado en una Biblioteca Universal que descargase al *Diccionario histórico* del inmenso peso de tantos escritores, y discurría en formar un índice de materias de la biblioteca que fuera razonable, equivalente de un Diccionario universal de Ciencias, Artes y Oficios; pero habiendo vuelto a reconocer diversas bibliotecas, me parece insoportable la mole, particularmente de obras eclesiásticas, jurídicas, médicas y filológicas [...] Así creo debere-mos abandonar el designio de la Biblioteca y contentarnos con incluir en el *Diccionario histórico* los más famosos escritores, de cuyas obras podamos lograr suficiente noticia [...] De cualquier forma, el *Diccionario* contendrá diez escritores por cada uno de Moreri, y espero sea con más individuales importantes noticias de sus obras.

El optimismo renace en el marqués. Ha debido recibir algunas partes ya completas de la obra, por lo que empieza a hacer planes presupuestarios y a

¹³ Traslado aquí las letras iniciales de sus nombres: «De la geografía de Tierra Santa y Egipto se encargó el señor A. P; de la Historia diplomática se encargaron los señores marqueses de G. y de B. y los señores condes de Cn. Cl. S. y R.; de las Deidades gentílicas, sus ídolos y culto y algunas otras colecciones de la antigüedad, exceptuando al pueblo hebreo, encargose el señor C. de V.; Historia bíblica, de la cual se sirvió de encargarse el Sr. A. Psn.; Historia de los pontífices romanos y extracto de las bulas, M. R.; Historia de los cardenales, el Sr. A. de S. G.; Patriarcados, arzobispados, obispados, el Reverendísimo P. M. Alb.; Historia de órdenes monásticas y militares. Historia del Santo Oficio. De las dos primeras se encargó el Sr. A. F. Pr., y la tercera se encargará a persona que esté en país oportuno para encontrar los mejores manuscritos, informes verbales y libros; Historia de santos, Rmo. P. Sacr.; Concilios y breve noticia de sus cánones, el Sr. A. Pal.; Historia de las herejías, el Rmo. P. Ab. S.; por último los Hechos militares desde que hay memoria. Fortificaciones de plazas antiguas y modernas. Fondo y perspectivas de puertos marítimos. Cuyos puntos están a mi cargo». Todas estas indicaciones, que aluden a los colaboradores, están en las páginas 801-805. sería interesante llegar a conocer la personalidad que se esconde tras las diversas iniciales apuntadas, como vía para acceder a los círculos intelectuales del marqués en España, pero no he hecho pesquisa alguna al respecto.

reservar incluso ejemplares para enviar a instituciones y personas de su estima científica; así, de las copias que salgan en la primera edición, retendrá «dos docenas de ellas, que me parece convendría remitir a los jornalistas de Trevoux, a los padres benedictinos de San Mauro, a las Reales Academias Española y Francesa, a la Sociedad Real de Inglaterra, a los sabios de Lipsia, y a algunos particulares de acreditada erudición, como serían D. Luis de Salazar, el marqués Scipión Maffey, D. Ludovico Muratori, los señores Menkenio, Langler, Fabricio y Clerc»¹⁴.

Pero los tiempos de la historia cultural española no los marcaba el marqués de Santa Cruz, los decidía la desmotivación, la abulia o, en definitiva, la falta de compromiso con los requerimientos de cambio en España. Fuera por las causas que fuere, el *Diccionario Histórico-Geográfico* de Álvaro Navia Osorio no llegó nunca a publicarse.¹⁵ Había puesto en la gigantesca empresa todo el esfuerzo y toda la ilusión de un verdadero reformador cultural. En su biblioteca particular lograba reunir un copioso conjunto de diccionarios de autores europeos, que él mismo ofrece a la curiosidad de los lectores con mal disimulado orgullo: «Los Diccionarios que hasta ahora pude recoger (todos los cuales desencuadernaré gusto para enviar a cada amigo una letra de cada obra) son los siguientes...»¹⁶.

Todavía, hasta última hora, mantuvo el marqués la esperanza de ver publicado el *Diccionario*. Las postreras palabras con las que cerraba sus anotaciones, en el apéndice del tomo X de las *Reflexiones*, constituían una casi patética llamada a quienes, habiéndose comprometido a colaborar con él, desoían una

¹⁴ La personalidad de los autores contemporáneos citados por Santa Cruz, nos da una idea de la calidad de los círculos en que se movía éste. Doy algún dato de los mismos: Luis de Salazar y Castro (1657-1734), historiador vallisoletano, nombrado Cronista de Castilla y Cronista Mayor de Indias, fue superintendente de las Órdenes Militares, y autor de varias obras genealógicas e históricas; François Scipion Maffei (Verona, 1675-¿1755?), marqués, autor de unas *Memoires* que relatan las más famosas expediciones militares de la historia, abandonó la carrera militar para dedicarse a las letras; Jean Burcharth Mencke, (Leipzig, 1674-¿1732?), historiador, autor de una *Biblioteca menckeniana*, de escritores alemanes; Jean Albert Fabricius (Leipzig, 1667-¿1736?), autor de una *Biblioteca de autores greco-latinos*; Laurent Joseph Leclerc (¿?-1736), sacerdote y humanista francés, autor de una *Bibliotèque des Ecrivains*, publicada en Lyon en 1727; el sabio y erudito italiano Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) no exige más precisiones biográficas, dada la gran influencia que tuvo en las ideas literarias del siglo XVIII; fue amigo personal de Navia Osorio y mantuvo con él una abundante correspondencia epistolar, publicada en parte en las *Reflexiones militares*. Ignoro quién puede ser «Langler» (¿Langlet de Fresnoy, autor de un *Método para estudiar la historia?*).

¹⁵ Para sonrojo de la cultura española –y asturiana, en el caso que sigue– más de ochenta años después, tampoco llegó a ver la luz el formidable *Diccionario Geográfico-Histórico de Asturias*, de Francisco Martínez Marina, que aun hoy espera su rescate de la Real Academia de la Historia para proceder a su publicación y conocimiento.

¹⁶ La lista completa de los diccionarios y de sus autores –cuarenta y seis, exactamente– puede verse en la citada edición de Rubiños de 1893, en las páginas 817-818.

y otra vez sus peticiones de ayuda. Navia Osorio llega a rebajar los planes de la obra al máximo posible, intentando por última vez captar el interés de sus amigos:

Entre el Diccionario de Moreri, de la edición de 1725 y el de Trevoux de 1721 (ambos los cuales componen sólo once volúmenes), abrazan lo principalísimo de cuanto contienen los demás diccionarios. Si aun el trabajo del anterior capítulo pareciese pesado a mis amigos de España, anímense a lo menos, en servicio de la nación, a formar una obra de las dos expresadas, que vendrá a quedar en ocho tomos, quitando a Moreri la difusa relación de genealogías de casas particulares de Francia, y trocando lo que una obra duplica de lo que en la otra se halla. Prometo adelantar los gastos de la imprenta, o buscar una compañía de librereros que la ejecute, y componer yo uno de los tomos, y dejaré a mis compañeros toda la ganancia, siendo para mí sobrada la de que nuestra patria logre la obra y entre con el tiempo en gusto de mejorarla. Cuando también a esta proposición rehúsen el oído mis paisanos, puedo llorar su literaria negligencia, pero no evitarles el sonrojo de que los caballeros de la sola corte de Turín y algunos otros habitantes de la misma, emprendan por entero un trabajo para cuya parte no se presente bastante número de hombres de tantas provincias como España tiene, habiendo en ellas centenares de sujetos capaces de mayor asunto.

No es fácil encontrar un texto, en la literatura *proyectiva* del siglo XVIII español, que muestre tan descarnadamente la soledad de un editor, ávido de ejecutar empresas culturales de amplio vuelo. Por ello decía, líneas atrás, que la obra que mejor situaba al marqués de Santa Cruz en la órbita de la primera ilustración española era, sin duda alguna, este *Diccionario Histórico-Geográfico*, paradójicamente condenado a no añadir gloria alguna a su promotor, por no llegar a ver las prensas de la época, pero expresivo en extremo de las inquietudes que animaban al infatigable y sabio marqués asturiano. En parecidos términos reflexiona Pedro Álvarez de Miranda, al tratar el caso del *Diccionario* del marqués cuando expresa (no sin ocultar algún reparo en el *debe* del autor) que:

Su caso ilustra muy bien como un atropellado entusiasmo, no convenientemente encauzado, podía ser por completo estéril a la hora de enfrentarse a una obra de semejante envergadura. Pero el proyecto como tal, o mejor los sucesivos proyectos, tiene en sí mismo no poco interés [...] y da fe de la existencia de un español europeizante que, en muy temprana fecha, se

esfuerzo por no dejar a su patria fuera del movimiento enciclopédico, de esa pasión globalizadora del saber que atraviesa Europa.¹⁷

La triste aventura del *Diccionario*, ponía prólogo a otras que, muchos años más tarde, ensombrecerían la historia de los proyectos científicos, culturales y sociales en España. La estela de las *luces* se perdía, de nuevo, en el denso volumen de la niebla.

¹⁷ Pedro Álvarez de Miranda, «Los proyectos enciclopédicos en el siglo xviii español», en *Europa: proyecciones y percepciones históricas*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1997, págs. 87-106. Además del *Diccionario* de Navia Osorio, se comentan otros, de Antonio Bordazar, José Miravel y Casadevante, Antonio de Sancha, Antonio de Alcedo y el proyectado por la Academia de la Historia.

PERIODISMO/PERIODISMOS EN LA TEMPRANA ILUSTRACIÓN

INMACULADA URZAINQUI
(Universidad de Oviedo)

Entre las transformaciones experimentadas en el universo editorial, no hay duda de que la introducción del periodismo, inaugurando un nuevo sistema de escritura y de cultura lectora, es uno de los signos más espectaculares de su capacidad de renovación y adaptación a las exigencias del tiempo. Nueva escritura por su vocación de continuidad y constante renovación mediante la dosificación en entregas sucesivas, por el tipo de contenidos que encontramos en sus páginas –en general muy distintos a los que hay en los libros: noticias, transmisión de conocimientos, opinión, crítica y reseñas de libros, informaciones comerciales...–, y por la perspectiva desde la que se escribe. El periodista se compromete a encontrarse regularmente con sus lectores, sabe que tiene que mantener su favor para que siga viva la empresa, y que para llenar sus páginas precisa de fuentes y materiales ajenos. Y también el lector se acerca al periódico de un modo diferente; no solo porque espera contenidos distintos, y suela compartir lectura con otras personas en mentideros y lugares de reunión (tertulias, academias, librerías, en torno a las gradas de San Felipe...); también porque se sabe potencial colaborador en tanto en cuanto frecuentemente es requerido desde su páginas para que envíe noticias, artículos, críticas, poesías o lo que sea en cada caso.¹

¹ Vid. Inmaculada Urzainqui, «Un nuevo sistema de escritura y de lectura: la prensa periódica», en *Historia de la edición y de la lectura en España. 1471-1914*, dir. V. Infantes, F. López, J. F. Botrel, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, págs. 378-387.

Más allá de sus antecedentes remotos o próximos, esta innovadora oferta editorial hace su aparición a principios del siglo xvii en diversos países europeos (la actual Alemania, los Países Bajos, Francia, Italia...); inicialmente, para informar de sucesos políticos del momento, y luego, para dar también cuenta de los avances científicos y culturales de la naciente Ilustración, respondiendo a la necesidad de hacer más amplia y rápida la circulación de ideas y conocimientos, o dicho de otro modo, a la *curiosidad* moderna, de la que es su mejor signo y expresión.

España no estará ausente de este fenómeno, pero en escala y tiempos muy distintos, pues al igual que otros productos culturales, el periodismo es un «fruto tardío», por decirlo en la expresión de Menéndez Pidal, y en general bastante más limitado. Nace y arraiga después, y sus manifestaciones son también por lo común más efímeras, lo que no quiere decir, claro está, que no tenga un papel de primer orden en la marcha de la Ilustración, pues no en vano ese fue su más acusado designio. Y si en algún tiempo se nota ese retraso y precariedad es en la época que nos convoca, ya que únicamente podemos registrar –dejando aparte los diversos especímenes nacidos con un fin informativo (avisos, relaciones, cartas noticiosas, nuevas, etc.)– el periodismo noticiero de la *Gaceta de Madrid*, aparecida justo el año del nacimiento de Carlos II (1661), y el de otros productos afines que irán saliendo en diversas ciudades, especialmente durante la Guerra de Sucesión. Por eso me he permitido extender un poco más allá la mirada, hasta los reinados del último Felipe V y Fernando VI, para aquilatar mejor el fenómeno de la implantación de los principales formatos periodísticos y las intenciones que guiaron la pluma de sus redactores, que es en lo que básicamente he querido centrar estas páginas. No tanto en hacer la historia de esta primera fase del periodismo español, que requeriría bastante más espacio que el que razonablemente le puedo dedicar, y del que ya se conoce lo esencial², cuanto en mostrar el horizonte de expectativas de sus autores.

² Para el periodismo en el siglo xvii, el menos conocido, siguen siendo fundamentales los estudios de Juan Pérez de Guzmán y Gallo, *Bosquejo histórico-documental de la Gaceta de Madrid*, Madrid: Imp. de la Sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1902 y Eulogio Varela Hervías, «*Gaceta nueva*», 1661-1663 (*Notas sobre la historia del periodismo español en la segunda mitad del siglo xvii*), Madrid: [s.i.], 1960. Con bibliografía más actualizada, se han ocupado también de él José Altabella, *Fuentes crítico-bibliográficas para la historia de la prensa provincial española*, Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1983; María Dolores Sáiz, *Historia del periodismo en España. I. Los orígenes. El siglo xviii*, Madrid: Alianza, 1987; A. Martínez Riaza, «Los orígenes de la prensa en España», en el catálogo de la exposición *Periodismo y periodistas. De las Gacetas a la red*, Museo de Historia de Cataluña, Barcelona, 9 de octubre de 2001 a 15 de enero de 2002, Barcelona: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, págs. 33-46; Juan Francisco Fuentes y Javier Fernández Sebastián, *Historia del periodismo español*, Madrid: Editorial Síntesis, 1997; Javier Díez Noci, «El oficio de periodista en el siglo xvii: gaceteros, impresores y comerciantes», en *Periodística*, núm. 10, 2001, págs. 15-35, y quienes han

Pero como la prensa española no se puede comprender sin la europea que le precede y acompaña, y de la que es en gran medida deudora, comenzaré por ofrecer un breve cuadro de sus principales manifestaciones y líneas editoriales para pasar después a registrar sus plasmaciones peninsulares y dar alguna noticia sobre otras dos vertientes del periodismo que también forman parte de él, como son las traducciones de periódicos extranjeros y las colaboraciones y corresponsalías de los lectores.

1. LA PRENSA EUROPEA

Sin pretender agotar la compleja multiplicidad de fórmulas que encontramos en la prensa europea, creo que se pueden individualizar cinco grandes líneas de fuerza o géneros comunicativos: el noticiero de las *gacetas*, el cultural de las revistas para intelectuales y científicos –con sus dos modalidades básicas, el enciclopédico o abierto a una multiplicidad de contenidos (crítica de libros, artículos culturales, noticias de escritores, descubrimientos científico-técnicos, observaciones médicas, etc.) y el especializado en determinadas materias–, el más galante y entretenido de los *mercurios*, el de anuncios e informaciones de interés económico, y el de opinión y crítica de costumbres.

El primero lo conforma un vasto conjunto de obras que se extiende por toda Europa para informar de la actualidad política, y se caracteriza por reunir noticias independientes entre sí y de diversa procedencia –correos básicamente–, coordinadas de acuerdo a un plan establecido. Una de sus manifestaciones más representativas es la primera *gazette* francesa, la *Gazette de France*, fundada en 1631 por el médico Théophraste Renaudot, protegido de Richelieu, imitando las de Italia, Alemania y los Países Bajos, que alcanzó enorme éxito y fue el modelo de la primera *Gaceta* española. Algunas circularon y fueron ocasio-

indagado específicamente en los orígenes de la prensa en Barcelona, Murcia, Sevilla, Granada, etc. cuyos trabajos requerirían una larga relación. Y de la época de Felipe V en concreto, Luis Miguel Enciso Recio, «Opinión pública, periodismo y periodistas en la época de Felipe V», en *Felipe V y su tiempo. Congreso internacional*, ed. E. Serrano, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (CSIC)-Excma. Diputación de Zaragoza, 2004, II, págs. 549-595, que ofrece una amplia bibliografía. Antes, había trazado una extensa panorámica en el capítulo «Prensa y opinión pública» de la *Historia de España de R. Menéndez Pidal y J. M. Jover, XXIX. La época de los primeros Borbones. Vol. II. La cultura española entre el Barroco y la Ilustración (circa 1680-1759)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1985, págs. 219-261. Para el tiempo que sigue a 1737, fecha de publicación del *Diario de los literatos*, es imprescindible el libro de Paul F. Guinard, *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre*, París: Centre de Recherches Hispaniques, 1973, como lo es también el catálogo de Francisco Aguilar Piñal, *La prensa española en el siglo xviii. Diarios, revistas y pronósticos*, Madrid: CSIC, 1978. Sobre sus aspectos más significativos, *vid.* también Inmaculada Urzainqui, «Un nuevo instrumento cultural: la prensa periódica», en Joaquín Álvarez Barrientos, François Lopez, Inmaculada Urzainqui, *La República de las Letras en el siglo xviii*, Madrid: CSIC, 1995, págs. 125-216.

nalmente traducidas en la Península, como la *Gaceta vinguda a esta ciudad de Barcelona per lo ordinari de Paris*, de Jaume Romeu, aparecida el 28 de mayo de 1641, año en que publica también cuatro números de *Novas ordinarias*. Indicios de ello son, por ejemplo, los versos del *Viaje del Parnaso* cervantino

...adiós de San Felipe el gran paseo
donde si baja o sube el turco galo
como en Gaceta de Venecia leo,³

o la noticia, que da el historiador del comercio Albert Girard, de dos viajeros que, visitando España en 1622, vieron en Zaragoza a un rico banquero de origen francés que estaba abonado a las gacetas de París y a otros avisos manuscritos que comunicaba a sus amigos⁴. Para nuestra literatura esa circulación de gacetas foráneas será de gran importancia ya que proporcionó muchos temas a la literatura –al teatro principalmente– y nutrió de materiales a diversos escritos historiográficos. Varela Hervías, que ha ofrecido diversos testimonios literarios del xvii poniendo de manifiesto la reserva y desdén que con frecuencia provocaban por sus falsedades y partidismo político, recuerda la dura crítica que en tal sentido hace el cronista Tamayo de Vargas al reciente libro de Céspedes y Meneses sobre la vida de Felipe III (1631):

La autoridad de los materiales de que se ha sacado este libro no es otra que las que tienen las relaciones mentirosas que de los libros con el nombre de *Mercurios* salen en Francia y Alemania y de las gacetas ordinarias y relaciones de ciegos de que se componen...⁵

El periodismo cultural de carácter enciclopédico tiene su primera gran expresión en el *Journal des Savants*, que en 1665 puso en marcha Denis de Sallo, consejero del Parlamento de París, con el patrocinio del ministro Colbert, para dar a conocer «ce qui se passe de nouveau dans la République des lettres», y en el que colaboraron los más célebres intelectuales franceses. Una revista que fue pronto imitada y traducida en otras lenguas, y que prolonga su existencia hasta 1792. Acorde con sus objetivos, fue dando a conocer un ingente número de reseñas de libros, observaciones científicas, adelantos técnicos, descubrimientos anatómicos, decisiones de los tribunales laicos o

³ Apud. José Altabella, *Fuentes crítico-bibliográficas...*, pág. 17.

⁴ Georges Weil, *El periódico. Orígenes, evolución y función de la prensa periódica*, Sevilla-Zamora: Comunicación Social ediciones y publicaciones, 2007 [primera edición en francés, 1934], pág. 40.

⁵ Cfr. E. Varela Hervías, «*Gaceta nueva, 1661-1663...*», pág. xvi. Otros testimonios de la difusión de las gacetas francesas en Asensio Gutiérrez, *La France et les français dans la littérature espagnole. Un aspect de la xenophobie en Espagne (1598-1665)*, Saint-Etienne: Université, 1977, págs. 259-260.

eclesiásticos, necrológicas de hombres célebres, etc. Otras más que forman esa gran familia del conocimiento supranacional y alcanzarán notable difusión son las *Acta eruditorum* de Otto Mencken (Leipzig, 1681-1782), donde colaboraron intelectuales de la talla de Leibnitz o Newton, las *Nouvelles de la République des Lettres* (1684-1718) fundadas por el célebre Pierre Bayle y compuestas básicamente de reseñas críticas de publicaciones recientes y noticias de interés cultural, la *Bibliothèque universelle et historique* (Ámsterdam, 1686-1693) de Jean Le Clerc, la *Histoire des ouvrages des Savants* de H. Basnage (Rotterdam, 1687-1709), los diversos *Giornale dei letterati* aparecidos en Italia (Roma, 1668-1681, Parma, 1686-1797, Módena, 1692-1698, Venecia, 1710-1740...), o las *Mémoires pour servir à l'histoire des Sciences et des Arts*, más conocidas como *Mémoires* o *Journal de Trevoux* (1701-1766), por los jesuitas de Trévoux que las publicaban, y que fue una de las revistas más difundida entre los intelectuales europeos y españoles en la primera mitad del XVIII.

La prensa especializada, aquella que, como dice el *Diario de los literatos* al trazar una panorámica de la prensa precedente, se centra en «alguna materia o ciencia determinada»⁶ y suele estar ligada a instituciones y academias científicas, se inicia apenas tres meses después de la aparición del *Journal de Savants*, cuando Henry Oldenburg, miembro de la Royal Society de Londres, tiene la idea de poner en marcha un periódico similar pero consagrado específicamente a esas materias: las *Philosophical Transactions of the Royal Society of London* –las *Transacciones filosóficas de Inglaterra* como se conocieron en España–, que se inician en 1665 y serán modelo de la mayoría de los periódicos científicos posteriores. Otras que siguen después en esta dirección son la *Histoire de l'Académie Royale des Sciences* (1699-1790), órgano de dicha institución, las *Miscellanea Berolinensia* (1710-1744) de la Academia de Ciencias de Berlín, que tuvo como primer director a Leibniz, etc. y, en el terreno humanístico, las *Mémoires de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres*, iniciadas en 1717.

Ambos tipos de periodismo cultural son los que contempla el *Diccionario de Autoridades* cuando, sin haber aún este tipo de prensa en España, define un tanto confusamente la voz *diario*: «usado como sustantivo significa la relación histórica de lo que ha ido sucediendo por días u de día en día, en una expedición, viaje, etc. como son los que hoy salen impresos en Francia, Inglaterra y Holanda con el nombre de Jornales de los Sabios, que contienen lo que van

⁶ *Diario de los Literatos de España: en que se reducen a compendio los escritos de los autores españoles, y se hace juicio de sus obras, desde el año 1737*, Madrid: Antonio Marín, 1737, Prólogo, s. pág. Cito por la edición facsimilar: *Diario de los Literatos de España*, estudio introductorio de J. M. Ruiz Veintemilla, Barcelona: Puvill Libros, 1987.

adelantando cada día las Ciencias y las Artes»⁷. Porque, efectivamente, eso quería ser en última instancia la prensa cultural: un cauce para dar a conocer los últimos compases de cultura, o lo que es lo mismo, un testigo y promotor cualificado del progreso. Por eso en España despertó el interés de los hombres de letras⁸ y fue lectura predilecta de Feijoo⁹.

Por el tiempo en que nace ese periodismo cultural emerge también otro afín a él pero de contenido más variado y entretenido. El prototipo será *Le Mercure Galant*, fundado en 1672 por Jean Donneau de Vizé con el patrocinio de Luis XIV, y que en 1710, tras la muerte del fundador, pasó a llamarse *Mercure de France*. Y, en efecto, de acuerdo con sus propósitos de variedad y de ir más lejos que las gacetas en sus noticias, en sus páginas puede encontrarse de todo, desde cartas, notas de sociedad, sesiones académicas, crónicas literarias, reseñas teatrales, nombramientos de altos funcionarios, hasta poesías, enigmas, adivinanzas y pasatiempos de todo tipo.

A su lado fraguó también un periodismo de anuncios e informaciones de carácter práctico al servicio del público general o de gentes del comercio y

⁷ *Diccionario de Autoridades*, III, 1732. Tanto en este texto como en los siguientes, modernizo la ortografía y puntuación.

⁸ Aunque no se ha explorado sistemáticamente la presencia en España de esa prensa cultural en la época que estamos considerando, hay claros indicios de que fue conocida en los círculos intelectuales. Sabemos así que Nicolás Antonio fue lector del *Journal des Savants* desde 1671, y el marqués de Mondéjar desde 1681, como también lo fue Pablo Ignacio de Dalmases y Ros, poseedor de una nutrida biblioteca y promotor de la Academia de los Desconfiados en 1700 (Jesús Pérez Magallón, *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*, Madrid: CSIC-Instituto de la Lengua Española, 2002, págs. 307 y 95); que Jean François Petrey, profesor del Colegio Imperial en las últimas décadas del xvii, dejó una serie de manuscritos sobre diversos temas científico-técnicos, entre los que figuran diversas notas sacadas del *Journal des Savants* (cfr. Víctor Navarro Brotóns, «De la filosofía natural a la física moderna», en *Historia de la ciencia y de la técnica en la corona de Castilla*, dir. J. M.^a López Piñero, Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, III, 2002, págs. 383-436; la referencia en la pág. 432), y que el marqués de Santa Cruz tenía también un buen conocimiento de esa prensa, como pone de manifiesto Álvaro Ruiz de la Peña en este mismo volumen. Por lo demás, aparte de estos y otros indicios que se podrían rastrear, era lógico ese conocimiento en el ambiente de cosmopolitismo intelectual de los novatores, como ha sugerido Francisco Sánchez-Blanco Parody (*Europa y el pensamiento español del siglo xviii*, Madrid: Alianza Editorial, 1991, págs. 25-27), por más que, a la vista de los datos, sea todavía muy minoritario en las primeras décadas del xviii, según concluye Jesús M. Ruiz Veintemilla: «El *Diario de los Literatos* y sus modelos», *Boletín del Centro de Estudios del Siglo xviii*, núms. 4-5 (1977), págs. 71-86.

⁹ Como lo prueban las citas de primera mano de las *Mémoires de Trevoux*, la *Histoire de l'Académie Royale des Sciences*, la *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, las *Nouvelles de la République des Lettres* y el *Journal des Savants*. Otros que cita, como las *Acta Eruditorum*, las *Philosophical Transactions* o la *Miscellanea Berolinensia* (por él llamadas *Efemérides de la Academia Cesárea Leopoldina*) parece haberlos conocido solo indirectamente. Vid. Inmaculada Urzainqui, «El discurso de Feijoo sobre la prensa», *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. I. Lerner, R. Nival y A. Alonso, Newark, DE: Juan de la Cuesta Press, 2004, vol. III, págs. 611-622.

de la industria, y que derivaba en gran medida de la publicidad comercial de muchas de las primitivas gacetas. Periódicos de *affiches*, como se les llamó en Francia, de los que hay muchos ejemplos en Inglaterra, Francia, Italia, etc. desde el siglo xvii, como el *Journal des avis et des affaires de Paris* (1676), el *Daily Courant* (1702-1735), los *Affiches de Paris, des Provinces et des Pays étrangers* (1716), los *Affiches de Paris* (1751-1811), el *Daily Advertiser*, etc., que serán luego continuados por otros más ambiciosos ideológicamente como el *Journal d'Agriculture, du Commerce, des Arts et de Finances* (1739-1817), órgano cualificado de la escuela fisiocrática, o el *Journal Économique* (1751-1772).

En fecha más tardía, hizo su aparición otra modalidad llamada a tener amplísima difusión en toda Europa: la prensa de opinión y crítica de costumbres, brillantemente iniciada en Inglaterra con *The Tatler* (1709-1711) y *The Spectator* (1711-1712) de Addison y Steele, modelada en discursos no muy extensos, teñidos de subjetivismo, estructura informal, estilo vivo y gran dosis de ironía: la gran familia europea de los *espectadores*, llamados así por la perspectiva analítico-crítica de la sociedad que habitualmente adoptan sus redactores.

Con independencia de ellos, habría que incluir también todos aquellos impresos que se aprovechan de las ventajas de la publicación periódica para poner en circulación obras de carácter científico, erudito o literario, así como las *gacetas* clandestinas, impresas o manuscritas, habitualmente de carácter político.

2. LA PRENSA EN ESPAÑA

En España, aunque más tardíamente, fueron apareciendo también todas esas modalidades, lo que dio a nuestro primer periodismo el mismo carácter de heterogeneidad que venía teniendo la prensa europea. Porque también aquí los periódicos que van viendo la luz lo hacen obedeciendo a motivaciones y estímulos muy distintos.

2.1. Prensa de información política y social

Sin contar la multitud de relaciones, avisos, cartas y hojas volantes de carácter noticiero que menudean en el xvii, que, por no tener periodicidad fija, carecen propiamente del estatuto de periódicos¹⁰, y de la mencionada gaceta

¹⁰ Aunque ciertamente hay obras, como los *Avisos* de Pellicer o las *Cartas de novedades de esta Corte* de Andrés de Almansa, que se le aproximan mucho. De ahí que puedan ser publicadas, como las de este último, bajo el marbete de *Obra periodística*, como han hecho Henry Ettinghausen y Manuel Borrego, Madrid: Castalia, 2001.

traducida de Jaume Romeu de 1644, la primera muestra clara de periodismo informativo la encontramos en la *Relación o gazeta de algunos casos particulares, así políticos como militares, sucedidos en la mayor parte del mundo hasta fin de diciembre de 1660*, que en 1661, cuatro años antes de la muerte de Felipe IV, puso en funcionamiento el borgoñés Francisco Fabro Bremundan, secretario y hombre de confianza de Juan José de Austria, para servir a sus intereses y afianzamiento político desde el convencimiento de la influencia que este tipo de publicaciones podía tener en la opinión pública; una iniciativa que encaja a la perfección, como señala Jesús Pérez Magallón, con los afanes modernizadores de Juan José de Austria.¹¹ El proemio que la encabeza deja claros que sus propósitos, informar de las novedades políticas y militares más notables, no son otros que los de sus modelos foráneos:

Supuesto que en las más populosas ciudades de Italia, Flandes, Francia y Alemania, se imprimen cada semana (demás de las Relaciones de sucesos particulares) otras con título de *Gacetas*, en que se da noticia de las cosas más notables, así políticas como militares, que han sucedido en la mayor parte del Orbe, será razón que se introduzca este género de impresiones, ya que no cada semana, por lo menos cada mes, para que los curiosos tengan aviso de dichos sucesos y no carezcan los españoles de las noticias de que abundan las extranjeras naciones.¹²

Y, en efecto, cada número –cuyo título varía ligeramente de unos a otros– reúne noticias políticas y militares (lógicamente las del propio don Juan José) encabezadas por el lugar de procedencia –Roma, Venecia, Austria, Inglaterra, etc.–, a las que pronto se añadirán también sucesos extraordinarios, como el nacimiento de una niña monstruosa en Sevilla o una pavorosa riada en Málaga. En su estructura definirá dos partes o secciones de carácter muy distinto, una de política internacional y otra de noticias relativas a España; las dos que Feijoo describirá así en sus *Fábulas gacetales*: «la primera es de las [noticias] que conciernen al Estado; la segunda, de las que tienen por objeto cosas particulares, inconexas con el gobierno político»¹³. En sus comienzos, su existencia fue bastante azarosa. Durante el tiempo en que don Juan José fue apartado de la Corte (1676-1677), se publicó en Zaragoza con el título de *Avisos ordinarios de las cosas del Norte* u otros parecidos; se reanudó luego en Madrid al ser nombrado ministro de Carlos II (1677) por espacio de 33

¹¹ *Construyendo la modernidad*, pág. 77.

¹² Cito por la ed. facsímil del núm. 1 hecha por E. Varela Hervías, «*Gaceta nueva, 1661-1663*», pág. 1. Incluye también los 7 siguientes.

¹³ *Teatro crítico universal*, Madrid, herederos de Francisco del Hierro, VIII, 1739, disc. 5, pág. 55.

meses, se suprimió en 1680, continuó luego desde 1683 hasta 1690, en que muere Fabro Bremundan, y desde entonces bajo la responsabilidad de Juan de Hebas, que ya había colaborado con él. Adquirido el privilegio por el conocido empresario navarro Juan de Goyeneche en 1697, reguló su periodicidad y fijó definitivamente su título, *Gaceta de Madrid*, siendo a partir de entonces el eje de la información nacional, la más importante empresa periodística del siglo XVIII, la más popular y la más rentable.

A su lado hay que situar también las reproducciones de la *Gaceta* de Fabro Bremundan en otras ciudades españolas, como Sevilla, Valencia o Zaragoza, la *Gaceta de Amsterdam*, publicada en castellano entre 1675 y 1690 para los judíos hispano-portugueses que llegaban a los Países Bajos y las *Noticias Principales y Verdaderas*, que lo hicieron en Bruselas, la capital del Flandes español, al menos entre 1685 y 1704¹⁴, algunas reimpresiones de esas gacetas de los Países Bajos, que tuvieron mucha difusión y crédito¹⁵, así como las gacetas más o menos efímeras que se irán publicando después, particularmente durante la Guerra de Sucesión, en diversas ciudades españolas, como Sevilla, San Sebastián¹⁶, Burgos, Murcia, Barcelona, Valencia, Alcalá de Henares, Granada, Zaragoza, etc.; una rica producción editorial que por desgracia solo conocemos fragmentariamente –dado los escasos ejemplares que se han conservado– y sobre la que todavía falta un buen estudio de conjunto.

Así y todo, es fácil comprobar que hay tres aspectos significativos que concurren en ellas. Por lo pronto, su propósito básicamente informativo, que es el tuétano de su existencia, como consignará la Cédula Real de confirmación del privilegio de la *Gaceta* a Juan de Goyeneche del 2 de octubre de 1701, «Gazeta es voz genérica, que significa todo género de novedades»¹⁷, y registrará después el *Diccionario de Autoridades*: «sumario u relación que sale todas las semanas o meses de las novedades de las provincias de la Europa, y algunas del Asia y África». Pero en ellas se reconoce también que ese propósito básico suele ir engarzado con una clara intencionalidad política, aunque no se declare explícitamente; la hay desde luego en las empresas de Fabro Bremundan, y la hay también en las que le van a ir sucediendo, particularmente en los convul-

¹⁴ Javier Díaz Noci, «Gacetas españolas de los Países Bajos en el siglo XVII: La *Gazeta de Amsterdam* y *Noticias Principales y Verdaderas*», *Ámbitos*, núms. 7-8 (2.º semestre 2001-1.º semestre 2002), págs. 215-237.

¹⁵ E. Varela Hervías, *op. cit.*, pág. xxxvii. La reimpresión de las *Noticias principales y verdaderas* la hacían en San Sebastián, con una semana de retraso, la familia de impresores Huarte. *Vid.* Díaz Noci, n. anterior.

¹⁶ Las *Noticias extraordinarias del Norte* se imprimen de manera intercalada con las citadas *Noticias principales y verdaderas*, desde 1687 hasta por lo menos 1704 por dicha familia Huarte, (cfr. Díaz Noci, «Gacetas españolas...», pág. 232).

¹⁷ *Apud* Pérez de Guzmán y Gallo, *Bosquejo histórico-documental de la Gaceta de Madrid*, pág. 70.

tos años de la Guerra de Sucesión. Como resume certeramente un excelente conocedor del periodismo de la época, Luis Miguel Enciso, toda la prensa de comienzos de siglo «está condicionada por los avatares de la conflagración»¹⁸, pues las noticias varían si quien las cuenta milita en el bando de Felipe V o de los austracistas. Prueba elocuente de ello son los cambios de orientación de la *Gaceta de Madrid* cuando la capital permanece en manos del Archiduque y cuando luego es ocupada por las tropas de Felipe V. Y junto a ese propósito propagandístico hay otro también no explícito pero fácilmente reconocible que es el afán de obtener beneficios económicos. Goyeneche adquiere el privilegio de la *Gaceta* porque conoce su poderosa rentabilidad, y eso es también lo que guía a quienes de un modo o de otro tratan de imitar su fórmula. Feijoo lo subraya de manera inequívoca cuando alerta de las falsedades que por tal motivo cometen los gaceteros en el discurso *Fábulas gacetales (Teatro crítico, VIII, 1739, disc. 5)* y en la posterior *Satisfacción a un gacetero (Cartas eruditas y curiosas, I, 1742, 36)* escrita en respuesta a la que «El Gazetero de Zaragoza» (Luis de Cueto, autor de la *Gaceta de Zaragoza*) le había dirigido el 30 de mayo de 1739 defendiendo su buena fe al dar la noticia del presunto hallazgo de un carbuncló en las proximidades de Orán —que Feijoo había demostrado ser falsa en aquel discurso—, y quejándose por la consiguiente pérdida de crédito público.¹⁹ Pero de todas ellas solo perduró la madrileña, que fue incorporada a la Corona en 1762.

En 1738 se alineó con ella el *Mercurio histórico y político*²⁰ de Salvador José Mañer, el conocido antagonista de Feijoo, prolífico escritor, y a la sazón inspector de fábricas de Madrid;²¹ en principio como una traducción comentada del *Mercure historique et politique* de La Haya, que venía publicándose desde 1686, aunque a medida que fue avanzando el siglo a esta fuente inicial (nunca traducida literalmente²²) fueron añadiéndose otros periódicos extranjeros y

¹⁸ L. M. Enciso Recio, «Opinión pública, periodismo y periodistas en la época de Felipe V», pág. 567.

¹⁹ Vid. Rafael Alarcón Sierra, «La prensa en el siglo xviii. (El Padre Feijoo y Luis de Cueto: una polémica sobre la *Gaceta de Zaragoza*)», en *Cuadernos de Estudios del Siglo xviii*, 2 (1992), págs. 3-28.

²⁰ *Mercurio histórico y político, en que se contiene el estado presente de la Europa; lo que pasa en todas sus cortes; los intereses de los Príncipes y todo lo más curioso que pertenece al mes de enero de 1738, con las reflexiones políticas sobre cada Estado. Tomo primero. Traducido del francés al castellano del Mercurio de la Haya por Monsieur Le-Margne* (transparente anagrana de Mañer), Madrid: Imp. de Manuel Fernández, 1738.

²¹ Cfr. Pere Molas Ribalta, «Hombres de prensa y ámbitos de poder», *Del Periódico a la Sociedad de la Información*, coords. C. Almuíña y E. Sotillos, Madrid: Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2002, I, págs. 31-40, 33.

²² Cfr. Inmaculada Urzainqui, «La prensa española y sus fuentes periódicas extranjeras», en *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung*, hg. S. Jüttner, Frankfurt am Main-Bern-New York: Peter Lang, 1991, pág. 350.

noticias de la vida social y cultural española. En 1745 se confirió la licencia a Miguel José de Aoiz, que la había solicitado, quien lo continuó hasta 1758 en que fue incorporado a la Corona. Su objetivo en lo esencial era el mismo que el de la *Gaceta*: ofrecer un instrumento de conocimiento de la realidad política europea. De esa forma, explica el editor, contribuirá a «la Historia Moderna, en que hay muchos aficionados; pues la cronología histórica de los sucesos hasta donde alcanzan los libros en que se instruyen [...] es muy fácil enlazarla con lo que aquí se da de presente», y también –sutil matiz nacido de su convencimiento del gran papel que la política tenía en las tertulias–, facilitará al lector «el entrar y salir con aire en cualquiera concurrencia en que se trate de política de Estado y sobre el sistema presente de la Europa».²³ Pero Mañer no se conforma solo con la información política, a la que enseguida añadirá, «para promover la curiosidad literata» y a petición de los lectores, la de las novedades bibliográficas²⁴; quiere también incorporar un elemento importante que no estaba en la *Gaceta*: el comentario político para que el lector tenga una más acabada comprensión de los hechos:

El gran número de curiosos que, deseosos de las noticias, emplean un rato divertido en las de las *Gacetas*, en la leyenda de los *Mercurios* las podrá encontrar reflexionadas con lo historial y político de la narración con que se exponen, sirviéndoles las primeras de preliminar o proemio para las segundas.

Es decir, información y opinión. Una aspiración, todo hay que decirlo, en gran parte fallida, pues sus reflexiones, además de cautas, son en general bastante escasas, como hará notar Juan de Iriarte en la dura reseña que hizo en el *Diario de los literatos*²⁵, y subrayará también en fechas más recientes Julio Trenas: «A pesar de sus anunciadas reflexiones, el *Mercurio* no se permite juicios profundos y libres de los acontecimientos»²⁶. Pero aunque así sea, lo notable y significativo es que se planteara eso, sumar noticia y opinión, algo que la *Gaceta de Madrid* solo empezará a practicar en 1807 gracias a la

²³ «Al lector», pág. 2.

²⁴ «Advertencia», núm. 2.

²⁵ T. VII (1742), art. 12, págs. 234-262. Además de criticar la pésima calidad de la traducción –que ilustra con el cotejo de muchos y elocuentes ejemplos para dar fe de su desconocimiento del francés–, la omisión de muchos pasajes (atribuida a que no sabe cómo hacerlo), y mal estilo, le reprocha la inoportunidad y trivialidad de sus comentarios o, en sentido contrario, la ausencia de ellos a noticias que los demandarían. No niega, sin embargo, el interés del proyecto. Para la autoría de la reseña, *vid.* Emilio Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, Madrid: Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1897, pág. 13.

²⁶ Julio Trenas, «Periódicos madrileños del siglo XVIII: el *Mercurio histórico y político*», en *Gaceta de la Prensa Española*, núm. 6 (1942), pág. 349.

importante remodelación que sufrirá ese año. Una curiosidad de sus páginas es el repetido anuncio publicitario de las obras del autor y de un producto, el «licor de espuma», de asombrosas propiedades higiénicas y curativas.

Vigilados de cerca por el Gobierno, ambos noticieros, la *Gaceta* y el *Mercurio*, pasaron a tener carácter oficial con la anexión de sus privilegios a la Corona, lo que supuso disponer del soporte necesario para asegurarse financiación, canales de difusión, organización administrativa y fuentes informativas (a través de la Secretaría de Estado, de la que pasaron a depender), y con ello, ser las empresas de vida más regular y sostenida de todo el siglo.²⁷ Por lo demás, a esa prensa informativa se debe la creación de la primera gran comunidad de lectores de prensa: todos esos «novelistas de moda y gaceteros de Madrid» a los que aludirá *El Duende especulativo sobre la vida civil* (1761, núm. 12) que van a ser ya parte esencial del paisaje socio-cultural del siglo XVIII. Expresión elocuente de ello es la satisfacción que manifiesta ese mismo año de 1761 el marqués de Belzunce, dueño de la *Gaceta* como hijo y sucesor de Goyeneche, por la enorme difusión que sus *gacetas* han logrado «aun en el ínfimo pueblo, pues a porfía las compran, especialmente en tiempo de guerra»²⁸.

2.2. Prensa de información y crítica bibliográficas

Tras la prensa noticiera, se abrirá también camino la prensa cultural o *literaria* con el *Diario de los Literatos de España* (1737-1742) que ponen en marcha Juan Martínez de Salafranca, Francisco Javier de la Huerta y Vega y Leopoldo Jerónimo Puig, clérigos y académicos de la Historia los tres. Y por las mismas razones que mucho antes en Europa: para contribuir al avance del conocimiento y formar un vasto circuito de comunicación de las ideas, tal como expresan los redactores al presentarse al público:

Entre las virtudes del siglo pasado se veneran por más útiles a la República de las Letras la humildad de reconocer lo limitado de las fuerzas intelectuales para la instrucción universal a que naturalmente aspira el entendimiento humano, y la solicitud de los medios que la facilitan, felizmente logrados en la institución de los Diarios o Jornales. La brevedad de la vida humana, y la extensión de Artes y Ciencias demuestran la necesidad de esta

²⁷ Sobre su gestión y vida económica, *vid.* Luis Miguel Enciso Recio, *La «Gaceta de Madrid» y el «Mercurio histórico y político», 1756-1781*, Valladolid: Universidad, 1957 (Estudios y Documentos, núm. 11).

²⁸ En su contestación a la R. O. que le había sido comunicada por el ministro Ricardo Wall expresando la intención de reivindicar el privilegio de la publicación. Apud Pérez de Guzmán, Bosquejo..., pág. 84.

invención, intimándonos, como precisa ley, que si vivimos por compendio, también por compendio debemos ser instruidos.²⁹

Es lo que exigen los tiempos: compartir ideas y conocimientos, con sentido de actualidad, rapidez y condensación. Para eso está esa gran «invención» de los periódicos que animosamente se proponen utilizar para el progreso de la cultura en España. Este gran objetivo lo concretan en varios puntos: 1) extractos de las novedades bibliográficas españolas de mayor interés y de «los mejores libros extranjeros», más «las noticias literarias de todos los reinos literatos», para cuyo efecto dicen haber establecido correspondencia con personas sabias y poderosas que facilitarán la comunicación y puntualidad; 2) informar de todas «las novedades de las letras», como la muerte de literatos distinguidos, la fundación o mutación de «alguna Academia, colegio o Universidad» o algunas controversias entre los sabios cuyo conocimiento pueda interesar al público; 3) promesa de guardar la más estricta justicia e imparcialidad a la hora de impugnar doctrinas mal fundadas o de advertir y refutar errores; 4) publicar los tratados, proyectos, memorias, apologías o disertaciones que sus autores quieran comunicar al público, sean españoles o extranjeros; y 5) dar noticia de los libros que vayan saliendo. Con ello no pretenden en modo alguno ser originales, pues dejan claro que su empresa es «a imitación de la sabia conducta de los extranjeros». Y, en efecto, como ha demostrado Jesús M. Ruiz Veintemilla con el cotejo de los textos, todas esas propuestas proceden de sus dos modelos básicos, el *Journal des Savants* y las *Mémoires de Trevoux*, que le sigue muy de cerca.³⁰ Cuestión distinta es que en la práctica respondan o no a esa ambiciosa declaración de intenciones, pues lo cierto es que el grueso de sus páginas lo dedican a informar críticamente de la actividad editorial española, según el propósito básico anunciado en el título: «en que se reducen a compendio los escritos de los autores españoles, y se hace juicio de sus obras».

Como es sabido, su vida se vio casi constantemente mediatizada por ataques y polémicas de diverso signo, motivadas en gran parte por el rigor y dureza de sus críticas (casi trescientas). Aunque inicialmente contaron con el apoyo de la Academia de la Historia –hasta se planteó la posibilidad de editarse en su seno–, y del bibliotecario real, Blas Antonio Nasarre, que adelantó los fondos para los dos primeros tomos, luego las cosas se torcieron a causa de su rigor crítico, y los redactores (Huerta abandonó la empresa después del tomo II, justo por el tiempo en que se incorporó a ella el erudito y funcionario de la

²⁹ «Introducción», pág. 1.

³⁰ Jesús M. Ruiz Veintemilla, «El *Diario de los Literatos de España* y sus modelos», art. cit. Lo fundamental de sus ideas lo recoge en su estudio introductorio a la mencionada edición facsimilar.

Biblioteca Real Juan de Iriarte) tuvieron que proseguir sin respaldo institucional ni ayudas económicas. Pese a que a última hora llegaron a contar con la protección del monarca y el apoyo financiero del ministro Campillo, dejó de publicarse después del tomo VII.³¹ Erigida en tribunal del rigor y la calidad intelectual, pasó revista a una gran parte de las publicaciones madrileñas de esos años, distinguiéndose por su apertura a las nuevas corrientes de pensamiento, la denuncia de plagios, falsedades, adulteraciones y toda suerte de imposturas en los textos, y, en el terreno de la literatura –representada por tres reseñas teatrales, una extensa (y polémica) crítica de la *Poética* de Luzán (obra de Iriarte)– y unas cuantas más de autores del momento, por su adhesión a los principios básicos del clasicismo (no siempre interpretados en los mismos términos de Luzán, como se advierte en las discrepancias manifestadas por Iriarte) y el rechazo de los excesos barrocos.

En eso radicó su gran aportación a la cultura: en crear un espacio idóneo para el libre ejercicio de la crítica y en redimir, con razones, al lector de su inocencia. Y eso fue también lo que hizo que la estela de admiración que suscitó permaneciera viva entre los ilustrados a lo largo de todo el siglo.

Pero aunque el *Diario de los literatos* suele considerarse el iniciador de esta línea editorial, a decir verdad la había transitado un año antes Martínez Salafranca con las *Memorias eruditas para la crítica de Artes y Ciencias*, una efímera revista –apenas dos tomos– con la que quiso, más que *crear* cultura original, divulgar lo más selecto de la moderna extranjera extrayéndolo –según reza el subtítulo– «de las Actas, Bibliotecas, Observaciones, Efemérides, Memorias, Relaciones, Misceláneas, Historias, Disertaciones de todas las Academias de la Europa y de los autores de mayor fama entre los eruditos»³² y traducéndolo literal o parafrásticamente. Un plan con el que pretendía, como testimoniará un año después el *Diario de los literatos*, dar a conocer los avances de la cultura extranjera y acostumar al tiempo a los españoles al periodismo erudito:

En nuestra España emprendió Don Juan Martínez Salafranca la idea de estos Jornales, con el título de *Memorias eruditas para la crítica de Artes*

³¹ Para la complicada historia del *Diario de los literatos*, sobre el que hay ya bastante bibliografía, remito a la mencionada introducción de Jesús M. Ruiz Veintemilla y al trabajo de Eva Velasco, «Proyectos y obstáculos para la formación de la opinión pública en la España de principios del siglo XVIII», en *Felipe V y su tiempo. Congreso internacional*, ed. E. Serrano, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (CSIC)-Excma. Diputación de Zaragoza, 2004, II, págs. 613-626.

³² *Memorias eruditas para la crítica de Artes y Ciencias, extraídas de las Actas, Bibliotecas, Observaciones, Efemérides, Memorias, Relaciones, Misceláneas, Historias, disertaciones de todas las Academias de la Europa, y de los autores de mayor fama entre los eruditos. Escritas por Don Juan Martínez Salafranca*, Madrid: Antonio Sanz, 1736.

y *Ciencias*, en el año 1736, y según nos consta de lo que ha comunicado a sus amigos, fue su intención proponer lo más selecto de todos los *Jornales* (que han llegado a España) para mostrar a nuestros patricios los progresos de la literatura extranjera y utilizar la novedad de sus producciones; y aunque comenzó con la colección de algunas noticias tomadas de los libros misceláneos y de particulares autores, fue su ánimo ganar la atención con esta especie de lección miscelánea, conocida en España, para introducirse en la clase de *Jornalista*, desconocida enteramente en nuestro idioma español.³³

Y en efecto, en eso consiste la revista, que no sin intención dedica a Francisco de Goyeneche: en una miscelánea un tanto indiscriminada de artículos y noticias eruditas y curiosas (sobre música, física, medicina, fenómenos raros de la naturaleza, historia, meteorología, literatura antigua, etc.), junto con algunas reseñas de libros, sacados en gran parte de periódicos extranjeros —las *Acta eruditorum*, las *Mémoires de Trévoux*, las *Nouvelles de la République des Lettres*, el *Journal des Savants* o las *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*—, desde el convencimiento de lo difícil que para muchos españoles era acceder a esas modernas publicaciones europeas («Prólogo»). Aunque ciertamente algunos de sus materiales son bastante atrasados, todos apuntan en general a mostrar los nuevos avances de la ciencia, recordando en ciertos aspectos los intereses de Feijoo (que por cierto, cita la obra en algún momento). Andando el tiempo, Forner la calificará despectivamente como «dos cuerpecillos de noticias copiadas tumultuariamente»³⁴, tal vez porque en sus páginas hay un largo artículo sobre el teatro de Sagunto —quizá del propio autor— en el que se desmiente la afirmación de su admirado Martí, y corroborada por su no menos admirado Mayans, de haber descubierto que era teatro y no anfiteatro (II, art. 39). Pero para algunos insignes contemporáneos, como Juan de Iriarte, que firmó la aprobación del primer tomo, o Montiano y Luyando, que lo hace del segundo, fue obra muy útil y meritoria, justamente por el gesto de querer traer a España esos nuevos vientos europeos. Incluso el propio Martí, en carta a Mayans, muestra el aprecio que el autor le merece por su capacidad para discrepar sin ofender.³⁵ Y en verdad que la obra merece reconocimiento, antes que nada por haberse planteado como objetivo hacer llegar a España mucho de lo que el conocimiento europeo venía acumulando («la erudición moderna»), y más en un tiempo en el que, como dice, «es notorio que en España no hay tanta correspondencia con los extranjeros» («Prólogo»).

³³ «Introducción», t. I, s. pág.

³⁴ Juan Pablo Forner, *Exequias de la lengua castellana*, ed. P. Sáinz y Rodríguez, Madrid: Espasa-Calpe, 1967, pág. 59.

³⁵ Carta del 3 de abril de 1737. En Gregorio Mayans y Siscar, *Epistolario*, III. *Mayáns y Martí*, Oliva: Ayuntamiento de Oliva-Diputación de Alicante, pág. 411.

De esa manera se anticipaba a una línea editorial típicamente ilustrada, la revista nutrida de materiales extranjeros, que luego transitarán otros periódicos, como el *Journal Étranger* (1754-1762) de Prevost o, en España, el *Diario extranjero* de Nifo (1763) y el *Espíritu de los mejores diarios* (1787-1791) de Cristóbal Cladera. Y de esa manera también, la vieja «literatura mixta», como la llama Feijoo, cobraba una nueva dimensión europeísta.

Siguiendo la senda del *Diario de los literatos*, cuatro años después de su desaparición, salió la *Resurrección del Diario de Madrid o nuevo cordón crítico general de España*³⁶, suscrita por tres redactores, Santiago A. Luazare, Pedro P. Romero y Raimundo A. Landabore, que en realidad encubren la personalidad del ex-jesuita Bernardo Ibáñez de Echevarri, según el testimonio de Floranes³⁷. Pero es poco lo que tiene que ver con él, pues aunque su pretensión era establecer «un cordón de circunvalación para que no se introduzca la peste de inútiles escritos en la República literaria»³⁸, apenas dio a la stampa una única entrega, que contiene, además del prólogo y una larga declaración de intenciones críticas concretada en las distintas parcelas de la escritura (Medicina, Matemáticas, Filosofía, Teología, Derecho, Poesía, etc.) que dan fe de su espíritu renovador y antiescolástico, y de su devoción por Bacon y Feijoo, una corrosiva reseña del *Tratado de los temblores de tierra* de Torres Villarroel poniendo de relieve sus ineptias, plagios y contradicciones. En cualquier caso, y pese a lo magro de sus resultados, el gesto de pretender seguir sus pasos, y su decisiva apuesta por la modernidad no dejan de ser muy significativos.

Aunque sabemos de la existencia de otras dos efímeras revistas más de esos años, lamentablemente de ellas no han quedado ejemplares ni más noticia que su título. Una es la *Gaceta Literaria de Madrid*, que anuncia la *Gaceta* del 5 de febrero de 1743 como obra de Antonio María Herrero, y otra la *Rapsodia literaria o miscelánea de varias piezas curiosas sobre toda suerte de Ciencias y Artes* de Eusebio Fajardo Angulo, que lo hace la del 11 de agosto de 1744³⁹; las dos, según se colige por los títulos, también de carácter cultural. Lo que lamentablemente no llegó a fraguar fue la idea de Luzán de crear un *Diario*

³⁶ *Resurrección del Diario de Madrid o Nuevo Cordón crítico general de España, dispuesto contra toda suerte de libros, papeles y escritos de contrabando, cogido, por su desgracia el papel de don Diego de Torres sobre los Temblores de la Tierra, como primer extravío del Cordón. Dedicado al Divino Verbo encarnado nuestro Señor Jesé-Christo*. Escrito por Don Santiago Álvaro Luazare, Don Pedro Pablo Romero y Don Raimundo Antonio Landabore, Madrid, 1748, 63 págs.

³⁷ Cfr. Pedro Álvarez de Miranda, *Palabras e ideas. El léxico de la Ilustración temprana (1680-1760)*, Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1992, pág. 137.

³⁸ «Razón del Cordón», s. pág.

³⁹ Da noticia de ambas Francisco Aguilar Piñal en *La prensa española en el siglo xviii*, pág. 20.

al modo del de los *Literatos* que habría de estar vinculado a la Academia de Ciencias que proyectó hacia 1750⁴⁰.

2.3. Prensa científica

A la par que el *Diario de los literatos*, comparece también la prensa especializada en materias científicas con las *Efemérides barométrico-médicas matritenses*⁴¹, que bajo la responsabilidad del académico y médico de Cámara Francisco Fernández de Navarrete primero, y del doctor Argandona y otros después, se publicó desde 1737 hasta 1747 con objeto de dar a conocer las experiencias médicas y barométricas realizados en la Real Academia Médico-Matritense, y tener así, como el propio título indica, «el más puntual y exacto cálculo de las observaciones que han de ilustrar la historia natural y médica de España». De las intenciones declaradas en el «Prólogo» se deduce claramente que van dirigidas principalmente a naturalistas y hombres de ciencia que comparten con los miembros de la Academia el afán por promover la observación y la experiencia en el campo científico:

...y para que todos a un tiempo puedan reflexionar en sus particulares meditaciones sobre el producto del común estudio, calcular, castigar y combinar sus experimentos, tuvo por bien que las observaciones médico-prácticas que al fin de cada mes presentan a la Academia sus individuos, para varios y utilísimos fines, se me franqueasen para que mensualmente salgan haciendo eco las efemérides y observaciones del barómetro y termómetro que diariamente de su orden anoto.

Aunque no manifiesta seguir ningún modelo foráneo, es evidente por las menciones que hace que el redactor conoce y tiene como referentes revistas como las *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences* o las *Acta eruditorum* de Leipzig. Prueba elocuente del aprecio que mereció en el mundo científico del momento es la elogiosa serie de extractos y reseñas que le dedica el *Diario de los literatos*⁴².

⁴⁰ *Plan de una Academia de Ciencias y Artes*, en Ignacio de Luzán, *Obras raras y desconocidas*, ed. G. Carnero, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1990, págs. 139-184.

⁴¹ *Ephemérides barométrico-médicas matritenses, para el más puntual y exacto cálculo de las observaciones que han de ilustrar la Historia Natural y Médica de España. Extractadas de orden de la Real Academia Médico-Matritense por el Dr. D. Francisco Fernández Navarrete, Catedrático de Medicina de la Imperial Ciudad de Granada, Médico de Cámara, con ejercicio, de S. Maj. y Académico de Número de dicha Real Academia*, Madrid: Imprenta Real, 1737.

⁴² T. II (1737), art. 22, págs. 311-340; t. III (1737), art. 4, págs. 134-164 y t. IV (1738), art. 18, págs. 360-370. Correspondientes a los meses de septiembre a diciembre de 1737. Alaban su «continua

Otra revista que se alinea en esa dirección aunque de vida más corta (apenas 8 números) es el *Diario filosófico, médico, quirúrgico* (1757)⁴³ del médico y fecundo traductor de modernas obras científicas Juan Galisteo Xiorro, pautado, según él mismo confiesa, por el *Journal de Médecine* de Charles-Augustin Vandermonde, que ese año había aparecido en París como continuación del *Recueil périodique d'observations de Médecine*, existente desde 1754 y que ya venía dirigiendo desde 1755. Y efectivamente, al igual que su modelo, que para él tiene el inestimable valor de haber perfilado la fórmula del periodismo especializado en ese campo, está planteado como un espacio para compartir conocimientos con otros médicos y hombres de ciencia: «El fin de este Diario es el establecimiento de una correspondencia literaria entre los profesores y aficionados a las Ciencias Naturales, y en especial a la Física y Medicina»⁴⁴, es decir, actuar como cauce para que los científicos españoles puedan dar a conocer sus descubrimientos y observaciones. Pero también, entretanto van llegando «sus útiles trabajos», recoger «abundante materia para esta obra de los diarios extranjeros, cuya traducción podrá estimularlos a una noble emulación y gloriosa competencia». Los resultados sin embargo no fueron los previstos, pues salvo un par de trabajos de Fernando López de Amezúa sobre el candente tema de los terremotos, una «Singular observación» remitida anónimamente desde Madrid, y una larga reseña de un libro de Juan Díaz Salgado sobre la peste, el resto, en lo que parece, pues no se indica procedencia, son artículos traducidos.

2.4. Prensa miscelánea

El periodismo misceláneo-cultural que incorpora también una vertiente lúdica lo inicia el *Mercurio literario* del joven médico Antonio María Herrero –reivindicado por Francisco Sánchez-Blanco como digno representante de la segunda generación de novatores y el más significado exponente del

y exacta observación de la naturaleza respectiva de nuestro país» y animan a los lectores a consultarlas (II, pág. 312). Que el reconocimiento era mutuo lo evidencian, tanto el tenor encomiástico de la carta que tiempo después escribirá a los redactores del *Diario* Fernández de Navarrete pidiéndoles que le aclarasen el sentido de un texto suyo, como la medida y respetuosa respuesta de ellos (*Carta del Doctor Don Francisco Fernández Navarrete, Médico de Cámara de S. M. a los autores del Diario*. De fecha 12 de abril de 1740 [t. VII, art. 8, págs. 167-181]; *Respuesta de los autores del Diario a la carta del Doct. Don Francisco Navarrete*, del 15 de noviembre de 1741 [*ibid.* art. 9, págs. 182-191]).

⁴³ *Diario Filosófico, Médico, Chirúrgico. Colección de selectas observaciones y curiosos fragmentos sobre la Historia Natural, Phísica y Medicina. Por Don Juan Galisteo, médico en esta Corte*, Madrid: Antonio Pérez de Soto, 1757. Salieron 8 números, como consta en el ejemplar de la biblioteca del Instituto Feijoo del Siglo XVIII, y no 7 como indica Aguilar Piñal tal vez por manejar otra colección.

⁴⁴ «Prólogo», pág. 1.

racionalismo mecanicista⁴⁵– y un desconocido José Lorenzo de Arenas –tal vez Salvador José Mañer–, que se publicó en Madrid entre 1739 y 1740.⁴⁶ Su entronque con los «mercurios galantes» lo hacen patente los propios redactores en la «Prefación y proyecto de la obra», no sin puntualizar que si bien en esos periódicos se dan las noticias culturales «con escasez y acompañadas de asuntos galantes y fingidas historietas», ellos, acomodándose «al genio de la nación», no darán lugar sino a aquello que conduzca a hacerla más culta «procurando por los suaves medios de la variedad y la curiosidad, incitar a los ingenios españoles al cultivo de las ciencias y bellas artes». Pero en todo caso, con un programa editorial bastante más abierto que el del *Diario de los literatos*, pues a la vez que se comprometen a publicar extractos detallados de las novedades bibliográficas (sin crítica, para que el lector tenga libertad para juzgarlos), noticias culturales del extranjero, traducciones de fragmentos apreciables de los «Jornales o Mercurios extranjeros», dar curso a los artículos, reflexiones, observaciones científicas, inventos, apologías, preguntas que puedan resolver los eruditos⁴⁷, poesías, etc. que sus lectores quieran enviarles, y proponer cuestiones sobre asuntos curiosos y útiles para que los estudiosos tengan en qué ejercitarse, pretenden también llevarles entretenimiento. Y eso es en efecto lo que encontramos en sus páginas: extractos de libros –españoles, como el tomo VIII del *Teatro crítico* o el V del *Diario de los literatos*, y extranjeros–, noticias de diversas academias (de la Lengua, Historia, Regia Sociedad de Sevilla, Médico-Matritense, etc.), «novedades literarias de los países extranjeros» –entre las que se cuentan desde ediciones de autores como Voltaire, Moreri, Bayle, Leibnitz, etc. o actividades de diversos centros intelectuales hasta la venta en La Haya de *Las novelas ejemplares* de Cervantes «con excelentes figuras»–, artículos sobre temas científicos o históricos –algunos sacados de periódicos extranjeros–, escritos polémicos de carácter científico, discursos académicos, respuestas de los lectores a diferentes cuestiones, anuncios de libros importados a España, así como enigmas, poesías, logógrafos, y demás «piezas fugitivas» como las llaman imitando a sus modelos. Fue una pena que durara tan poco, pues introducía un formato muy atractivo y con grandes posibilidades para

⁴⁵ Francisco Sánchez-Blanco, *La mentalidad ilustrada*, Madrid: Taurus, 1999. Especialmente, págs. 215-220.

⁴⁶ *Mercurio literario o Memorias sobre todo género de Ciencias y Artes. Colección de piezas eruditas y curiosas, fragmentos de literatura para la utilidad y diversión de los estudios*, Madrid: Imprenta del Reino [1739]. Mensual. 7 núms., correspondientes a los cuatro últimos meses de ese año y los tres primeros de 1740.

⁴⁷ «Los que trabajasen alguna obra y se hallasen embarazados sobre algún punto, podrán por medio de este Mercurio pedir a los eruditos aquellas noticias que necesitasen y proponerles las dudas que se les ofreciesen, estableciendo así en la República Literaria un utilísimo comercio, en que lograrán prodigiosos adelantamientos los aficionados a las Letras» (págs. 5-6).

contribuir al avance de la Ilustración y que no se repetirá sino mucho más tarde. Y es que, pese a haber tenido algún desencuentro con el *Diario de los Literatos*, ideológicamente los dos caminan en la misma dirección ilustrada.

2.5. Periodismo de interés económico

Con retraso se inicia también el periodismo económico con los *Discursos mercuriales*⁴⁸ de Juan Enrique de Graef –un holandés afincado en Madrid, políglota, buen conocedor de la prensa extranjera y muy en sintonía con la política reformista de Ensenada, al que dedica la obra– del que aparecieron dos números en 1752 y los veinte restantes entre octubre del 55 y julio del 56, año en que fue prohibido por orden expresa del ministro en funciones Ricardo Wall⁴⁹, sin que se conozca la causa de ese paréntesis de tres años. Una obra de genuino espíritu utilitarista-ilustrado con la que el autor se propuso –según expresa en el «Discurso preliminar» a la segunda serie, pues en el de la primera no entra a especificar sus objetivos– no solo dar a conocer lo mejor que sobre agricultura, comercio, marina, técnica y demás materias relacionadas con el desarrollo económico se estaba escribiendo en Europa para mostrar a los españoles «los medios con que las naciones extranjeras gozan de todas las comodidades y gustos de esta vida», sino también abrir sus páginas a los nacionales para que puedan «comunicar al público sus luces y reivindicar celosamente la oscurecida fama de la nación española, agraviada por los extranjeros, en lugar de representar, como hacen, el papel de hombre lobo que dice Plauto, mordiendo y censurando obras ajenas».⁵⁰ Es decir, divulgar conocimientos útiles que dinamicen la economía y animar a los españoles a hacerlo para contribuir así al bien de la patria; y ello, desde el convencimiento del valor y novedad de su empresa: «Su materia me parece importante y la práctica de ella no cultivada en esta Península»⁵¹. Cautamente promete no tratar en cambio de cuestiones políticas por ser asunto que concierne directamente a gobernantes y legisladores, y porque le consta –lo dice sin tapujos– que «los

⁴⁸ *Discursos mercuriales económico-políticos. Su autor Don Juan Enrique de Graef. Miércoles 13 de septiembre de 1752*, Madrid: en la imprenta de Don Agustín de Gordejuela. En la segunda serie el subtítulo es *Memorias sobre la Agricultura, Marina, Comercio, y Artes Liberales y Mecánicas*.

⁴⁹ Probablemente por su apoyo a Ensenada. Sobre esta cuestión y otros aspectos de la publicación, véase la introducción de Francisco Sánchez-Blanco a su edición antológica: Juan Enrique de Graef, *Discursos mercuriales económico-políticos (1752-1756)*, Sevilla: Fundación El Monte, 1996 y su trabajo anterior «Los *Discursos mercuriales* (1752-1756) de Juan Enrique de Graef: Opinión y poder en el movimiento ilustrado español», en *Estudios de Historia Social. Periodismo e Ilustración en España*, núms. 52-53 (1990), págs. 477-489.

⁵⁰ «Discurso preliminar» a la segunda serie de 1755. Cito por la mencionada ed. de F. Sánchez-Blanco, págs. 138-139.

⁵¹ *Ibid.*

negocios de Estado, tratados por personas de cierta esfera, hieren muchas veces a quien, aunque con acierto y modestia, se atreve a poner la mano en ellos»: lo que viene a contradecir de alguna manera la valiente reivindicación del derecho a dirigirse libremente a los superiores que había expresado dos años antes en la extensa reflexión sobre la decadencia de España que sirve de pórtico a la revista:

...Es injusticia el creer que el Rey o sus ministros puedan por sí solos saber y averiguar las causas de los atrasos de todas las cosas, o dar disposiciones y providencias justas si no le ayudan hombres desinteresados que, contentos con sus empleos, sin más pretensiones o deseos de ascensos, tengan libertad para poderles hablar y representar con desahogo y sin adulación aquello que alcanzaren sus talentos.⁵²

Una reflexión personal que se va a anudar con otros textos suyos sobre diversas materias que luego irá introduciendo, según previene igualmente a los lectores.⁵³ A lo que no dará lugar en cualquier caso es –dice marcando distancia con el periodismo de los *mercurios*– a «piezas exquisitas de poesía ni de retórica, que sobre ser poco útiles, solo sirven a inspirar ideas vanas sin concurrir ni contribuir en modo alguno a las conveniencias y utilidades de la patria»⁵⁴. Y también en su caso los modelos vienen de fuera, como abiertamente repite al exponer sus objetivos:

Este, en fin, es el plan de la obra, de que el cultivo, el comercio, la marina y las artes serán las partes. En ella imito a los papeles periódicos, que tantos años ha merecen estimación y crédito en los países extranjeros y aplauso entre los literatos.

[...] Vuelvo a decir que no soy original en esta producción literaria y que es una simple imitación de lo que con tanto crédito y aplauso han emprendido los franceses, ingleses, holandeses, italianos y alemanes. Si consideramos la multitud de diarios, juicios, memorias, historias literarias, discursos, etc. que han salido y salen todos los días, ellos afianzan la utilidad y el provecho que los doctos han reconocido en este género de escritos.⁵⁵

De acuerdo con ello, a sus páginas acuden tanto artículos –procedentes muchos del *Journal Économique* o de otros periódicos europeos– y comuni-

⁵² «Discurso preliminar. Exposición de la respuesta del Oráculo Delfico sobre la Monarquía de España», págs. 87-88.

⁵³ *Ibid.*, pág. 108.

⁵⁴ *Ibid.*, pág. 129.

⁵⁵ «Discurso preliminar» a la segunda serie de 1755, ed. cit., págs. 135, 137.

cados de los lectores, como textos del propio periodista, todos en general de inequívoco sesgo reformista.

Y carácter económico tiene también, aunque en sentido muy distinto, el *Diario noticioso curioso, erudito y comercial, público y económico* de Francisco Mariano Nifo y su socio Lozano⁵⁶, que, para dar «las noticias de cuanto ocurra importante en el comercio tanto literario como civil y económico», aparece en 1758 y continuará después, con algunos paréntesis, a lo largo de todo el siglo. Y distinto porque *económico* en su caso, como en los precedentes periódicos de *affiches*, significa práctico, utilitario, lo que se concreta en publicitar todo aquello que pueda resultar de interés para la vida diaria de sus lectores: anuncios de alquileres, ventas, pérdidas y hallazgos, amas de cría, peluqueros, criados, enseñanza a domicilio de profesores o maestras, funciones religiosas, espectáculos, vacantes eclesiásticas, bandos, etc. Aunque no es eso solo lo que pretende, pues en realidad engloba dos partes muy distintas, una de asuntos curiosos y eruditos, y esta que comentamos «para alivio de todos, en cuanto a compras y ventas, y a todo lo más importante al honesto servicio de la vida y comodidad de toda clase de personas» (*Plan del Diario*). Y también se trata sin duda de un periódico innovador; no solo por ese contenido bifronte, que luego imitarán la mayoría de los de provincias, sino por ser el primer diario del continente europeo.⁵⁷

2.6. Prensa de opinión y crítica de costumbres

Con mucho retraso llegó también la prensa de opinión y crítica de costumbres: con *El duende especulativo sobre la vida civil* de «Juan Antonio Mercadal» –seudónimo con toda probabilidad de J. E. de Graef– que se publica en Madrid entre junio y septiembre de 1761, y al que luego seguirán otros varios más en esa misma década y en las sucesivas. Fuera ya por tanto de nuestro marco cronológico.

2.7. Prensa clandestina

Además de estas líneas o géneros de comunicación, aparecerá también por estos años la prensa clandestina, representada por el *Duende crítico* del portugués Manuel Freyre de Silva (en la religión carmelita fray Manuel de San José), que se difundió semanalmente en copias manuscritas por los años

⁵⁶ *Diario noticioso curioso, erudito y comercial, público y económico*, Madrid: Imprenta del Diario, 1758. A partir del cuarto núm., el título se redujo a *Diario noticioso*.

⁵⁷ Sobre este periódico y los demás de Nifo, *vid.* el imprescindible estudio de Luis Miguel Enciso Recio, *Nifo y el periodismo español del siglo xviii*, Valladolid: Universidad-Servicio de Publicaciones, 1956.

1735-1736 –coincidiendo con las fricciones y posterior ruptura entre las cortes de Lisboa y Madrid– criticando agresivamente la política y los políticos (el ministro Patiño especialmente) del momento desde una inequívoca posición austracista y antiborbónica.⁵⁸

2.8. *Publicación por entregas*

Y también aparecerá, aunque algo más tarde, la modalidad de publicación por entregas que, por lo mismo, aparece asociada al periodismo. El primero, y único, que explora este formato en este tiempo es el aragonés Francisco Mariano Nifo –llamado a ser, por su sostenida dedicación al periodismo, una de sus figuras más notables–, con sus *Varios discursos elocuentes y políticos*⁵⁹; una colección de traducciones del italiano sobre diferentes personajes antiguos y modernos, para fomentar la lectura y «abrir el camino del que se llama *buen gusto*», que irá publicando semanalmente a lo largo de 1755. Por confesión propia sabemos que la razón de publicarla en fascículos semanales fue exclusivamente práctica: «Este método me parece muy suave para todos; para V. por la comodidad, y para mí, por ser más fácil su impresión, porque aunque al fin del año siempre ha de ser una la costa, sin embargo, dividida, pesa menos cualquier carga».⁶⁰

Otra obra del tiempo, el *Diario histórico, político, canónico y moral* del P. José Álvarez de la Fuente (1732), aunque censada como periódico por algunos historiadores de la prensa, no es más que una voluminosa enciclopedia de efemérides religiosas referidas a cada uno de los días del año (12 tomos) que el autor relaciona con los diarios históricos de los romanos y los «Diarios o Efemérides del grande Alejandro».

3. TRADUCCIONES DE PERIÓDICOS

Además del *Mercurio de la Haya*, hay que consignar también las traducciones que de tres importantes periódicos extranjeros se hacen en esos años, todas lamentablemente muy efímeras. De las *Mémoires de Trevoux* salieron tres, una en 1742, de un desconocido José de la Torre que apenas duró seis

⁵⁸ Cfr. el estudio clásico de Teófanos Egido López, *Prensa clandestina española del siglo XVIII: «El Duende crítico»*, Valladolid: Facultad de Filosofía y Letras, 1968. Reed. 2002.

⁵⁹ *Varios discursos elocuentes y políticos de diferentes personajes antiguos o modernos, en los que, por medio de prudentes avisos, puede lograr el hombre el verdadero modo de gobernarse según los preceptos de las tres partes constitutivas de la sabiduría humana: es a saber, Ética, Política y Economía. Hará este epílogo D. Francisco Mariano Nifo*, Madrid: Oficina de D. Gabriel Ramírez, 1755.

⁶⁰ «Prólogo», s. pág.

meses⁶¹, otra de José Vicente de Rustant [José del Campo-Raso] de vida algo más larga, pues se prolonga de enero de 1752 a agosto de 1753⁶², y una tercera de Antonio Ruidíaz en 1755⁶³.

Del *Journal des Savants*, saldrá una en Sevilla de la mano de Ignacio Muñoz Consuegra en 1755.⁶⁴

Y sabemos también, por el testimonio del P. Sarmiento⁶⁵ que unos años antes de 1748 un sabio conocido suyo, cuyo nombre no menciona, comenzó a traducir e imprimir las *Acta eruditorum*, aunque debió de ser por poco tiempo.

4. COLABORACIONES Y CORRESPONSALES ESPAÑOLES DE PERIÓDICOS EXTRANJEROS

Y queda, por último, decir algo sobre otra particular forma de periodismo que es la colaboración de los lectores y las corresponsalías que algunos españoles mantienen con periódicos extranjeros, dos prácticas que en esa larga etapa tan lejana todavía del establecimiento de agencias informativas fueron muy habituales.

Además de las *gacetas*, que se nutren en gran medida de correos que les llegan de fuera, hallamos textos ajenos en la mayoría de los periódicos, unas veces suscritos con el verdadero nombre de autor, y otros anónimos o con seudónimo. Algunos hay, aunque sea difícil identificarlos, en las *Memorias eruditas*, de acuerdo con la declarada apertura de sus páginas a los lectores. También en el *Diario de los literatos* donde hallamos, por ejemplo, las dos cartas satíricas de «don Hugo Herrera de Jaspedós» (¿el P. Luis de Losada?), la conocida *Sátira contra los malos escritores de este siglo* de «Jorge Pitillas» (José Gerardo de Hervás), así como otras varias más, amén de las repetidas colaboraciones de Juan de Iriarte que luego aparecerán recogidas en la co-

⁶¹ *Memorias para la historia de las Ciencias y Artes, que se empezaron a imprimir año de 1701 en Trevoux. Traducidas en castellano por D. Joseph de la Torre*, Madrid: Juan de Zúñiga, 1742, 2 vols. El primero corresponde a los tres primeros meses del año, y el segundo a los tres siguientes. Por las fechas del privilegio (13 de mayo de 1742) y las aprobaciones, se advierte que salía con cinco meses de retraso respecto al original. No hay datos sobre la identidad del traductor, que bien pudo ser un seudónimo.

⁶² *Memorias para la historia de ciencias y artes, compuestas en francés por los padres de Trevoux, y al castellano por Joseph Vicente de Rustant, quien las dedica a los eruditos y curiosos*, Madrid: imp. de Agustín de Gordejuela, 1752.

⁶³ Madrid, Gabriel Ramírez, 1755, 2 vols. según Palau (VIII, pág. 485). Tal vez continuación de la anterior. No la he visto.

⁶⁴ *Diario de los sabios de París. Traducido del francés al español por Don...*, Sevilla: Imp. de los Recientes, 1755. Meses de enero a abril de 1753. Cfr. F. Aguilar Piñal, *La prensa española en el siglo XVIII*, pág. 49.

⁶⁵ *Catálogo de algunos libros curiosos y selectos para la librería de algún particular que desee comprar de tres a cuatro mil tomos* (1748) en el *Semanario erudito*, Madrid: Blas Román, 1787, págs. 91-174. La referencia en la pág. 129.

lección de sus *Obras sueltas* (1774). Aunque es muy posible que colaboraran otras personas más, hoy por hoy no es posible determinarlo; como tampoco si, según proponen los redactores en la «Introducción», hubo extractos de libros redactados por los propios autores. Y más colaboraciones hay todavía, proporcionalmente al menos, en el *Mercurio literario*, en justa correspondencia con la expresiva invitación que hace a sus lectores bajo el señuelo de la pública utilidad y de asegurar la memoria de sus autores; unas veces en forma de cartas o artículos extensos, firmados o anónimos, y otras en la de poesías y textos de entretenimiento. Las *Efemérides barométrico-médico matritenses* tienen, como hemos visto, un carácter colectivo. Y ese carácter quiso tener también el *Diario filosófico, médico, quirúrgico*, aunque por lo efímero de su existencia apenas pudo acoger unas pocas colaboraciones. En los *Discursos mercuriales*, abiertos igualmente a la participación ajena, aparecen cartas sobre temas diversos de Antonio Escamilla, el arquitecto Pedro Ruiz del Olmo, Felipe de Samaniego, etc. Y, obviamente, los anuncios que publica el *Diario noticioso* provienen en su mayoría de los propios anunciantes.

Pero ese *comercio literario*, como gustan llamar, no solo se circunscribe al ámbito nacional. También los españoles colaboran con la prensa extranjera, bien mediante el envío de algún escrito ocasional, o actuando regularmente como corresponsales. Aunque se trata de una parcela de actividad periodística todavía por explorar, podemos traer algunas noticias que permiten ilustrarla.

Dos las proporciona Feijoo por tratarse de sendos contradictores suyos. Según lo que dice, a propósito de quienes le han acusado de plagiarlo, en el tomo V del *Teatro crítico* (1733)⁶⁶, y en la *Justa repulsa de inicuas acusaciones*, alguien, que supone ser Francisco Antonio de Tejada, «un tunante embustero» al que había tratado algo en casa del Dr. Martín Martínez en 1728, envió una carta desde Zaragoza a las *Mémoires de Trevoux* en la que, a propósito de lo que en la revista se había escrito sobre la transmutación del hierro en cobre, afirmaba que lo mejor que había en las obras del benedictino lo había sacado de dicha revista; carta que efectivamente salió publicada en el número de septiembre de 1730. La segunda, contenida en el discurso *Fábulas gacetales*, es que la *Gaceta de Londres* del 27 de noviembre de 1736 estampó una carta, presuntamente escrita por un teólogo de Madrid, en la que se le implicaba en un movimiento reformista de la Iglesia española y le hacía autor de un Memorial dirigido al Consejo de Castilla (que habría sido aprobado por la mayor parte de sus ministros), denunciando diversos abusos y errores doctrinales introducidos en la religión católica y haciendo ver la necesidad de convocar en España un concilio nacional; noticia y carta que, también según el Padre

⁶⁶ Nueva precaución contra los artificios de los alquimistas y vindicación del autor contra una grosera calumnia (*Teatro crítico*, V, 17, § 7-10).

Maestro, se reimprimieron poco después en la *Gaceta de Utrech* (del 7 de diciembre), de donde pasó, según le informaron desde París, a la de Berna, por lo que seguramente habrá circulado también, presume, por todas las demás de la Europa protestante.

Otra es la conocida colaboración de Mayans con las *Acta Eruditorum* de Otto Mencken, a las que envía un poco alentador catálogo de autores españoles del momento (*Nova literaria ex Hispania*), que saldrá el 31 de octubre de 1731 (y fue reproducido en el tomo III del *Diario de los literatos*); una colaboración que por Antonio Mestre sabemos fue auspiciada por el barón de Schomberg, con el que Mayans había entrado en contacto en Valencia a través del deán Martí.⁶⁷

De corresponsalías habituales conozco dos casos por la declaración expresa de las propias revistas: la que ejerce el jesuita Diego de Cuadros para las *Mémoires de Trévoux* a partir de marzo de 1742, y la de Gaspar de Montoya para el *Journal Étranger* desde al menos 1757. Las dos con objeto de facilitarles informaciones culturales de España. La colaboración del P. Cuadros, a la sazón profesor de Sagrada Escritura en la Universidad de Alcalá, la anuncia la revista en su número de marzo de 1742 con la satisfacción de poder comunicar una más cumplida información sobre la cultura española gracias a que «un seul auteur, savant et laborieux, nous en fournit un assez bon nombre de différentes matières»⁶⁸; y la de Gaspar de Montoya, sobre el que no he podido ir más allá de lo que de él dice el *Journal Étranger*, que era procurador general y caballero de Alcántara, en el «Avertissement» al año 1757 que figura en el número de noviembre de 1756, donde se da la lista de sus corresponsales en el extranjero⁶⁹.

Y probablemente hubo otros muchos más, aunque hoy por hoy, hasta tanto no se haga una investigación más detenida, no podamos decir más.

Lo que no cambia en todo caso es la realidad de nuestro periodismo en este largo tiempo de consolidación y primer desarrollo. Porque, como decía al principio, visto desde una perspectiva europea, no cabe duda de que está a gran distancia del que por entonces se practica en Francia, Inglaterra, Italia

⁶⁷ Cfr. Antonio Mestre, «Introducción» a Gregorio Mayans y Siscar, *Epistolario*, III, *op. cit.*, pág. XXVIII.

⁶⁸ Su nombre, que aquí no se menciona, se desvelará en el número siguiente: *Mémoires de Trévoux*, abril 1742, pág. 704. Fue luego catedrático de Hebreo en el Colegio Imperial de Madrid y publicó diversas obras (algunas reseñadas en las propias *Mémoires*). Nacido en Madrid en 1677, falleció en 1746 (cfr. F. Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores del siglo XVIII*, Madrid: CSIC, II, 1983, págs. 710-711).

⁶⁹ Pág. xviii. Sorprendentemente, en la versión digital del periódico que he consultado también, hay una frase referida al sentido de su compromiso de colaboración que no está en la reproducida facsimilarmente por la editorial Slatkine (Genève, 1968). Y es que lo hace llevado del celo por la gloria de su nación y de sus progresos literarios, para vengarla del silencio y olvido en que lamentablemente la revista la ha dejado.

o los Países Bajos, y que es de ese periodismo foráneo de donde extrae no solo modelos de funcionamiento, sino también muchos de sus materiales, especialmente del de la vecina Francia. Pero lo que no tiene de alentador por ese lado, porque evidencia la debilidad y limitaciones de la cultura en tiempo de los novatores, lo tiene, y mucho, si lo avistamos desde la perspectiva de una España que trabajosamente quiere sacudir inercias, abrirse a Europa y entrar en la vía de la modernidad ilustrada. Porque visto así, ese periodismo naciente, especialmente en sus formatos culturales, se ofrece como la expresión más acabada de ese empeño, por más que las muchas dificultades que sus responsables tuvieron que afrontar (financiación, hostilidades, críticas...) hicieran que la vida de sus periódicos fuera por lo común mucho más efímera que la de sus congéneres europeos.

Cosa distinta es el noticierismo político-social de la *Gaceta* y del *Mercurio*, que, asegurado por la creciente apetencia de las noticias que ofrecían, y respaldado después por el Estado al constituirse en órganos oficiales, se sostuvieron sin problemas a lo largo de todo el siglo. Como se sostuvo también el *Diario noticioso*, que acertó a dar con la fórmula para ser seguido por un crecido número de lectores.

Pero los demás, los que seleccionaron un público de ilustrados y curiosos, un público todavía muy minoritario, lo tuvieron bastante más difícil. Sea como fuere, su esfuerzo no fue baldío porque, con la asimilación de la lección extranjera, y desde un común propósito de operar activamente en el avance de la cultura y la sociedad, supieron crear, cada uno a su modo, el escenario a propósito para la circulación del conocimiento, el intercambio de ideas y el ejercicio libre de la razón crítica, contribuyendo así decisivamente a forjar el sustrato, el clima de progreso y renovación, que precisaban *las luces*.

CONSIDERACIONES SOBRE *OCIOS POLÍTICOS*, PRIMER LIBRO DE POESÍAS DE TORRES VILLARROEL

IRENE VALLEJO GONZÁLEZ
(Universidad de Valladolid)

Una de las figuras literarias pertenecientes a la primera mitad del siglo XVIII que todavía hoy sigue despertando interés, por diversas razones, es el polifacético, extravagante e ingenioso Diego de Torres Villarroel (1693-1770), contemporáneo de Eugenio Gerardo Lobo, Ignacio de Luzán, Feijoo o Cañizares. El propio Torres, en sus escritos, se encargó de transmitir una imagen de sí mismo contradictoria, cambiante y compleja, que desconcierta y asombra a cualquier lector. Además de una amplia y variada producción en prosa, donde se encuentran sus mejores creaciones (*Correo del otro mundo*, *Visiones y visitas de Torres con D. Francisco de Quevedo por la Corte o la Vida*), escribió varias piezas teatrales¹ y también numerosas composiciones poéticas, que fue publicando sueltas (en pronósticos, obras en prosa, en antologías con otros poetas, etc.) o bien reunidas en libros. El primero de ellos fue *Ocios políticos*, que apareció en 1726.² Doce años después, en 1738, publica su segundo libro, bajo el título de *Juguete de*

¹ Vid. Josep María Sala Valldaura, «Talía juguetona o el teatro de Torres Villarroel», en *Caminos del teatro breve del siglo XVIII*, Lleida: Pagés Editors, 2010, págs. 11-37.

² *Ocios políticos, en poesías de varios metros de el Gran Piscator de Salamanca Don Diego de Torres Villarroel: las recogió, y saca a la luz su mayor amigo Don Isidro López del Hoyo; y este las dedica al Señor D. Agustín Fernández Portocarrero Moscoso, Hijo de los Excelentísimos Señores Condes de Palma, y Arcediano de la Santa Iglesia de Toledo*, Madrid, 1726.

Thalía. Entretenimientos del numen.³ En él reedita una significativa parte de las poesías dadas a conocer en el anterior y aumenta considerablemente el número de las nuevas, entre las que sobresale el extenso poema épico *Conquista del reino de Nápoles*. En opinión de López Molina, esta composición constituye «un ejemplo destacado de la supervivencia del gongorismo en la primera mitad del siglo XVIII».⁴ A esta edición le seguirán otras dos más, una en 1744⁵ y otra en 1752⁶. Al final del prólogo de esta última, Torres hace la siguiente advertencia:

Algunas piezas de sonetos, romances, y octavas he añadido a esta tercera impresión; y con este cuidado repasé todas las demás poesías, y me parece que van arregladas al arte; tres, o cuatro sonetos hallarás que tienen asonantados los tercetos, y no los he querido corregir, acordándome que Góngora, Quevedo, y otros poetones de los más gordos tienen muchos en sus obras; y no es razón, que yo presuma de poeta más limpio, y escrupuloso que los que nos dieron las leyes, y nos acreditan con las imitaciones.

Según manifiesta él mismo, con su peculiar e inconfundible estilo, su afición por la poesía surgió muy temprana y de manera impetuosa: «Yo nací (por permisión de Dios) con los sesos achacosos, y los cascos mordidos de la rabia poética, y el tiempo me puso tan espirituado de Numen, que no fue posible sujetarme a una dieta sosegada [...]».⁷ Sus modelos favoritos fueron los grandes poetas barrocos, especialmente Quevedo y Góngora, a quienes imitó y a los que cita siempre con admiración.⁸ Frente a la opinión elogiosa que le merecen ambos,

³ *Jugetes de Thalia, entretenimientos de el numen. Varias poesías, que a diferentes assumptos escribió el Doctor Don Diego de Torres Villarroel de el Gremio, y Claustro de la Universidad de Salamanca, y su Cathedrático de Prima de Matemáticas,...*, Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz, 1738.

⁴ Luis López Molina, «Torres Villarroel, poeta gongorino», *Revista de Filología Española*, LIV (1971), págs. 123-143. También Nigel Glendinning, en su artículo «La fortuna de Góngora en el siglo XVIII», *Revista de Filología Española*, XLIV (1961), pág. 38, ha señalado la influencia de Góngora en otros poemas de Torres.

⁵ *Jugetes de Thalia, entretenimientos de el numen, varias poesías lyricas y comicas / que a diferentes assuntos escribió Don Diego de Torres Villarroel...* Tomo II, Sevilla: Imprenta Real de Don Diego Lopez de Haro, s. a. [1744].

⁶ *Jugetes de Thalia. Entretenimientos de el numen. Varias poesías, que a diferentes assumptos escribió el doctor D. Diego de Torres Villarroel...*, Tomo VII, Salamanca: Imprenta de Antonio Joseph Villargordo y Alcaraz, 1752.

⁷ «Prólogo» a *Jugetes de Thalia* (1738), *op. cit.*

⁸ Jorge Luis Borges, en su libro *Inquisiciones* (Madrid: Alianza Editorial, 2008, págs. 15-16), señaló la influencia que sobre él ejerció Quevedo: «Existe en Torres Villarroel un milagro, tan impenetrable y tan claro como cualquier cristal y es la potestad absoluta que don Francisco de Quevedo hubo sobre la diestra de este discípulo tardío [...] El milagro estriba en la forma que ese aprendizaje supo asumir. Torres, hombre impoético, sin gravamen de estilo ni ansia de eternidad, fue una provincia de Quevedo, más alegre y menos intensa que su trágica patria».

confiesa la poca estima que siente por la poesía de su tiempo. En la «Visión y visita undécima», dialogando con Quevedo, Torres le dice, entre otras cosas, lo siguiente:

Porque eso de poetas grandes no es fruta de este siglo. En lo lírico se ha perdido ya la elegante cultura y hermosa locución de Góngora. Las festivas pimentas y tus abundantes salinas, cuando igualmente vestías la pluma de mojarrilla y de toga. Ya no hay quien las guste; que el vulgo de hoy es muy asno y se alimenta de cardos embutidos de espinas, y le parecen lechugas.⁹

No he pretendido en este trabajo analizar la trayectoria ni la evolución poética de Torres. Mi propósito ha sido más modesto. Me he limitado a examinar las composiciones reunidas en *Ocios políticos* para ver en qué medida se encuentran ya en esta obra primeriza, más o menos definidos, los rasgos que se consideran característicos de su poesía.¹⁰

La edición de *Ocios políticos* no fue preparada por Torres, sino por su buen amigo Isidro López del Hoyo, quien presentaba en la portada del libro al autor como «el Gran Piscator de Salamanca». Esta referencia, a modo de reclamo, tiene su explicación teniendo en cuenta que Torres había adquirido ya fama por sus *pronósticos* y *almanaques*. Recordemos que el primero de estos, *Ramillete de los Astros*, apareció en 1718; y que uno de los más célebres fue el que había realizado para el año 1724, en el que vaticinó la muerte del joven rey Luis I.¹¹ El editor consiguió recopilar ciento diecinueve composiciones poéticas. Son pocas las que se pueden datar con precisión. Seis de ellas fueron escritas en 1722, de las cuales una fue la que presentó al certamen poético convocado con motivo de la traslación de las reliquias de San Juan de Mata, y las restantes se publicaron en el libro colectivo *Sagradas Flores del Parnaso*¹²; dos sonetos habían

⁹ Diego de Torres Villarroel, *Visiones y visitas de Torres con D. Francisco de Quevedo por la corte*, Madrid: Espasa Calpe, 1976, pág. 82.

¹⁰ Sobre la poesía de Torres Villarroel, véanse, entre otros, los siguientes estudios: Fernando Lázaro Carreter, «Un rezagado: Torres Villarroel», en *La poesía lírica en España durante el siglo xviii. Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona: Vergara, 1968, t. IV, págs. 44-48; J. Checa, J. A. Ríos, I. Vallejo, *La poesía del siglo xviii*, Madrid: Júcar, 1992, págs. 79-84; María Grazia Profeti, «I Juguets de Thalia, di Torres Villarroel: un itinerario 'borgnese'», en *I Secoli d'Oro e i lumi: precessi di risematizzazione*, Alinea, 1998, págs. 9-22; y Renata González Verdasco, «El yo en la poesía de Diego de Torres Villarroel», *Estudios Dieciochistas*, vol. 1, Oviedo, 1995, págs. 413-420.

¹¹ Vid. Emilio Martínez Mata, «Pronósticos y predicciones de Diego de Torres Villarroel», en *Revisión de Torres Villarroel*, eds. M. M.^a Pérez López y E. Martínez Mata, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998, págs. 93-102.

¹² *Sagradas Flores del Parnaso, consonancias métricas de la bien templada Lyra de Apolo, que a la reverente cathólica acción de haber ido acompañando sus majestades al SSmo. Sacramento, que iba a darse por Viático a una enferma, el día 28 de noviembre de 1722 cantaron los mejores cisnes de*

aparecido en los *pronósticos* para el año 1723 y 1725, respectivamente; y una larga narración, en quintillas, para las fiestas de San Isidro vio la luz también ese último año. La primera valoración del libro nos la ofrece su censor, fray José Antonio de Obando y Solís:

No poco me pasma en esta obra, el que con la oportunidad de los asuntos, se congenie Don Diego, de manera que en lo jocoso y satírico desmiente que lo es; en lo serio lo persuade; y si junta estos extremos, ni uno, ni otro se confunde; pues con natural claridad, uno, y otro se percibe. [...] Satiriza con gracia, sin ofender, a quien tumba; esgrime la chança, sin agraviar con el gracejo. Usa de la pluma, como de la espada; señala lo delicado del concepto, sin herir, ni aun con la delgada punta de la lisonja, sabe callar lo que lastima, y aplaudir, lo que conviene; así se conserva con los amigos, y sabe captar la benevolencia a los contrarios [...]

López del Hoyo agrupó las obras con arreglo a un criterio métrico. Comienza el libro con el bloque más numeroso, el dedicado a los sonetos, que en total suman setenta y cuatro. Siguen a continuación, por este orden, cuatro romances; cinco poesías escritas en quintillas; diez glosas, al modo tradicional;¹³ dos composiciones en redondillas; otras dos en seguidillas; cinco en liras, todas de seis versos; cuatro silvas; once décimas y una octava real. De este recuento se deduce a simple vista que la poesía de Torres presenta variedad de metros y estrofas y que el autor muestra una acusada predilección por el soneto y la décima y por los versos endecasílabos, octosílabos y heptasílabos.

Si variada fue su poesía en lo tocante a la métrica, no lo fue menos en cuanto a la temática. Cada una de las composiciones va precedida de un epígrafe que hace referencia a la materia que trata. La mejor muestra de los diferentes asuntos que abordó la encontramos en la serie de sonetos, donde presenta temas muy diversos, como las vanas presunciones, la vida en la corte, el amor, la enfermedad, la muerte, lo engañoso de las pretensiones, la vanidad de los soberbios, costumbres y vicios de la sociedad de su tiempo, sucesos cotidianos, fiestas,

España, Madrid: Imprenta de Juan de Ariztia [s. a.]. La dedicatoria de D. Álvaro Bazán a la Reina Doña Isabel Farnesio está firmada el 27 de marzo de 1723. Las composiciones de Torres incluidas en este libro fueron: tres glosas referidas al mismo asunto; un «Memorial» en quintillas, pidiendo el premio «en ocasión de haberse acabado de imprimir su Piscator de Salamanca, y estar de pretendiente a Cáthedras», y *A la segunda salida de los Reyes nuestro Señor Don Phelipe Quinto, y Doña Isabel Farnesio, y los Infantes acompañando al Santísimo desde el Retiro a San Sebastián, y dieron cien doblones al enfermo*, en liras (sexteto-liras).

¹³ Se propone una estrofa de cuatro o cinco versos –Torres utiliza redondillas, cuartetas y quintillas– que se ha de glosar en décimas, debiendo terminar cada una de ellas en uno de los versos del texto propuesto.

viajes... El mundo de la creación poética también aparece reflejado en varios sonetos, como se puede ver en los titulados *Aconseja a su hermana doña Josefa de Torres, que no se dé al estudio de la Poesía*; *Dice el pago, que da el Mundo a los Profesores de la Poesía*, en el que lamenta el poco aprecio que se tiene a los grandes escritores barrocos (Quevedo, Calderón, Juan Pérez y Solís); y en el que copio a continuación, *Al ir a escribir confiesa su desconfianza*:

Sobre la mesa el codo, y acostada
 en la siniestra mano la cabeza,
 la pluma en ristre, que a extenderse empieza,
 sobre plana no escrita, y ya borrada.
 Así estaba el ingenio en la estacada,
 cuando asaltan de presto a mi rudeza
 de Góngora, y Quevedo la agudeza,
 y de Solís la musa celebrada.
 Cogíome su memoria tan de susto,
 que ni con prosa, ni con verso salgo,
 consulto el miedo a sus ideas justo:
 Y viendo, que con estos nada valgo
 dejé la pluma, desmayose el gusto,
 y eché las Musas a expulgar un galgo.

En sus sonetos morales predomina la intención satírica. En otros, Torres alterna el tono serio con el burlón o el abiertamente jocoso. Hay que señalar también que entre los sonetos figuran algunos que compuso «de repente» e incluso con consonantes o pies forzados. Como ha señalado Antonio Alatorre, esta práctica del uso de consonantes forzados se remonta a principios del siglo XVII y menciona a algunos de los continuadores de este tipo de composiciones entrando ya en la centuria siguiente, entre ellos a Eugenio Gerardo Lobo, a José Antonio Porcel y al «devoto secuaz de Quevedo» Torres Villarroel.¹⁴ En *Ocios políticos* incluye seis sonetos de esta modalidad, que llevan los siguientes epígrafes: *De repente con consonantes forzados, dice que no hay cosa en la vida que le inquiete*; *Define a Salamanca en consonantes forzados, y de repente*; a un soneto que le envió previamente un amigo, *Responde con los mismos consonantes*; *Al amor en consonantes forzados de repente* (cuyo primer cuarteto dice: «Es el amor un trasto, un chulo, un *coco*, / que al más gigante espanta, muerde, y *pica* / se entona, se enfurece y se *repica*, / y es un rapaz, que no se limpia el *moco*»); *A la fiesta, que a los años de la Reyna nuestra Señora, mandó hacer*

¹⁴ Antonio Alatorre, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México: El Colegio de México, 2007, págs. 361-470.

en el Escorial el Señor Infante D. Carlos; y el último de ellos donde describe algunas cosas de la Corte, denunciando las falsas apariencias:

Pasa en su coche un pobre ganapán,
 mintiendo ejecutorias con su tren,
 pasa un arrendador, que en un vaivén,
 se nos vuelve a quedar perafustán.
 Pasa después un grande tamborlán,
 llevando la carroza ten con ten;
 y pasa un simple médico también,
 parando el coche por cualquier zaguán.
 Pasa un gran bestia, puesto en un rocín,
 pasa como ministro el que es ladrón,
 pasa, haciéndose docto, un matachín.
 Todo es mentira, todo confusión,
 yo me río de todo, porque al fin,
 veo los toros desde mi balcón.¹⁵

Dentro del grupo de romances figuran: dos burlescos (*Estando de purga escribió a un amigo* o *Habiendo dicho a una señora que una muela quitada a un caballo aliviaba el dolor de ellas...*); uno amoroso (*A una dama*); y otro, muy extenso, de cuatrocientos dieciocho versos, en el que Torres cuenta a la *Señora Marquesa de Almarza*, y *Flores de Ávila*, el viaje que con el Marqués su Esposo, hizo a Arnedillo. Este último es un relato, con ciertos toques de humor, de las peripecias vividas durante el trayecto, realizado en un coche de caballos acompañando al marqués, junto con otras personas que estaban a su servicio: un fraile, el criado Mateo y dos cocheros. Detalla los lugares por donde pasaron y los muchos percances que tuvieron hasta su regreso:

Este es de nuestro viaje
 el tosco, rudo compendio,
 este de nuestras fatigas
 el mal copiado diseño.
 Esta es nuestra caminata,
 nuestros trabajos son estos,
 y estos son de nuestros pasos
 los infelices sucesos.

¹⁵ Según Jorge Luis Borges, el origen de esta composición está «en el soneto de Quevedo *A la injusta prosperidad*, en el de Góngora *Grandes más que elefantes y que abadas* y aun en la sátira tercera de Juvenal, por tan ilustre graduación». En *Inquisiciones*, op. cit., pág. 13.

Este asunto no lo agotó Torres en el romance. A su regreso, compuso un soneto celebrando que, a pesar de las calamidades, todo hubiera acabado relativamente bien:

Llegó aprensivo, triste, y fatigado
el Marqués vuestro esposo, muy querido,
y el Padre Reverencia se ha venido,
como antes del viaje muy cansado.
Viene Barredo, que es un mozo honrado,
sin el menor cansancio, muy rendido,
Mateo también bueno, aunque afligido,
(del que sabéis) matrimonial cuidado.
Vuelve a servir de todos la eficacia,
solo a dos bestias les llegó su fallo,
y a todos nos cogiera esta desgracia.
Pues yo, según me hallaba, y hoy me hallo,
si no vuelvo tan presto a vuestra gracia,
también me muero allá como un caballo.

En términos generales, estos romances de Torres tienen escaso valor literario. Son un claro exponente de la degradación que con el paso del tiempo había ido sufriendo el género, tan apreciado en el Siglo de Oro. Vienen a confirmar lo que ya advirtió Pedro Salinas: «el siglo XVIII, hasta Meléndez, llevó el romance a gran rebajamiento; salvo algunos fríos ejemplos de romance morisco en Lobo y García de la Huerta, sólo se empleaba en tono burlesco para cansadas y prosaicas descripciones, o para polémicas de grosero tono, como las de Villarroel o Lucas Alemán».¹⁶

En quintillas hizo varias poesías de circunstancias, por lo general referidas a acontecimientos, festejos o celebraciones de índole religiosa, para los que se convocaron concursos entre los poetas. Una de ellas fue la *Narración simple de las fiestas y colocación de San Isidro, patrón de Madrid, a la ermita que mandó labrar el Excmo. Sr. Marqués de Valero. Bendición de dicha ermita, procesión que acompañó al santo y festejos desde el día 10 de mayo hasta el 15 de dicho mes en este año de 1725*. Se trata de una extensa relación, compuesta en lo que él denomina «estilo payo», donde, además de hablar del santo, da cumplida cuenta de todos los actos habidos durante esos días.

También escribió en quintillas otro poema que, en este caso, presentó al Certamen poético que en 1722 se convocó con motivo de la traslación de las

¹⁶ Cfr. Pedro Salinas, «La poesía de Meléndez Valdés», en Juan Meléndez Valdés, *Poesías*, ed., pról. y notas de P. Salinas, Madrid: Espasa Calpe, 1925, pág. XLIX.

reliquias de San Juan de Mata. Era el primero que se organizaba en el siglo XVIII «siguiendo las costumbres barrocas del anterior, al que se invitaba a participar a los poetas del momento».¹⁷ El premio consistió en «un Velón de vidrio, unas bigoterías y un doblón, siendo jueces Pico de la Mirandula, y el Reverendísimo Padre Ministro de los Trinitarios Descalzos», en la que se les pedía dar un *vejamen a los ingenios, que acudiendo por el premio, se olvidaron de ir alumbrando en la Procesión*. El estilo del mismo es llano, no exento de algún toque de humor:

Darles premio es sinrazón,
y si a mis pobres coplillas,
no las dan su galardón,
me he de ir a otra procesión
a alumbrar con mis quintillas.

En otra competición, esta vez en Zaragoza, en la que se permitía a los concursantes que eligieran libremente el metro, optó por presentar su poesía en quintillas, justificando su elección porque le dieron buena suerte en otra ocasión que las había utilizado:

Y pues el Certamen deja
a mi arbitrio las coplillas,
no quiero hacer redondillas,
porque desde cierta vieja
me va bien con las quintillas.¹⁸

El poeta se presenta aquí como un peregrino que se dirige a la basílica del Pilar. El tono y el estilo, sencillo y natural, se mantiene en la misma línea de mediocridad que en los dos textos anteriores.

Comienza el apartado de glosas en *Ocios políticos* con tres composiciones escritas por Torres con el mismo motivo. El 28 de noviembre de 1722, el rey Felipe V y la reina doña Isabel de Farnesio fueron acompañando «al Santísimo Sacramento, que se iba a dar en Viático a una vieja enferma». Por esta circunstancia, la *Gaceta de Madrid* convocó ese día un concurso proponiendo que los poetas glosaran los siguientes versos:

¹⁷ Francisco Aguilar Piñal comenta con más detalle esta celebración, que tuvo lugar en la iglesia madrileña de los Padres Trinitarios Descalzos, en «Literatura de creación», en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid: Editorial Trota, 1996, págs. 49-50.

¹⁸ Los dos últimos versos hacen referencia al asunto de la visita de los Reyes a una vieja, que comentaré a continuación.

El acaso de este día,
y el ver los Reyes a pie,
es sagrada simpatía,
y en España antigua fe,
y Católica porfía.

Se ofrecía como premio un juego de libros «al que con mayor elegancia se ajustase a los pies de la quintilla, y leyes de la glosa». A la convocatoria, además de Torres Villarroel, concurrieron otros poetas, entre ellos Francisco de Lara, Isidoro Carrillo, José de Villarroel, Gregorio Téllez e Isidoro Ribera.¹⁹ Una de las que presentó Torres resultó premiada, la que comienza con la siguiente décima:

Sale Dios Omnipotente
a remediar un fracaso,
dicen, que fue como acaso,
pero en Forma, fue Accidente,
los Reyes, por contingente,
encuentran su norte, y guía,
raro caso ¡Oh vieja mía!
tente en tu caduco ser,
no te mueras, sin saber
el acaso de este día.

Escribió varias glosas más con motivo de diferentes acontecimientos: *Con la ocasión de ser la Universidad de Zaragoza la que pretendió con su Santidad, que se le diese rezo a la Virgen del Pilar...*; *En el Pronóstico del año de 1725, [...] para que se glosase el estado presente de la Paz General*; o *A la temprana muerte de nuestro Católico Monarca Luis Primero*. Para esta última, se había pedido en el certamen que se glosase la siguiente redondilla:

Sólo Luis pudo ser quien
falleciendo, deje sin
vida al Mantuano confín
por morir con él también.

¹⁹ Estas glosas, y las del resto de los concursantes, se publicaron al año siguiente en el citado libro *Sagradas Flores del Parnaso*, donde también se incluye, en relación con el mismo asunto, un «Memorial» que Torres compuso en quintillas, dirigido al Rey, explicando su situación y «pidiendo el premio» con ocasión de pretender una cátedra y de haber impreso el primer *Piscator de Salamanca* en Madrid.

A tenor de las circunstancias, Torres utiliza un lenguaje culto, recargado, y un tono serio y elevado:

¿Quién, Cielos, es esta hoguera,
ya apagada, ya encendida,
que arde en nueva inmortal vida,
sin dejar la luz primera?
¿Cómo alumbra en otra esfera,
luciendo en esta también?
¿Quién pudo dar tanto bien?
¿Y cómo? En el Orbe entero
el cómo no alcanzo, pero
sólo Luis pudo ser quien.

El motivo del fallecimiento del joven rey, acaecido el 31 de agosto de 1724, le dio pie para componer, además, un soneto y una décima.²⁰ Otro grupo de glosas, no relacionadas con acontecimientos, son las propuestas en academias, de carácter menos serio y sobre asuntos más intrascendentes.

Conviene anotar aquí que la quintilla y especialmente la glosa habían sufrido un importante descenso en la transición del siglo xvii al xviii.²¹ En este sentido, hay que conceder a Torres el mérito de haber mantenido sus preferencias por estas formas métricas, que habiendo sido muy populares en el Siglo de Oro ya no lo eran tanto en su tiempo.

El grupo de lirás está formado por cinco composiciones en las que, en lugar de utilizar la estrofa garcilasiana de cinco versos, utiliza el sexteto de heptasílabos y endecasílabos alternos, con pareado final, estrofa denominada también sexteto-lira. Con esta combinación métrica escribió, entre otras, una poesía de circunstancias en estilo llano (*A la segunda salida de los Reyes... acompañando al Santísimo desde el Retiro a San Sebastián*)²², otra amorosa (*A un italiano que galanteaba a una Dama*) y otra de carácter autobiográfico con una gran dosis de humor (*Retirándose a una comunidad de gallegos por ocho días a confesarse*):

Yo, amigo, propiamente,
estoy haciendo fuerte penitencia,

²⁰ El soneto «A la temprana muerte de nuestro Rey Luis Primero de España», y la décima «Al sepulcro de Luis Primero, Rey de España».

²¹ Vid. Tomás Navarro, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, New York: Las Américas, 1966, págs. 301-305.

²² Aquí aprovecha también para exponer una vez más sus limitaciones como poeta: «Si yo fuera Poeta / De unos que tienen Plectros y Laúdes, / Qué linda cantaleta / Le diera, insigne Rey a tus virtudes; / Pero me trata el Pindo con tal roña, / Que ni prestarme quiere una zampoña».

porque entre tanta gente
estoy solo, encerrado, a la inclemencia;
la celda helada, yo muy mal comido,
y antes de confesarme, arrepentido.

No falta en este repertorio métrico que nos brinda el poeta la presencia de algunas silvas, entre las que sobresalen dos por su valor descriptivo y la abundancia de recursos estilísticos que utiliza. Me refiero a las tituladas *Cuenta un sopón, sirviente de Estudiante, su vida a otro amigo* y *Pintura de una dama, a quien vio dormida, y con el cabello suelto*. En la primera, el protagonista, un sopón, relata a su amigo Gigote las continuas desdichas que desde hace siete años padece al lado de un escolar «que vive de pegote». Le detalla el hambre que padece («yo como de pillaje»), su vestir andrajoso («siempre lo traigo, pero muy traído»), así como lo miserable de su calzado, la cama y el cuarto donde habita. Al modo quevedesco, hace la descripción de «una vieja, más vieja que la sarna» que «suele, de mes a mes muy aburrída» guisarles la comida. La segunda silva, muy diferente en cuanto a tema y estilo, nos presenta a una hermosa mujer que el poeta contempló mientras dormía sentada en una silla. Hace de ella una descripción pormenorizada, recorriendo su cuerpo desde el cabello a su «pie breve». Su belleza le inspira encendidos sentimientos de admiración, que se traducen en cuidados versos, en un lenguaje excesivamente adornado de imágenes, metáforas, hipérbolos y otros recursos propios del estilo barroco. De este modo se detiene en su cara:

En su rostro, la flor (mas calle el labio)
que fuera hacerle agravio
al símil de las flores,
y a mi tosco pincel faltan colores.
¿Subiste alguna vez al Monte Hibleo?
¿El Eliseo pasaste del recreo?
¿Has visto en Aranjuez copiar a Flora?
¿Viste al Mayo en los Parques de la Aurora?
Pues halla tú en los marcos de Amaltea,
en lienzos de tu idea,
con que pintes al vivo sus mejillas,
verás mil maravillas,
porque aprende en su tez florido ensayo
el Eliseo, Aranjuez, Hibleo, y Mayo.

Además de las décimas que escribió para las glosas, en *Ocios políticos* se incluyen otras once más sobre temas muy diferentes, con la particularidad de

que la mayor parte de ellas habían sido compuestas «de repente». Fueron, precisamente, los «sazonados y discretos repentes con que se acreditó de ingenioso, pronto y agudo el genial numen de Don Diego de Torres» los que despertaron la atención del editor, López del Hoyo, para no dejarlos fuera. Estas coplas de repente se sabe que las hizo en algunas casas de Madrid. Se decía que «fue tan excelente en el arte de versificar de repente, que hablaba con más facilidad y prontitud en verso, que en prosa».²³

Como se puede ir viendo a lo largo del libro, muchas de las obras ahora publicadas surgieron con ocasión de certámenes públicos y con la obligación de ceñirse a un tema, o bien nacieron en el distendido ambiente de reuniones entre amigos, llamadas también academias²⁴, donde era frecuente que mostrara su habilidad para hacer versos y su capacidad para repentizar una décima, una octava, o incluso un soneto con pies forzados. Este tipo de ejercicios, en los que dejaba constancia de su facilidad versificadora, tenían la contrapartida de ofrecer un producto, por improvisado, escasamente elaborado. Ante las posibles objeciones que le pudieran hacer sus lectores, el ingenioso Torres se anticipaba y salía al paso:

Están hechas sin otra atención, ni otra quietud, que la que se permite en las amigables Tertulias de la Urbanidad, en donde la diversión, el ocio, y la cortesanía juguetona son los únicos objetos del cuidado. La furia, la juventud, y la ignorancia han sido los Autores de estas Obras; considera tú cómo serán los hijos de tales padres.²⁵

En cuanto a esas «amigables tertulias» a las que alude, por algunos datos que el propio poeta facilita, se podrían circunscribir al ámbito literario en que se movió durante los años vividos en Madrid, entre 1720 y 1726.

Tras sufrir no pocas penurias económicas recién llegado a la corte, según cuenta en su *Vida*, poco a poco se fue introduciendo en círculos sociales distinguidos, granjeándose la protección de algunos nobles. Entre las primeras casas que frecuentó menciona la de D. Bartolomé Barbán de Castro. Refiriéndose a ella, dice: «hacían una tertulia virtuosa y alegre los criados del Excmo. Sr.

²³ Nota del editor en *Jugetes de Thalía* (1738), *op. cit.*, pág. 244.

²⁴ Es sobradamente conocido que en la España del xvii las sociedades literarias fueron muy populares. En palabras de José Sánchez, «apenas hubo palacio o casa de noble donde no se reunieran amigos atraídos por las letras». Algunas de estas tertulias se denominaron *academias*. En el siglo xviii se continuaría con esta costumbre, y las hubo muy famosas como la «Academia del Trípode», en Granada (h. 1738), o en Madrid la «Academia del Buen Gusto», (h. 1752), o, la más importante «Tertulia de la Fonda de San Sebastián», fundada por Nicolás Fernández de Moratín (1771-1773), a la que asistieron destacados escritores y artistas de la época.

²⁵ En el «Prólogo» a *Jugetes de Thalía* (1738), *op. cit.*

Duque de Veragua, y otros prudentes y devotos sujetos, de los que fui tomando la doctrina de aborrecer el mal hábito de mis locuras y desenfados. Aseguraba en esta casa, en el agasajo de la tarde, la jícara de chocolate, y me servía de alimento de todo el día».²⁶ Otra persona que le apoyó fue D. Agustín González, médico de la familia real, que fue quien le animó a que estudiara medicina, y con su ayuda recibió una formación en esta materia.

Más adelante, la condesa de los Arcos, doña Josefa de Figueroa, solicitó los servicios de Torres, a quien probablemente conocía desde Salamanca.²⁷ La ilustre dama le pidió que intentara descubrir el origen de unos extraños ruidos que se oían en su palacio, en la calle de Fuencarral. Las pesquisas de Torres resultaron infructuosas, por lo que pasados unos días la dueña decidió marcharse de allí y cambiar su domicilio a la calle del Pez. De este famoso suceso también fue testigo Eugenio Gerardo Lobo.²⁸ La condesa, agradecida por su inestimable ayuda, le ofreció hospedaje en su casa, donde permanecería alrededor de dos años. Una de las composiciones poéticas de Torres que data de este periodo es la titulada *Escribe a una Dama desde un convento de Capuchinos, donde se recogió a enjugar de una gran lluvia y aire que le cogió en el camino: iba en una mula del coche de la Excma. Sra. Condesa de los Arcos*.²⁹ En tono festivo, salpicado de curiosas metáforas, detalla la aventura que vivió en este lugar, cuando hubo de refugiarse a consecuencia de una tormenta de granizo:

Bosteza el horizonte,
 abro la boca, para hacerme cruces;
 encapotose el monte;
 las nubes dan regüeldos, ya de bruces,
 descargase el nublado, y roto el velo,
 sobre mí vomita todo el Cielo.
 La lluvia, y el granizo,
 me dejaron, mi Clori, maltratado,
 y el nubarrón, que hizo,
 creyendo, que mi mal era opilado,
 solicita curarme, y a porfía,
 me jeringó con chinas, y agua fría.

²⁶ Diego de Torres Villarroel, *Vida*, ed., introd. y notas de F. de Onís, Madrid: Espasa-Calpe, 1964, pág. 87

²⁷ En 1721, Torres había dedicado a la condesa su *Almanaque* para el año siguiente.

²⁸ Sobre este pasaje, véase el artículo de Pedro Álvarez de Miranda «Los duendes en casa de la condesa de los Arcos: un episodio de la *Vida* de Torres y su difusión oral previa», en *Revisión de Torres Villarroel*, eds. M. M.^a Pérez López y E. Martínez Mata, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998, págs. 79-91.

²⁹ Firmada en Cubas [de la Sagra], el 17 de abril [s. a.].

Cuando la condesa se marchó de Madrid,³⁰ Torres fue acogido en casa de don Ignacio Antonio de Guzmán, marqués de Almarza, «con el mismo hospedaje, la misma estimación y comodidad» que en el caso de la anterior. A su nuevo protector le dedicará, con fecha de 20 de junio de 1725, su curioso tratado *El gallo español*. Mientras residió aquí, escribió también sus obras en prosa *Correo del otro mundo* y *Sacudimiento de mentecatos*, publicadas en 1725 y 1726, respectivamente.³¹ Así mismo, varias de las poesías incluidas en *Ocios políticos* hacen referencia a sucesos vividos en casa de los marqueses. Además de las ya citadas (el romance y el soneto sobre el viaje que hizo a Arnedillo), compuso otros cinco sonetos:

-Habiendo marchado por orden del Sr. Marqués de Almarza por un Santísimo Cristo de su casa que estaba en un convento, le cuenta lo que le sucedió.

-Escribe a la Excelentísima Señora Marquesa de Almarza la Junta de los Médicos que hubo en la Corte, para disponer de la quebrantada salud del Señor Marqués.

-Pide licencia al Sr. Marqués de Almarza para ir a Ejercicios.

-Al Excelentísimo Sr. D. Antonio de Zúñiga y la Cueva, Marqués de Flores Dávila, cuando convirtiendo a dos esclavos suyos, mahometanos, para demostrarlos que el verdadero Profeta era Cristo, del Bastón, que tenía en la mano, salió una Efigie de un Crucificado, que hoy mantiene la Casa del Excelentísimo Sr. Marqués de Almarza.

-Habiéndose sangrado la Marquesa de Almarza, por un flemón en el rostro).

Y dos poesías en quintillas:

-Al Señor Marqués de Almarza, enviándole a pedir un Cerdo para su padre, de una de sus varas.

-Habiendo correspondido dicho Señor a esta súplica, escribió el Autor a su padre.

Durante el tiempo que estuvo viviendo con esta ilustre familia, que debió de ser algo más de un año,³² se sabe que en su domicilio se celebraron tertulias o reuniones de academia. En la edición póstuma de *Juguetes de Thalía* (1795) se incluyen dos oraciones que «dijo el Autor, siendo Presidente de la Academia

³⁰ Se casó y fue a Colmenar de Oreja (cerca de Chinchón).

³¹ Torres dedicó *Correo del otro mundo* a la marquesa de Almarza y de Flores de Ávila, doña Luisa Centurión Fernández de Córdoba.

³² Vid. Manuel María Pérez López (ed.), «Introducción» a Diego de Torres Villarroel, *Correo del otro mundo. Sacudimiento de mentecatos*, Madrid: Cátedra, 2000, pág. 16.

que se hizo en casa del Señor Marqués de Almarza»,³³ de las cuales solo una se publicó en *Ocios políticos*, la titulada *Oración que dio principio a un Certamen*, que comienza:

Corría presurosa
entre verde esmeralda ardiente rosa,
la helada noche fría,
que antípoda del día,
su vegetable alfombra,
en cendales de horror da adusta sombra.
Dejando todo el Prado
tan mustio, y tan ajado,
tan negro, y pavoroso,
que obscuro, y tenebroso,
solo permite sustos en su esfera.

En estilo muy barroco, en versos heptasílabos y endecasílabos, valiéndose de la ficción del sueño, se imagina que se le aparecen las musas Thalía y Urania. La primera le recrimina su «numen negligente» mientras la segunda, «más piadosa», le anima para que venza la «congoja suerte» y encuentre las palabras que sirvan de estímulo a los poetas para que inicien el «Académico combate». Esta *Oración* tiene partes cantadas con acompañamiento musical, en forma de recitativo, arias, dúos y «a cuatro».

El citado poema es un tanto excepcional, porque los asuntos que habitualmente se proponían en estas tertulias para ser tratados poéticamente eran mucho menos ambiciosos y alambicados. No hay más que pasar revista a la mayoría de los que allí dieron a conocer Torres y algunos otros poetas, que no pasan de ser simples entretenimientos o juegos de ingenio sobre temas ocasionales o caprichosos, por lo común intrascendentes, como puede servir de ilustración, la glosa que hizo «en estilo aldeano» sobre la siguiente canción lírica popular:

*En este maldito mundo,
de nadie se ha de fiar,
tú por tigo, y yo por migo,*

³³ *Juguetes de Thalía. Entretenimientos del numen*, Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1795, t. VII, págs. 259-272. La primera de las dos, la que no aparece en *Ocios políticos*, en esta edición lleva el siguiente título: *Oración que dijo el autor, siendo Presidente de la Academia que se hizo en casa del Señor Marqués de Almarza, con el motivo de haberse trasladado en su Oratorio un Santo Crucifijo, que salió de un bastón, por redimir la tenacidad de dos mahometanos esclavos de uno de los Marqueses de Flores Dávila*.

*y percurarse salvar.*³⁴

La primera décima dice así:

Es el Sastre un trapacero,
el hidalgo pegajoso,
el señor Cura ambicioso,
y el ladrón el Abacero.
Todos son como el Ventero,
que es un hombre foribundo,
pues con cuidado profundo,
Antón, guarda la tu Casa,
porque todo aquesto pasa
en este maldito Mundo.

A esta se podrían añadir algunas más. Dos de ellas se hicieron *Con ocasión de haberse aposentado una señora de la Corte en casa del Autor*. Aquí será una redondilla la que dé pie a la glosa:

*Pues de otro Sol más vecino,
logra candores más llenos,
desde hoy mentirá menos
el Piscator Salmantino.*³⁵

Se presentó en la academia otra glosa, de repente, cuya finalidad era contraponer la belleza de dos damas, llamadas Sol y Amarilis, que rivalizaban en hermosura y atractivo.³⁶ La estrofa dada para glosar fue una cuarteta:

*Cuando Amarilis, aquella
deidad, Dios se lo perdone,
sale al Prado, sin ser Sol,
al Sol deja a buenas noches.*

³⁴ *Ocios políticos*, *op. cit.*, págs. 131-133. Esta canción apareció también publicada en 1726, en su obra *Sacudimiento de mentecatos* (Madrid: Imprenta de Gabriel del Barrio), dentro de «Respuesta de Torres al Conde Fiscal, y de camino es carta para los fiscales todos de sus obras». *Vid.* José Manuel Pedrosa, «La canción tradicional en el siglo XVIII y los inicios de la recolección folclórica en España», en *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 3 (septiembre-diciembre, 2006).

³⁵ *Ocios políticos*, *op. cit.*, págs. 122-125.

³⁶ *Ibid.*, págs. 133-135. El título dice así: *Glosa en asunto de una Academia, a dos Damas, a quien el ocio Cortesano a una llamaba Sol, y a otro Amarilis, Estrella, que salían al Prado, a oposición de hermosas; se mandó, que se glosase la siguiente Cuarteta; se glosó de repente esta, que la que puso el Autor en la Academia, se perdió.*

Al calor de estas amistosas y agradables reuniones, Torres compuso una jocosa invectiva, en sexteto-liras (aquí denominadas «liras reales»), con la expresa intención de que «la oigan diez y seis lirones», posiblemente en clara alusión a sus contertulios. En ella el poeta *Echa mil maldiciones a un Gato, que halagándole una Dama, le aruñó los pechos, e hizo sangre*. Destaca en el texto no solo el desmesurado y gracioso ataque que lanza contra el pobre animal que tuvo la osadía de arañar a tan gentil dama, sino también el ritmo ágil que muestra en distintas estrofas, así como el doble sentido y la ingeniosa aplicación de las acepciones y expresiones derivadas de la voz gato: «hacer la gata», «engataste», «gatera», «andar gateando», «la mano del gato», o «gato por liebre».

Escribió, así mismo, algunas poesías festivas de carácter escatológico. En una de las reuniones consta que se pidió a los contertulios que pintaran en redondillas *los efectos, y accidentes que causaron a un novio la noche de la boda unos polvos purgantes, que le echaron en la cena, por cuya causa no se pudo acostar con la novia*;³⁷ y en otra sesión, que dijeran en seguidillas *cuál es más gusto, hacerlas por desconcierto, o por precisión de purga*.³⁸ En ambos casos se publicaron los textos que había escrito primero Santiago de Rojas y España³⁹, uno de los poetas asistentes, y a continuación los que hizo Torres, a modo de respuesta. Uno y otro rivalizan en humor y en divertidas ocurrencias de dudoso gusto. Estas poesías no fueron del agrado del censor del libro, Fray José de Obando Solís, que como dejó escrito, «podían omitirse, o por defecto de limpieza, o por poco cultas»; sin embargo, las permitió teniendo en cuenta que otros célebres poetas anteriores, como Quevedo, el Maestro León, Agustín de Salazar o Luis de Góngora, de quienes cita textos concretos, también las escribieron y no se les puso ningún impedimento para publicarlas.

De todo lo expuesto, se podrían deducir algunas consideraciones generales sobre la poesía temprana de Torres Villarroel reunida en *Ocios políticos*. Lo primero que cabe anotar es que el contenido de este volumen es muy amplio y variopinto, en cuanto a que ofrece variedad temática, métrica y estilística, pero también es muy desigual en lo que atañe a la calidad literaria de los textos. Al lado de composiciones planteadas con ingenio y bien construidas, en las que el poeta demuestra su notable capacidad creadora, como lo son algunos sonetos morales y satíricos, abundan las de escaso valor, cuya muestra más significativa se encuentra en las poesías de circunstancias, escritas con el propósito de presentarse a certámenes convocados para celebrar acontecimientos civiles o religiosos. No obstante, son numerosas las poesías en las que Torres se expresa

³⁷ *Ibid.*, pág. 135.

³⁸ *Ibid.*, pág. 141.

³⁹ Santiago de Roxas y España figura como capellán de coro y arpista de la Santa Iglesia de Salamanca y es autor del romance de arte mayor titulado *Prosigue el viaje desde Valladolid a Salamanca de nuestro Cathólico Rey Phelipe V, (que Dios guarde)*, Salamanca: Imprenta de María Estévez, 1710.

de modo más natural y espontáneo, lo que nos permite descubrir mejor su fibra humorística y festiva, incluyendo también en este grupo aquellas que hizo «de repente», fruto de su habilidad versificadora y capacidad de improvisación. En toda su producción demuestra buen conocimiento de la métrica castellana en los distintos metros y estrofas que utilizó. En este, como en otros aspectos de su creación poética, siguió, con mayor o menor fortuna, las preferencias de los poetas del Siglo de Oro. Consciente de sus limitaciones, pasados unos años hablaría de sí mismo y de su poesía en términos tan elocuentes como los siguientes:

Para hacer versos es necesario un ocio apacible, un juicio entero, desembarazado, y constante, y este lo tienen pocas cabezas. El que se pone a hacer coplas debe hacerlas buenas, y buenas nunca las podía yo hacer; ni todas las que nos han dejado los Padres Graves de la Poesía lo son. Esta consideración (que no parece de Poeta) me hizo conformar con mis delirios, y traté de quedarme loco libre, versificante de antuvión, coplero tolerado, sin cargos de conciencia, [...].⁴⁰

⁴⁰ «Prólogo» a *Jugetes de Talía*, 1738, *op. cit.*

TORRES VILLARROEL: EL CANTO DEL CISNE DE LA ASTROLOGÍA CULTA

LUIS MIGUEL VICENTE GARCÍA
(Universidad Autónoma de Madrid)

La crítica en torno a Torres Villarroel no es siempre unánime en valorar la modernidad de sus aportaciones literarias, pero lo es de un modo casi absoluto, en calificar su visión del conocimiento y su saber astrológico como anticuado o perteneciente a un tiempo pre-científico, inferior por tanto a los rivales con quien polemiza, como el Dr. Martín Martínez y Feijoo.¹

¹ Pondera muy bien esta cuestión Manuel María Pérez López («Para una revisión de Torres Villarroel», en *Revisión de Torres Villarroel*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, págs. 13-35): «No ha sido ajena a este problema la crítica especializada torresiana, abierta a la comprensión y afirmación de méritos literarios, pero en general reacia, y a veces implacablemente cerrada, al reconocimiento de cualquier interés o valor intelectual o científico en el escritor salmantino. Un hombre inteligente y sabio como F. Lázaro Carreter tituló “Un rezagado: Torres Villarroel”, su estudio sobre la lírica del escritor salmantino, del que opina que “es por esencia, un temperamento mágico”, incompatible con el cerebro razonador de Feijoo. Guy Mercadier, autor del mejor estudio bio-bibliográfico sobre Torres, dando por sentado el retraso científico de éste (“en el reino de los ciegos Torres no es ni siquiera tuerto”), tiende a no escuchar o a minusvalorar las resonancias “ilustradas” con que se tropieza en algunos textos. Mario di Pinto, que capta bien la ambigüedad del escritor en la encrucijada de dos culturas, apoya su interpretación no en los posibles contactos de Torres con el pensamiento moderno, sino en lo dudoso de su superstición. Y especialmente Russell P. Sebold, que tanto ha contribuido a la revalorización literaria del autor, desvelando rasgos creativos de notable modernidad, se muestra implacable en la apreciación de los aspectos intelectuales o científicos. Para él Torres es un “ejemplo del espíritu contrarreformista antimoderno” que produjo la decadencia de España...» (págs. 15-16). Tiene toda la razón Pérez López en recordar que «Ya es bien significativo, por de pronto, que sea el interés por la ciencia (y no por las

El tema que nos ocupa de la polémica con ambos ilustrados es el de la validez de la Astrología.² Lo cierto es que la Astrología culta que Villarroel conoce y explica con bastante claridad era la misma que conocían nuestros clásicos hasta Quevedo, Lope o Cervantes, y la que ya no conocen ni Feijoo ni el médico Martín Martínez por lo que es de justicia darle la razón a Torres Villarroel cuando afirma sobre sus detractores que atacan lo que no entienden porque no lo han estudiado, sin duda porque soplan vientos muy contrarios a hacer el esfuerzo de estudiar la Astrología culta cuando a tantos ha llevado ya a la hoguera o a la desgracia.

Es preciso hacerse una idea históricamente objetiva de hasta qué punto con la excusa de defender el libre albedrío, se le prohibieron al hombre todas las libertades; de creencia, de conciencia, de investigación u opinión... No hubo para el libre pensamiento época más brutal que la que se vivió después del cisma católico protestante a ambos lados, con políticas integristas que hoy nos estremecen, pero que llevaron a Giordano Bruno, Miguel Servet, Galileo y a muchos humanistas médicos y astrólogos al martirio.

Uno de los estigmas que empezó a correr parejo al fatal de tener sangre impura fue el de practicar la Astrología; de hecho volvieron a asociarse ambas cosas como en los tiempos más oscuros de la Edad Media, antes de que las mentes preclaras de Alfonso X o Santo Tomás permitieran no privarse a los cristianos de unos conocimientos milenarios que por algunas razones poderosas habían

cuestiones doctrinales o la formal lucubración escolástica, sino las ciencias de la naturaleza) lo que alimenta casi toda su producción [...] Es permanente también su afirmación del empirismo. Tanto, que la exigencia de comprobación experimental lo acompaña en los aciertos y en los yerros, en su adhesión por principios a una nueva forma de enfocar el conocimiento y en su desconfianza hacia concretas fórmulas o postulados que, aunque procedan de los modernos, no le parecen suficientemente contrastados o acreditados por la práctica. Y tal vez la constante más llamativa, cuya reiteración raya en lo obsesivo, es su postura antiescolasticista [...] Hay además en la actitud de Torres ante la ciencia otro rasgo sumamente significativo: su afán divulgador, popularizante, que conecta precozmente con uno de los principales rasgos de la conciencia progresista, como es la preocupación por una educación práctica, útil, eficaz para el bienestar individual y necesaria para el progreso colectivo» (págs. 19-20).

² Los textos en que se reflejó la polémica entre Diego de Torres y Martín Martínez son fundamentalmente, los siguientes: *Posdatas de Torres a Martínez, en la respuesta a don Juan Barroso. Sobre la carta defensiva que escribió al Rmo. Padre Fray Benito Feijoo. Y en ellas explica de camino el Globo de Luz, o Fenómeno, que apareció en nuestros Horizontes el día diez y nueve de Octubre de este año de mil setecientos y veinte y seis*. Edición digital modernizada de la original de Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz, 1727, Biblioteca Feijoniana; *Entierro del Juicio final y vivificación de la Astrología, herida con tres llagas en lo natural, moral y político, y curada con tres parches... / Compuesto por Don Diego de Torres...* Edición digital modernizada de la original de Madrid: Antonio Martín, 1727, Biblioteca Feijoniana; *Martín Martínez, Juicio Final de la Astrología, en defensa del Teatro Crítico Universal, dividido en tres discursos*. Edición digital de la original de Madrid: Imprenta Real, [1727], Biblioteca Feijoniana.

trascendido fronteras y credos, siendo compartidos por egipcios, babilonios, griegos y árabes entre otros.

He investigado cómo se refleja en nuestras letras la polémica en torno a la Astrología desde la Edad Media hasta el Seiscientos,³ y quisiera evitar repetirme, aunque siempre tengo la sensación de que el lector contemporáneo ha sido arrastrado al desconocimiento de lo que era la Astrología culta como resultado de aquel acoso y derribo que se ejercieron contra estos conocimientos cuya desaparición o ignorancia en el mundo académico testimonia Torres Villarroel. Y testimonia una gran verdad: que casi nadie en la universidad de su tiempo, a pesar de estar todavía creadas las cátedras de Astrología en algunas de ellas, entendía ya la Astrología culta, aunque casi todo el mundo se había apuntado (novatores incluidos) al gusto por polemizar, incluso sobre lo que no se conocía.

El antisemitismo que los Reyes Católicos llevan a su máxima expresión con la expulsión de los judíos fue progresivamente acompañado de un aparato represivo por parte de la Inquisición de todos los elementos que pudieran recordar procedencia semita, incluidos los conocimientos de Astrología, y cuando se produjo el cisma católico-protestante, se volvió aún más peligroso poder ser acusado de herejía, cosa que con tanta abundancia, y no sin conmoción, podemos ver en los archivos de los procesos abiertos contra médicos, acusados de judaizantes o de astrólogos, hasta los mismos días de Torres Villarroel.

No obstante, el asunto de la Astrología era complejo, pues efectivamente todos los conocimientos hasta el Barroco estaban ya imbuidos de sus presupuestos, y además la propia Iglesia había respaldado principalmente bajo la autoridad de Santo Tomás una Astrología culta lícita, cuyos presupuestos eran compartidos por musulmanes y judíos, y que en muchos aspectos iba más allá de la Astrología natural para predecir el tiempo, para la medicina, o para la navegación. Se habían aceptado los natalicios, es decir, la idea de que al levantar la carta o

³ Luis M. Vicente García, *Estrellas y astrólogos en la literatura medieval española*, Madrid: Ediciones del Laberinto, Colección Arcadia de las Letras, 2006; «Lope y la polémica sobre Astrología en el Seiscientos», *Anuario Lope de Vega*, 15 (2009), págs. 219-243; «El engarce de la Astrología en el pensamiento humanista: el hilo cortado», *Revista Española de Filosofía Medieval*, 18 (2011, en prensa); «Lope y la tradición hermética: a la sombra de Góngora», *Anuario Lope de Vega*, XI (2005), págs. 265-279; «La Astrología cristianizada en la poesía de Fray Luis de León», *Revista Agustiniiana*, XLVIII, núm. 146 (mayo-agosto 2007), págs. 307-332; «La Venus Urania de Garcilaso frente a la Venus Pandemo de Aldana y de otros petrarquistas españoles», *Edad de Oro*, XXVI (2007), págs. 315-344; «Leer en el cielo: astrólogos literarios de Imperial a Cervantes», *Edad de Oro*, XXVII (2008), págs. 365-409; «La estructura del *Persiles* y su contenido astrológico y simbólico», en *Tradition and Innovation. Early Modern Spanish Studies in Memory of Carroll B. Johnson*, ed. Sh. Velasco, Newark: Juan de la Cuesta, 2008, págs. 313-345; «El lenguaje hermético en el *Polifemo* de Góngora», *Edad de Oro*, XXIII (2004), págs. 435-455; «*Arde la juventud*: Eros y sus antídotos en la poesía de Góngora» en VV. AA., *Góngora Hoy VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, coord. y ed. J. Roses, Colección Estudios Gongorinos, Córdoba: Diputación de Córdoba, 2006, págs. 105-133.

la figura de la persona en el momento de su nacimiento se podían ver en ella, siguiendo las reglas y preceptos de la Astrología, cuestiones sobre las inclinaciones del nativo en todos los órdenes: constitución física, inclinación hacia una u otra profesión, puntos débiles para la salud, e incluso duración y causas posibles de la muerte.⁴ Esto es todo Astrología judiciaria y es la que emplea el médico de Carlos V, Matías Haco, para levantar e interpretar el horóscopo del futuro Felipe II. Y con la misma Astrología judiciaria levanta Lope el horóscopo para el futuro Felipe IV, presumiendo de su saber. Igual que con los mismos conocimientos nos describe Quevedo, tan admirado por Torres, su horóscopo en el romance sobre su nacimiento.⁵

No se podía prohibir la Astrología sin socavar los fundamentos mismos del Humanismo y de ahí la elasticidad con que se interpretó su semántica. ¿Cómo prohibir lo que tan bien se había conocido y estimado como la mayor de las ciencias naturales, el mayor conocimiento sólo superado por la Teología? ¿Qué hacer? ¿Retirarse a una cueva como el imponente astrólogo judiciario Soldino del *Persiles*, pero todavía en su retiro reconocido como grandísimo sabio por todos los personajes –también por la mirada de su creador, Cervantes–, emigrar en busca de lugares más libres como tantos médicos a los que de pronto se acusaba de ejercer la Astrología como si no hubiera sido común en la formación médica desde Hipócrates, como recuerda Torres Villarroel en su defensa contra el médico Martínez, o jugarse la vida intentando defender desde el prestigio de las cátedras o las dignidades eclesiásticas el uso provechoso de la Astrología, incluso el de la judiciaria? ¿Y dónde estaba el límite para la judiciaria? La tensión fue creciendo, el integrismo y el miedo ganando terreno y para cuando estos conocimientos llegan a Torres Villarroel ya no puede más que, con su particular sentido del humor, entonar el canto del cisne de la Astrología culta y dejarnos bien claro que sus cátedras están deshabitadas porque no hay quien la sepa, que nadie es capaz ya de entender los libros de Astrología culta y que éstos ya no se encuentran fácilmente en las bibliotecas y librerías sino, si acaso, algún fragmento de alguno entre los libros viejos de segunda mano de alguna «espicería».⁶

⁴ Los natalicios se pusieron de moda especialmente durante el Renacimiento, al popularizarse horóscopos de personajes ilustres, como los cien que escribió Cardano, y otros astrólogos de las cortes europeas. Véase, por ejemplo, Girolamo Cardano, *Come si interpretano gli oroscopi*, introd. e note di O. Pompeo Faracovi, Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2005.

⁵ Juan Estadella, «El horóscopo de Quevedo», *Cuadernos de Quevedo*, 1, Fundación Francisco de Quevedo, Ciudad Real: Imprenta provincial, 2010, págs. 13-46.

⁶ Torres es consciente de que la única Astrología que interesa ya no es ni sombra de la Astrología culta que conocían nuestros clásicos sino su vulgarización absoluta para satisfacer la curiosidad de ignorantes: «Yo bien sé –les volví a decir– que vuestras mercedes son hombres que tienen negocios por aquellos países, y quizá sus correspondientes les habrán escrito que se ha de morir medio mundo en este eclipse, y curiosos vienen a saber cómo miento yo, para cotejar después juicios. –Es así–, respondieron

Los índices de libros prohibidos y las bulas papales fueron consiguiendo ese efecto sobre tales libros y conocimientos. Su desaparición no respondía a un debate científico, que no lo hubo, sino a su persecución por parte de la Iglesia, a la eficacia de un sistema represivo como la Inquisición, cuyos muy frecuentes procesos contra médicos acusados de judaizantes o de emplear la Astrología, no pueden leerse sin estremecimiento. No había espacio para un debate científico, pero sí para que muchos que ejercían profesiones intelectuales y que no conocían la Astrología culta se sumaran a la persecución y sentaran a sus colegas ante el Santo Oficio.

Fue igual el integrismo protestante. Se quemó a Miguel Servet por una denuncia de sus colegas por servirse de la Astrología. Y en verdad Servet hizo, como todos los que conocían la Astrología culta, una defensa razonada de su tradición, fundamentos y utilidad. En su caso, el descubrimiento de la circulación de la sangre fue posible inspirado en los textos herméticos de carácter astrológico, como bien ha puesto recientemente de manifiesto la tesis doctoral de médico Francisco Verdú.

El impedimento de la libertad con el pretexto paradójico de defender el libre albedrío estaba consumado y prácticamente solo quedó espacio para que lo que era escarnio de conocimientos milenarios apareciera como debate de hombres de luces frente a oscuros supersticiosos. Y fue tan eficaz el escarnio contra la Astrología culta, que no el debate, que hasta hoy persiste como si el sambenito que le pusieron se hubiera grabado a fuego en los círculos académicos, y con sólo nombrar la palabra Astrología acudieran asociados a su semántica los sambenitos, los demonios y todas las oscuridades.⁷

Adelina Sarrión Mora, en su muy útil monografía *Médicos e Inquisición del siglo XVII*, resume así el panorama después de la bula papal de Sixto V:

tras la publicación de la bula de Sixto V *Coeli et Terrae*, se procedió sistemáticamente contra los astrólogos judiciares, la Astrología aparecía ya censurada tanto en los manuales de los inquisidores medievales (Eimeric, Como, Guido, etcétera), como en los escritos de otros teólogos del siglo XVI (Torquemada, Albertino, Peña, etcétera), que sirvieron para catalogar los tipos de herejía [...] Pero el punto culminante para la actuación de los inquisidores contra los astrólogos fue la bula *Coeli et Terrae* de Sixto V, promulgada el 5 de enero de 1585. En ella [...] se sitúa a los practicantes de la Astrología

todos. –Pues con el alma y la vida –dije yo– explicaré a vuestra merced lo poco que yo puedo haber observado, y lo que hubiere leído en tal cual librito, que por roto, quizá se escapó de las espicerías».

⁷ Tanto es así que hasta los propios títulos originales como los *Libros del saber de Astrología* del Escritorio alfonsí se nombran como *Libros del saber de astronomía* y es frecuentísimo en la crítica aludir a los conocimientos astrológicos como astronómicos, con un velado afán eufemístico.

dentro el vasto campo de la herejía, son enemigos de Dios y de su Iglesia porque sus conocimientos son fruto del *Maligno* [...]

Dentro de la Astrología judiciaria [...] sólo se permiten los «juicios y observaciones» necesarios para ayudar a la navegación, la agricultura y la medicina. En los casos que desbordan estas prescripciones se aconseja a los inquisidores proceder.⁸

E incluso en su uso para la medicina, Sarrión Mora ofrece algunas de las muchísimas muestras de procesos estremecedores contra médicos por emplear la Astrología.⁹

Para intentar paliar el efecto de la bula de Sixto V *Coeli et Terrae*, se alzaron muchas voces que conocían perfectamente el tema. No fueron sólo Miguel Servet o Torres Villarroel los que escribieron defensas de la Astrología culta sino cuantos la conocían y vencieron su miedo con tal de defender lo que había sido el fundamento de su formación humanista, pues hasta el siglo XVIII Astronomía y Astrología se complementaban en la formación e intereses de los humanistas; los que hoy se nombran sólo como astrónomos, incluido Newton, eran astrólogos convencidos y apasionados de esa arte.

Quienes conocían la Astrología culta y sintieron la amenaza de una persecución tan brutal, arriesgaron su vida y su prestigio intentando matizar la bula papal, y convencer a las autoridades eclesiásticas y académicas de los fundamentos científicos y utilidad de la Astrología, como la primera de las ciencias naturales, pues nunca fue creencia, ni obstáculo para la fe o el ejercicio del libre albedrío.¹⁰ Aceptado era, y así lo recuerda Villarroel de nuevo, que por encima del saber astrológico estaba el saber teológico, siendo conocimientos compatibles y no antagónicos, pero en todo caso distintos. Se entiende que ningún conocimiento podía presentarse todavía en esa época sin la aprobación de la Iglesia, y ésta no aceptó de primeras ni el heliocentrismo, ni la circulación de la sangre ni los infinitos soles de Giordano Bruno.

La distancia que iba entre los conocimientos de una ciencia de la naturaleza, la más general y antigua de todas, y una ciencia de lo espiritual, que tiene sus propias fuentes e intérpretes, estaba establecida por la propia naturaleza de sus objetos de estudio, aunque pudieran convergir, como se hizo a menudo, y esto lo sabían los astrólogos cultos que comprendían que las Santas Escrituras tan esgri-

⁸ Adelina Sarrión Mora, *Médicos e Inquisición en el siglo XVII*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, (Colección Monografías), 2006, pág. 82. Reproduce la autora la bula de Sixto V en el IV documento como apéndice a su monografía.

⁹ También da cuenta de varios procesos contra astrólogos el libro de Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid: Istmo, 1992.

¹⁰ Ahí están todas las epístolas renacentistas de altos vuelos para demostrar que la Astrología había sido incorporada como en otros credos como prueba de la existencia de Dios y de su providencia.

midas contra ellos, habían sido escritas precisamente en el acmé de las grandes civilizaciones astrológicas, y estaban plagadas de aquellos conocimientos, de los que tanto Abraham como Moisés como los Magos que buscan el *Stellium* que anunciaba la venida del Mesías, tanto sabían.¹¹ El acmé de los conocimientos astrológicos en el Medio Oriente, al cruzarse el sustrato babilónico, egipcio, hebreo y griego, tenía forzosamente que dejar huellas de aquella cultura astrológica en los textos sagrados, y los que las sabían leer con conocimiento de la historia y erudición suficiente, lo veían más claro aún tras la pasión que se desató primero en los círculos alfonsíes y luego en las academias italianas del Renacimiento por los estudios herméticos. Por eso no hay que sorprenderse de que a la evocación de las Escrituras contra los astrólogos contestaran siempre los que como Torres Villarroel sabían que la Astrología culta no sólo no estaba condenada en los textos sagrados, sino que en ellos constaba también su abundante presencia.¹²

Con inmensa prudencia se hacía en todo caso la evocación del respaldo a la Astrología culta en los textos sagrados, dadas las circunstancias, pero no sin dejar de contestar a ninguno de los argumentos que en base a esos textos sagrados se hicieron contra la Astrología, ni siquiera a los duros comentarios sobre el tema que había hecho San Agustín, superados definitivamente por la erudición y mayor libertad de decir que tuvo el propio Santo Tomás en el siglo XIII. El integrista católico y protestante enterró de golpe todos los esfuerzos con que la Iglesia Medieval y el Humanismo Renacentista habían incorporado los beneficios de las ciencias de la antigüedad, y el chivo expiatorio en el terreno del conocimiento fue la Astrología, que de todos modos ya había legado el sustrato de conocimientos para que aparecieran astrólogos como Ticho Brahe (que levantó los horóscopos de sus soberanos), Kepler, Servet o el propio Newton, aunque de ellos sólo quisiera recordarse luego una astronomía o una medicina aparecida como de la nada, o peor, contra los mismos conocimientos en los que se originaron. Para ellos la influencia de los astros en la tierra y el hombre era una verdad observable e incuestionable, a lo sumo había que perfeccionar las

¹¹ Sobre los conocimientos de Astrología en la Biblia, son muy útiles los libros de Demetrio Santos, *Astrología y Gnosticismo*, Zamora: Ediciones Monte Casino, 2003; *Comentario al Evangelio*, Zamora: Ediciones Monte Casino, 2007; *Investigaciones sobre Astrología*, Madrid: Ciclos del Cosmos, 1999 (Facsímil de la edición de Editora Nacional, 1978), 2 vols. (Obra ésta monumental: compendio de ciencia, humanismo y astrología).

¹² Así, entre decenas de textos que podríamos escoger, obsérvese cómo rebate Torres a Martínez por el empleo de las Sagradas Escrituras contra la Astrología: «Dice [Martínez] más: *El vulgo está tercamente impuesto en darlos ciega fe contra lo que enseña la Sacra Escritura por Jeremías*, cap. 10. *A signis Coeli, etc.* Digo, que en este Texto se prohíben las supersticiones de los Agoreros, y prohíbe lo que verdaderamente es malo, y pudiera yo apuntarle otro millón de Textos; pero no prohíbe las conjeturas de efectos naturales, como lo afirman San Lucas, y San Mateo al cap. 10 y 12 que dicen; *Faciem Coeli dijudicare nostis; dicitis enim mane, hodie tempestas, rutilat enim triste Coelum, sic est.* Y así, si no sabe su inteligencia, no cite la Sagrada Escritura; que es Dama más delicada que su Medicina» (*Postdatas*).

observaciones, pero no cuestionar el principio en sí sobre el que se sostenía la Astrología.

Una queja reiterada de Torres Villarroel en su defensa contra los detractores de la Astrología es que hayan perdido el hilo conductor que mantenía relacionadas y eslabonadas a todas las ciencias desde la Antigüedad, y se dediquen a hacer aparecer como antagónico lo que en realidad fueron estudios complementarios.¹³ Se trata, desde luego, de una visión organicista que en general la crítica, incluso los que más reivindican la dimensión intelectual y científica de Torres, considera también superada. Sin embargo no he visto todavía ninguna demostración que me convenza contra la visión organicista que abrazaron todas las civilizaciones avanzadas, más bien las teorías científicas más punteras como la física cuántica, teoría de redes, etc., vuelven necesariamente a encontrarse con una concepción organicista de la vida y del Cosmos.¹⁴ La visión organicista que proporcionaba la Astrología no era un asunto especulativo sin más, sino siempre sometido a la experiencia, un bagaje de experiencias como ninguna ciencia acumulaba a través de siglos y civilizaciones. Descalificar todo ese bagaje era sencillo, comprenderlo cada vez más difícil. Demonizada toda concepción organicista, aún persiste la tendencia a equiparar visión organicista con acientífico, cuestión que no comparto.¹⁵

¹³ «Es cierto —respondí yo— que entre las ciencias todas hay una afinidad y concatenación en que precisamente están eslabonadas. Y donde más reconocemos este parentesco es en los juicios de la Astrología y de la medicina; pues el buen astrólogo, conocida la alteración de los elementos, debe prevenir los achaques que originan sus destemplanzas, y el buen médico está precisado a inferir las ideas de achaques que la diversa mutación de los tiempos impresiona en los vivientes. Y los preceptos para la verdadera ciencia de las enfermedades que provienen de las estaciones del año, ningún médico ni astrólogo los trató con la verdad y cuidado que Hipócrates», Diego de Torres Villarroel, *Correo del otro mundo. Sacudimiento de mentecatos*, ed. M. M.^a Pérez López, Madrid: Cátedra, 2000, pág. 144. Cito en lo sucesivo esta obra por esta edición.

¹⁴ Véase de Demetrio Santos, «Biogénesis y Astrología» <http://www.aureas.org/faes/espagnol/demetrio01sp.htm>.

¹⁵ Ello ha llevado también a que uno de los trabajos más específicos que han abordado el tema de la Astrología torresiana, (el de Iris M. Zavala, «Utopía y Astrología en la literatura popular del Seiscientos: Los almanaques de Torres Villarroel», *NRFE*, XXXIII, v. 33 [1984], págs. 196-212 —existe versión digitalizada en la Biblioteca Virtual Cervantes—) aborde el asunto de la Astrología básicamente como si se tratara de una utopía llena de fantasías, dirigida más al vulgo que a los hombres de conocimiento, y se insista en el carácter de pseudociencia asociada a lo sobrenatural y una cierta idea de magia, que está muy lejos de la fidelidad de Torres Villarroel a la tradición de la astrología culta, y su engarce dentro de las ciencias de la Antigüedad hasta el Humanismo. Sigue siendo un artículo valioso para determinar múltiples aspectos del género de los almanaques en el XVIII, pero adolece a mi ver del prejuicio más extendido respecto al valor de los conocimientos de Torres sobre Astrología desde el mismo momento que la considera una pseudociencia con la que da la espalda al público culto académico en pro del vulgo o del público medio burgués. Torres pone en evidencia a quienes supuestamente se consideran cultos y son capaces de negar hasta el influjo de la Luna sobre las mareas, como el Dr. Martínez, y a todos los que tienen más soberbia que sabiduría. Que para ello mezcle argumentos sólidos con sátira tal vez des-

La primera consecuencia de esa ruptura con la visión organicista fue radical: los astros no influían en la vida del hombre. La visión y la experiencia de Torres era radicalmente contraria a esa asunción moderna, y toda su defensa y divulgación de sus conocimientos astrológicos tuvieron como objetivo enseñar que eso no era cierto.

En *Correo del otro mundo* denuncia Villarroel, por ese motivo, que se haga una medicina de espaldas a la influencia de los astros. En la primera carta de *Correo del otro mundo*, la del astrólogo gran Piscator Sarrabal de Milán al gran Piscator de Salamanca (así se conocía a Villarroel) el primero le reprocha al segundo que haya vulgarizado la Astrología mezclándola con la literatura «es materia vergonzosa revolver astrólogos con poetas como si fuéramos todos uno» (pág. 121). Consejo similar le da el fantasma de Hipócrates «modere su estilo y no quiera por gracioso echar a perder lo sólido de sus pensamientos» (pág. 141); en ese mismo *Correo* donde Torres dialogará con los representantes de las ramas del conocimiento de su tiempo para demostrarles la relación de la Astrología con todas ellas.¹⁶

Consciente de que la Astrología ha desaparecido de todo estudio oficial serio justifica el trasladarla al registro literario: «Si su facultad [la de la Astrología] está en los últimos calabozos del desprecio, si los papeles que hablan de sola

piste a algunos, pero Torres es a esas alturas uno de los últimos sabios del Humanismo, y por supuesto la Astrología que conoce nada tiene que ver con lo sobrenatural o el azar como la pinta Iris Zavala: «La astrología proporcionaba una explicación del universo. Todo se producía por azar y cada planeta producía su secuela de beneficios o males: heladas, tempestades, terremotos, invasiones, sequías, lluvias beneficiosas, victorias militares. La miseria y la desolación impulsaban a la búsqueda de explicaciones sobrenaturales...» (pág. 199). No hay en la Astrología torresiana búsqueda de causas sobrenaturales como se señala a través de este estudio; mientras se mantenga el desconocimiento de lo que era la Astrología que Torres conocía y corroboraba con su experiencia se le seguirá tratando en cuanto a hombre de conocimiento como hicieron algunos de sus contrincantes contemporáneos, sin conocimiento de causa y a la ligera. Otra cosa distinta es que de la Astrología, que no se fija en el azar sino en el orden y la regularidad de los ciclos celestes, Torres pasara a la Teología (causas sobrenaturales), pues como los humanistas y hombres de la Antigüedad era en la perfección de la Máquina del Universo donde se reflejaba la impronta del Gran Arquitecto Universal, la gran obra de Dios. Todas las religiones tienen en su raíz ese vínculo entre el orden, número y medida de la Creación (orden material) con su causa espiritual (Dios). Es partiendo de la observación minuciosa de la Naturaleza y sus leyes como el hombre va de lo visible a lo invisible, en todas las épocas no mecanicistas.

¹⁶ Este tema lo aborda constantemente en sus obras, sean específicas sobre Astrología, o en las misceláneas literarias. La relación de la Astrología con las demás ciencias dentro de la línea argumental humanista la desarrolla también ampliamente en sus narraciones con formato de sueño o viaje. Y remite constantemente en sus réplicas cuando ha de tocar este tema de pasada a sus propias obras donde ya ha desarrollado ampliamente la cuestión: «Y por fin, dígame Vmd. que lea la universal respuesta, que he dado a los presumidos en mi Papel intitulado: *Sacudimiento de Mentecatos habidos y por haber*: y que ahora respondo lo mismo; él ha tenido gana de oírme, y él se queda mal Médico, y yo Astrólogo; él blasfemando de mi Ciencia, y yo de la suya; él matando, y yo riendo: él lleno de presunción, y yo de desengaños; él embelesando sencilleces, y yo diciendo claridades» (*Postdatas*).

su profesión los arrinconan, ¿por qué han de poner [los astrólogos] al público obras que desprecie nuestra ignorancia? ¿Por qué han de gastar caudales en sus impresiones? ¿Y por qué han de perder el tiempo?» (Prólogo de Torres al *Viaje fantástico*) Tan sólo es posible encontrar ya libros de Astrología entre las reliquias de tiendas de antigüedades y nadie conoce ya sus fundamentos sino que la juzgan en base a cuatro prejuicios toscos. Poner de manifiesto la ignorancia de quienes atacaban la Astrología culta es su principal objetivo, y desde luego no fue el único en hacerlo, aunque sí uno de los últimos, y por popularizar la polémica en el registro de lo literario, el que más resonancia tuvo.

Pero lo mismo había defendido Miguel Servet en su *Apologetica disceptatio pro Astrología* [*Disertación apologetica a favor de la Astrología*] evocando a otros maestros y amigos suyos todos defensores de la Astrología como Thiebault o Cornelius Agripa, Jacques Sylvius, que defendía la Astrología aunque no la judiciaria, y judicarios como Andernachus y Fernel, y especialmente su maestro el médico astrólogo Champier, todos ellos grandes humanistas y científicos que contestaron a sus detractores, con el cruel Calvino a la cabeza en el campo protestante, quien no descansó hasta llevar a Servet a la hoguera. Servet en las apenas dieciséis páginas de su apología comienza acusando de ignorante a quien le ha llevado a los tribunales:

Cierto médico (Jean Tagault) interrumpió mis lecciones, cuando yo enseñaba públicamente la astronomía en París, tergiversando completamente mi tesis [...] Por lo cual nada más claro que mostró su ignorancia al seguir a otro ignorante (Pico della Mirándola) [...] de tal modo que ambos condenan sin motivo lo que ignoran profundamente.¹⁷

¹⁷ (*Apud* Verdú, pág. 39). El libro del médico y doctor en filosofía Francisco Tomás Verdú, *Miguel Servet. Astrología, hermetismo, medicina*, UE: Erasmus Ediciones, 2008, que incluye la mencionada *Apologetica disceptatio pro Astrología* de Servet, está enfocado a iluminar el pensamiento astrológico de Servet y la relevancia de ese pensamiento en su descubrimiento de la circulación de la sangre, con la particularidad de que la visión de Verdú, que siendo médico conoce también a fondo los textos herméticos, sabe reclamar la relevancia de esos conocimientos para el pensamiento científico y humanista actual, de modo semejante a como lo ha hecho Richard Tarnas recientemente con su obra *Cosmos y Psique*. Es curioso que hayan de ser un médico y un psicólogo-filósofo (antes Jung) quienes vuelvan a reclamar la atención que la Astrología culta merece: «La obra de Serveto aparece así como un complejo ensamblaje multidisciplinar en donde se necesitan conocimientos tanto de historia como de filosofía, medicina, teología, lingüística, astronomía, Astrología, hermetismo, así como de latín, griego, hebreo o incluso de cultura egipciológica. Esta obra pretende contribuir en la medida de lo posible en ese proyecto» (Verdú, pág. 16); comparto desde mi experiencia estas otras conclusiones suyas: «estas posibles interrelaciones sirven para intuir que la Astrología constituye un complejo sistema de pensamiento que trasciende lo poco que se conoce de ella por falta de estudios suficientemente serios. Lo que no es óbice para pensar que pudiera tener un trasfondo filosófico y cultural que fuera útil incluso para la sociedad actual» (pág. 24).

Servet como Villarroel denunciaba sobre todo la ignorancia de los que atacaban aquello que no comprendían, y en su defensa evocaba Servet las mismas autoridades que citará Torres Villarroel, como Platón, que afirmaba que los griegos aprendieron Astrología de los egipcios, Galeno, Aristóteles, que afirmaba haber recibido de los egipcios y de los babilonios muchos informes dignos de fe sobre cada estrella.¹⁸

No fueron los únicos en denunciar la ignorancia de quienes evaluaban una ciencia que desconocían. Adelina Sarrión Mora recuerda y proporciona en su mencionada monografía la reproducción de algunas de las más notables defensas que se hicieron para paliar el efecto de la bula de Sixto V:

Las prohibiciones pontificias no fueron aceptadas sin más, sino que provocaron reacciones de algunos partidarios de la Astrología. Juan Mendoza de Porres escribió, en 1584, un memorial en defensa de la Astrología dirigido al Consejo de la Inquisición. Proponía que se modificase la regla IX del Catálogo de Quiroga –conocida desde 1579, aunque promulgada en 1584– de forma que prohibiese los libros de hechicería, brujería, conjuros..., y los que anulasen la libertad del hombre pero permitiese toda la Astrología, incluido el pronóstico del nacimiento. Durante los primeros años del siglo xvii llegó al Consejo un nuevo memorial, titulado *Astronómica defensión, censura y parecer del licenciado Gachapay, acerca del uso de la Astrología judiciaria, dirigido a Ignacio Ibero* [...] Todavía apareció un nuevo memorial, en este caso del Obispo de Bujía, Francisco de Vera, con fecha 11 de abril de 1622.

El contenido de los tres escritos era bastante parecido. En primer lugar, subrayaban que el ambiente hostil creado contra la Astrología era fruto del desconocimiento de ésta y de su confusión con supersticiones que nada tenían que ver con ella. Por esto, Mendoza de Porres, comenzó su escrito pidiendo que fueran consultados los astrólogos doctos antes de publicar la regla IX del Catálogo. El propósito de los tres escritos era defender que la Astrología constituía una ciencia basada en el movimiento de los astros, es decir, en los

¹⁸ Si en los textos sagrados de las religiones del Libro, la Astrología tiene presencia destacada, en los textos de literatura griega, la mitología ofrece en verdad la versión poética de la influencia de los astros que trata como a dioses, siendo los principales los que se corresponden con los siete planetas y conservando en esencia las características observadas en los planetas: Júpiter, Venus, Marte, Mercurio, etc. Aunque se puede mirar a la mitología como creación literaria no hay que perder de vista el sustrato científico sobre el que se levanta, en el caso de la mitología griega están todavía muy presentes los conocimientos de la Astrología, tanto como para proporcionar el panteón griego, conservando lo esencial del efecto del planeta en las características principales del dios.

Para los renacentistas fue más claro ese contenido científico o relativo a la descripción de leyes de la Naturaleza del que son expresión los mitos, y lo estudiaron como filosofía natural. La mitología griega es en mucho astrología convertida en literatura.

datos observables de la naturaleza, y que no había intervención alguna del demonio. (págs. 82-83)

Corregían la interpretación de las citas bíblicas en contra de la Astrología y evocaban la autoridad indiscutible hasta entonces de Santo Tomás. Y trataban de salvar la Astrología judiciaria, incluida la de los natalicios, pues contenían una información muy valiosa sobre las inclinaciones que tendría la persona tanto en su disposición física, como de temperamento, carácter, habilidades, y todo cuanto había sido usado y corroborado por la Astrología culta por siglos. Había que cultivar un lenguaje que hoy llamaríamos «políticamente correcto», cuidándose siempre de hablar de inclinaciones de modo que el margen para el libre albedrío y la intervención de la providencia quedara bien subrayado. Es merecedor de estudio de por sí el desarrollo de esta retórica de lo «políticamente correcto» con que los defensores de la Astrología, sus concedores, intentan impedir que la bula se aplique devastadoramente. Pero por lo demás son contundentes al defender la Astrología judiciaria pues toda Astrología lo es.

Es de referir aquí como muy ilustrativo un extracto del Memorial del Obispo de Bujía intentando dejar claro que la Astrología judiciaria, incluida la de los natalicios, ha sido práctica de la Astrología culta sufragada por Santo Tomás y extremadamente útil y ofrece un intento de definirla por donde no debe ser amputada:

Juzga el judiciario el espacio de la vida, pues así lo enseña el mismo Doctor angélico [...] ¹⁹

Juzga de la complexión el astrólogo de la Astrología judiciaria, lo mismo siente Santo Tomas [...].

De la cualidad de ingenio, que se trata también en la judiciaria, habla Santo Tomás [...]

Y no sólo concede y enseña el sagrado Doctor la influencia de los astros en los vivientes y animales, pero en los inanimados. Y así se puede conjeturar de los cometas y revoluciones de los años diciendo que significan esto y lo otro, pero no con necesidad, pues sobre todo la divina providencia [...] De todo lo dicho se ve claramente que la Astrología judiciaria en lo tocante a los nacimientos no es mala, juzgando la figura como el mismo santo enseña, y según esto, ni tampoco es prohibida *motu proprio* de Sixto V. (*Apud* Sarrión Mora, pág. 195) ²⁰

¹⁹ Suprimo las referencias exactas y las citas en latín para no hacer prolija la cita, conservando su enjundia. La cita ha de verse en su contexto completo en el Memorial del Obispo de Bujía, que se encuentra como anexo en la monografía citada de Sarrión Mora (Documento VI).

²⁰ Es con la autoridad de Santo Tomás con la que Diego de Torres replica a Martínez: « [...] que se deje de negar influencias; que crea que hay Mercurio, Saturno, Marte y Venus, que así los llama Santo

En vano fueron defensas tan ilustres, y aunque en lo sustancial Torres Villarroel usa los mismos argumentos que ellos, en su defensa contra el médico Martín Martínez ya se cura en salud sobre la elaboración de natalicios, y confiesa no haber hecho él ninguno:

Repite [Martínez] otro millón de desatinos, y sólo tiene razón en decir, que es cosa ridícula creer, que *cuando uno nace, la fortuna de sus hermanos está escrita en la tercera casa, etc.* porque a los juicios Genetliacos, los aborrece todo hombre serio, y los abomina el prudente; y esto está repetido con más discreción, que la del Señor Don Martín: con que aun esto que es verdad fastidia, por ya dicho, y mal explicado: a mí no me harán cargo de esto, porque no habrá visto en su vida, impreso, ni manuscrito horóscopo alguno de mi mano. (*Postdatas*)

Y no es poca renuncia prescindir de los natalicios en la Astrología judiciaria, porque es su meollo, como se ve en el intento del Obispo de Bujía de salvarlos de la interpretación de Bula de Sixto V. Lo que le queda de la judiciaria para emplear tratará Villarroel de definirlo como uso de la Astrología natural o de la medicina astrológica; es decir, predecir el tiempo en base a la posición de los astros o la salud atendiendo a la complejión del enfermo y los momentos adecuados para tomar medicamentos o practicar sangrías, lo cual implica en cierto modo al menos contar con la información de los natalicios, aunque no de toda la que tradicionalmente se empleaba.

Repasando sus reflexiones sobre Astrología en las obras específicas en que trató del tema o entreveradas en el resto de sus obras más variopintas, pues nunca abandona la cuestión, vemos que efectivamente Torres difunde la parte de Astrología natural aceptada por la Iglesia, que lo hace de un modo serio y canónico, como trasmisor más que innovador, aunque claramente dotado de intuición propia para transmitir aquello que ha sufragado su experiencia. Con gran prudencia prescinde de los natalicios de la judiciaria, los propiamente llamados horóscopos, y se ciñe a la Astrología natural. Es verdad que no tengo noticia de ningún horóscopo levantado e interpretado por Torres.

Tema distinto es el de sus Pronósticos anuales, que si bien le permitieron ganarse la vida y sacar su vena literaria en prólogos generales, dedicatorias, prólogos al lector, etc., no le satisfacían como registro adecuado para difundir la Astrología.

Tomás de Aquino, aquel Ángel de las Escuelas, y concede los influjos en estas Estrellas, y en todas; y para que lo crea, póngale V. Exc. ante los ojos sus palabras, que son estas [...] ¿Pero a él que se le dará que lo diga toda la Corte del Cielo? (*Entierro del juicio final...*).

Su seriedad sobre el tema de la Astrología sufría al tener que envolverla en pronósticos tan generales, donde por fuerza había de sacrificar la seriedad del tema al gusto del público. Pero aún en ellos divulga cuanto puede asuntos prácticos de Astrología natural, para la predicción del tiempo, la salud, o la agricultura pues no hay que olvidar que el origen de tales pronósticos era muy antiguo e igualmente relacionado con la Astrología culta, hasta el punto de que aún hoy se emplean con éxito en predicciones meteorológicas de medio y largo plazo.²¹

En un excelente trabajo, Emilio Martínez Mata, ha demostrado el carácter apócrifo, casual o amañado de las tres predicciones que tanta fama le dieron por acertadas.²² De las tres, (la muerte de Luis I el 31 de agosto de 1724, el motín de Esquilache de 1766, y la Revolución Francesa en 1790), la única que asumió Torres públicamente fue la primera en el escrito *Entierro del juicio final* con el que replicó a Martínez. En la de Esquilache parece que se aprovechó la coyuntura del motín para imprimir un pronóstico del famoso Piscator que encajara con lo que estaba sucediendo; predicciones generales como demuestra Martínez Mata de las que había otras similares dispersas por sus pronósticos. No se sabe hasta qué punto fue Torres responsable del oportunismo con que se reeditó un pronóstico sincronizado con el motín, imagino que en parte se le iría de las manos al propio Torres el uso que se hizo de sus pronósticos para esta ocasión, pero en cualquier caso Campomanes aunque le exculpó, percibió el peligro del uso político de los almanaques y, nos cuenta Martínez Mata,

La desconfianza del gobierno a raíz de los motines de 1766 tendrá como consecuencia su prohibición [de los almanaques] por una Real Orden de julio de 1767 [...]

La animadversión de los ilustrados hacia lo que consideraban una forma de superstición, fruto de la ignorancia, acaba con un género que había quedado gravemente marcado por los sucesos políticos de 1766. (pág. 99)

²¹ «Esta clase de presagios del tiempo para el día que empieza, para mañana, para la lunación, el mes, la estación o el año, fueron copiados y repetidos por numerosos autores a partir del período medieval; aparecieron ya en algunos almanaques nada más inventarse la imprenta, más tarde en las obras de Cronología. Por ejemplo, en *Cronología y repertorio de la razón de los tiempos*, de Rodrigo Zamorano, publicada en Sevilla en 1585; en el *Repertorio de los tiempos e Historia Natural de esta Nueva España*, de Henrico Martínez, aparecida en México en 1606; en la *Agricultura General* de Alonso Herrera, publicada en Madrid en 1645; en la *Cartilla rústica, física visible y Astrología innegable: Lecciones de agricultura y juicios pastoriles para hacer docto al rústico* de Diego de Torres Villarroel, aparecida por vez primera en 1727, y cómo no, en el lunario español más importante, el de Jerónimo Cortés, que desde finales del siglo xvi siguió publicándose hasta 1936», José Luis Pascual Blázquez, <http://astrofactoria.webcindario.com/Historia2.htm>.

²² Emilio Martínez Mata, «Pronósticos y predicciones de Diego de Torres Villarroel», *Revisión de Torres Villarroel*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, págs. 93-102.

Hay que decir en favor de Torres que él mismo advierte repetidamente al lector y sin pelos en la lengua sobre la poca fiabilidad de sus Pronósticos, consciente de que en ellos van de suyo generalidades. Es reiterativo en desacreditar él mismo todo pronóstico sobre el futuro más allá de lo conjetural, siempre contingente, y ceñido en su caso a la Astrología natural.²³

Por ello la previsión de la muerte de Luis I, la justifica desde sus conocimientos de medicina astrológica,²⁴ omitiendo en todo caso si se ha servido del

²³ Son abundantísimas sus advertencias contra la fiabilidad de todo pronóstico, y su escepticismo se pone de manifiesto con más fuerza cuanto más madura su autor. Así en el Pronóstico para 1757, lo precede de la historia «La casa de los Linajes» donde testimonia que no ha visto nunca duendes, ni brujas, hechiceras, endemoniadas o cosa similar. Con independencia del inmenso valor literario, la intención es clara como preámbulo para sus propios pronósticos, sobre todo en el apartado titulado «Sucesos políticos»; así nos advierte terminada la historia de los linajes: «haciendo un renglón con otro, en pocas horas hallé a mi pronóstico hecho y derecho, las lunas están claras, las estaciones tersas, las lluvias y los aguaceros corrientes y molientes y los Sucesos Políticos un poco pardos y confusos; pero el que les diera el mismo crédito que a las brujas, y los saludadores, les dará todo lo que merecen. El pronóstico malo o bueno es como sigue. A ninguno le pido que lo lea, sino que tome mi consejo y haga lo que quisiera. Lo que a todos nos importa es vivir bien, no creer en agüero, hechicerías ni cosas supersticiosas, tener a Dios delante en todas nuestras obras [...]». Quien ha leído el desparpajo con que afirma su escepticismo en la historia con duendes, brujas y demás que precede, verá que es sincero al poner los Sucesos Políticos en el orden de lo inventado. Y basta ver el tono de esos pronósticos para que el lector sepa que se trata de crítica social mordaz, con gran humorismo, a base sobre todo de refranes o sentencias similares, que no están destinados a ser auténticos pronósticos sino amonestaciones generales en el tono más gracioso. Los más no tienen desperdicio, merecerían ser antologizados por la riqueza en refranes y por la chispa torresiana que contienen: «los sucesos políticos son estos: un sufridor le dice a un murmurador, llámame cornudo, pero no me toques la honra [...] los demás sucesos políticos están metidos en los refranes que se siguen: Dios nos libre de delantera de viuda y de trasera de mula [...]; Los sucesos políticos son estos: la que besare el pie a San Cristóbal será bien casada [...] Malo anda el tiempo cuando lo que no se alcanza con justicia se alcanza con dinero [...] Un pretendiente revuelve su rabia contra un Ministro que le negó un empleo, y se consuela con maldecirle con este antiguo refrán: El diablo te dé amores, dolores, gana de cagar, muchas agujetas y lejos el corral» (*La casa de los linajes: pronóstico, y diario de quartos de luna, y juicio de los acontecimientos naturales, y políticos de la Europa, para este año de 1757 / escrito por el Gran Piscador de Salamanca el Dr. Don Diego de Torres Villarreal...*, Biblioteca Virtual Cervantes). Es evidente que Torres usa el apartado «Sucesos Políticos» de sus pronósticos sin la menor intención de que sean pronósticos astrológicos. Sacarlos de ese contexto satírico moral y quererlos aplicar a la predicción de sucesos concretos es para él como dar crédito a la existencia de brujas, cosa que tan magistralmente se ha encargado de desmitificar en los preliminares con la «Historia de los linajes». Es posible que todavía a día de hoy la principal dificultad para entender a Torres sea separar su vena seria de la cómica, cuestión de la que siempre fue consciente, y que afortunadamente no reprimió.

²⁴ «Deme Dios sufrimiento para conformarme con esta injuria, y valor para contener las lágrimas que envía el corazón a mis ojos, deshecho en pedazos, de la memoria, que del malogrado Angel; y Rey nuestro Luis Primero, hace este mármol satírico. Dice, que se me debía castigar porque pronostiqué la nunca bien llorada muerte del que hoy está Coronado de Vida: permítame V. Exc. apartarme este rato para hablar a Martínez: Dime, hombre, ¿es lo mismo pronosticar una muerte que deseirla? No, porque viven muy distantes los deseos de las conjeturas; ¿pues con qué alma haces delitos los discursos? ¿Cuándo tú desahucias a una enfermo, sea Rey, Príncipe, o pobre, debes ser castigado? Tampoco; porque estos

levantamiento de un natalicio y observado en él la duración de la vida del nativo, asunto tan frecuente pocas décadas antes según hemos visto reivindicarlo como legítimo al Obispo de Bujía, pero ya desechado explícitamente por Torres de sus prácticas.²⁵

Contra lo que pudiera prejugarse por su fama, Torres es muy exigente con el tipo de Astrología que admite y sólo podrá verse la más estricta exposición de Astrología natural, por lo que no es muy verosímil, por coherencia con su pensamiento astrológico, que se aventurara con la Astrología mundial para prever la Revolución francesa, o que viera el motín de Esquilache en sus estudios, porque no creo que hiciera interpretaciones de ese tipo. Y creo que no sólo por la peligrosidad creciente que acarrearón las prácticas astrológicas judiciarias, sino porque Torres no es dado a arriesgar en lo científico más allá de donde tiene claridad de juicio.²⁶ Y por lo tanto se queda con la Astrología natural que

sucesos los pronosticas en virtud de los principios médicos: Pues si con estos fundamentos de tus Libros Médicos (sin valerme de los Astrólogos, como te probaré) desahucio, y pronostico su muerte, ¿debo ser reprehendido? Menos: antes me hago digno del premio (pues enseñándonos la Fe lo mortal, ¿qué más puede desear el hombre, sea el que fuere, que tener quien le prevenga los futuros peligros para evitarlos?) ¿Pues cómo acusa su depravada intención aquello mismo, que en conciencia estás obligado a prevenir, pronosticar, saber y luego evitar? Válgame para tu confusión, y mi defensa, tu ejemplo: yo pronostiqué la muerte del malogrado Luis, y la desgracia fue, que murió: el celo de los Físicos de su Cámara, su ciencia y buena aplicación (aun con el aviso de la Astrología) acudió a remediar el libro de su vida, que se descuadernaba: pregunto, ¿le curaron? ¿Le dieron la vida? No; ¿pues quién acertó? ¿El Astrólogo, que lo previno un año antes, o el Médico, que no lo acertó nunca?» (*Entierro del Juicio final...*).

²⁵ Además del mencionado testimonio sobre que jamás levantó un horóscopo, y su afirmación de que la muerte de Luis I la anticipó por sus conocimientos de medicina astrológica, lo que nos permitía deducir que no aplicaba las leyes de Astrología judiciaria en los natalicios para calcular la longitud de la vida, tampoco cuando se refiere a su propia muerte parece atreverse a buscarla por las reglas de Astrología, según se deduce de sus palabras en su *Vida*: «En fin, todavía estoy chorreando fuerza y salud por todas mis coyunturas, y destilando vida y más vida, con gusto y cachaza, *sin meterme a inquirir* cuándo acabaré de deslizarme hacia mi mortandad» (ed. M. M.^a Pérez López, Austral, 1989, pág. 265). La expresión *sin meterme a inquirir*, que hemos realzado en cursiva, sugiere que está a su disposición esa parte de Astrología judiciaria que permite calcular la duración de la vida, pero que no la ha empleado ni siquiera para sí mismo. Otra cosa distinta, para alguien que sabía Astrología como él, es que no conociera bien su horóscopo, (aunque no hay alusiones a él que yo sepa) a menos que desconociera su día y hora de nacimiento. Por más que hubiera renegado en público de hacer interpretaciones sobre natalicios, y aun concediendo que no hubiera hecho cálculos sobre la duración de su vida, probablemente sí habría mirado, de haber levantado su propio horóscopo, la casa VIII –significadora de la muerte– con el Signo, Planetas y Aspectos que la ocupaban en su caso, y sólo con eso ya tendría una idea respecto a su posible modo de enfermar y morir, aunque evitara calcular el cuándo. En todo caso no dijo nada al respecto, incluso él sabría callarse ciertas cosas, especialmente las que le pusieran en riesgo con la Inquisición. O las que no quería saber, pues nada de sus escritos permite colegir que aplicara en efecto esa parte de la Astrología judiciaria. Si hemos de creer su propio testimonio, es muy contundente al respecto: desprecia esa parte. Su Astrología no se sale de lo permitido por la bula de Sixto V.

²⁶ Torres en su defensa contra Martínez insiste en que la Astrología que él sabe y enseña es la natural admitida por la Iglesia, y que es crítico incluso con parte de esa Astrología permitida, como demuestra en

conoce, y aun así sabe, porque todos los astrólogos lo saben desde Ptolomeo, que las variables que intervienen en el pronóstico son demasiadas como para garantizar un pronóstico exacto nunca.

Es posible también que Torres Villarroel no desestimara del todo como confiesa los natalicios, aunque no los interpretara públicamente, pues incluso para su uso en medicina astrológica el natalicio del nativo no sólo informaba al médico del tipo de temperamento (sanguíneo, colérico, flemático o melancólico), sino que las posiciones de determinados planetas en determinadas casas y formando según qué aspectos proporcionaban una información muy valiosa sobre en qué consistirían y cuándo tenderían a aparecer las crisis de salud. Esas reglas eran las que permitían visualizar lo que podríamos nombrar como el ADN astrológico del nativo, y precisar enormemente la condición de cada uno de los cuatro temperamentos. Y las había usado modélicamente Matías Haco, médico del emperador, para levantar el horóscopo del futuro Felipe II, dando pelos y señales sobre en qué consistirían sus tendencias a enfermar y estimando la duración de su vida, sin que nadie entonces se escandalizara de ello.²⁷

En todo caso, sea por su propio escepticismo sobre ciertas ramas de la judicaria sea por el ambiente hostil ya consumado contra todo lo que sonara a Astrología, Torres ya ha cedido parte de las prácticas astrológicas de sus antepasados clásicos, y no podrá verse en su defensa de la Astrología nada que contravenga la bula de Sixto V, como reitera una y otra vez. Pese a su sinceridad insólita y casi suicida, no hay que olvidar que, empleando palabras de Manuel María Pérez,

Bordeó constantemente los límites del sistema, y seguramente traspasó con excesiva frecuencia la frontera de lo admisible. Prueba de ello fue el acoso al que vivió sometido, que va jalonando su vida de episodios traumáticos: sufrió prisión, siendo estudiante por inmiscuirse en las luchas por el poder en la universidad; se intentó repetidamente prohibir sus almanaques, fuente de su bienestar e independencia; parte del claustro universitario pretendió hacerle la vida imposible sistemáticamente; fue blanco constante de sátiras insultantes y libelos en los que resonaban los viejos prejuicios dogmáticos

las críticas a los pronósticos del Piscator de Milán: «en su Papel [*Juicio final de la Astrología*] me hace [Martínez] Profesor de lo prohibido, cuando soy el que más me he burlado de los supersticiosos delirios; y para crédito de esta verdad, y del desprecio con que yo me he reído aun de los juicios permitidos, lea a mis Prólogos; y últimamente, la respuesta al Sarrabal de Milán, en mi *Correo del otro Mundo*, en donde digo estas palabras: *No nos creamos oráculos, que hablando para los dos, todo lo que Vmd. puso en Sistema de Guerras, en Aries; muertes de Potentados, en Leo; discursos de Cometas, en Piscis; ruinas de casas viejas, en Escorpio; desteta niños, compra, ve a caza, [...]* Pues si esto digo yo de lo que nos sufren, mal puedo abrazar lo vedado, y sin fundamento supersticioso» (*Entierro del juicio final...*).

²⁷ Demetrio Santos, *El horóscopo de Felipe II de Matías Haco*, Valencia: Grial, 1995.

(acusado de loco, hereje, judío...); fue desterrado; fue condenado por la Inquisición... (art. cit., págs. 33-34)

No es de extrañar que Torres se atenga en su uso público de la Astrología a lo permitido todavía por la Iglesia, y como sabe que sobre lo permitido o prohibido caben distintas varas de medir, se asegura la aprobación eclesiástica siempre.²⁸ Incluso para la elaboración de sus Pronósticos o almanaques, que para él mismo no son sino una vulgarización de la Astrología que no dejó de fastidiarle, siempre contó con la autorización estampada de las autoridades eclesiásticas. Y todavía en ese registro de cajón de sastre de los almanaques no perdía ocasión de divulgar conocimientos de Astrología práctica.²⁹ Dejemos

²⁸ «pues no me habrá visto salir de las clausuras naturales a la adivinación supersticiosa ni en mis Escritos hallará proposición que no esté arreglada al Arte, y a la naturaleza; y si no, que le diga él a V. Exc. si en algún tiempo me ha encontrado revolviendo las Pepitas de las Manzanas, que cuelgan en los Árboles de Peral, o si me oyó consultar a las ferventes palpitaciones de las entrañas de los animales muertos. O si tuve por soplonas a las aves. O si al libre albedrío le amarré con las cadenas del influjo. Que yo deseara saber, si respondí, que sí, las enfermedades de los Príncipes, Reyes o Sastres, Albañiles, o de otro cualquier hombre, de quien yo sepa la edad, la pronosticaré. (sin saltar a mi sagrada Religión, pues por lo dicho en el párrafo antecedente, conjeturaré en las alteraciones de su naturaleza, su enfermedad; y una vez enfermo, pronosticaré su vida, o muerte, como Médico, como hacen, y deben hacer todos; y el que lo desprecia, es idiota, temerario, e indigno de profesar el permitido Arte de la Medicina: Y en fin, para responder a cualquiera objeción de mis escritos [...] estoy pronto a satisfacer en cualquier Tribunal; y pues el más grave, discreto y religioso de la Santa Inquisición ha dejado correr mis Pronósticos, es mucha osadía de Martínez quererlos desterrar, pues así maltrata al celo, vigilancia y santidad de aquel Cónclave, quien por tantos siglos les ha concedido libre paso; y discurso, que más sabrá la Inquisición, que Martínez. En la Corte de Roma, y por toda la Italia, y aun acá, llegan todos los años Pronósticos, y los Sumos Pontífices son Católicos Cristianos, por la gracia de Dios, y pues los sufren, consienten, y gastan, déjelos Martínez; y crea, que yo soy más escrupuloso, que él (que por eso no me he puesto a Médico) y si hallara cosa de las que prohíben las Bulas de los Santos Padres, no la pusiera en donde su torcida intención la trabucara; y los Pronósticos van al Real Consejo de Castilla, y a la Censura de los Sabios; y es locura, que presuma Martínez saber más que los Sumos Pontífices, Consejeros e Inquisidores» (*Vivificación de la Astrología...*).

²⁹ Manuel María Pérez López resume bien el carácter práctico y divulgativo de sus obras relacionadas con la Astrología natural que explica Torres: «En multitud de opúsculos de lenguaje sencillo y comprensible trata de poner las ciencias de la naturaleza al alcance de todos: una sencilla medicina práctica y esencialmente preventiva; “Astrología” aplicada a las previsiones climáticas para las cosechas, tiempos adecuados de siembra, enfermedades de los ganados, etc.; composición y virtudes de las aguas medicinales; cuidado de las abejas, etc, etc. Explica científicamente a las gentes –hasta donde sus propios conocimientos le permiten, claro está– los volcanes, eclipses, cometas y terremotos... Y, frente a lo que su deformada imagen folklórica haría sospechar, combate las supersticiones y milagrería popular explicando racionalmente fenómenos extraños [...] Por ello su primer libro ambicioso, *Viaje fantástico* (1724, refundido en 1738), traduce a síntesis divulgadora el modelo tradicional de los compendia o enciclopedias científicas [...] Lo que desde nuestra perspectiva llama la atención son sus frecuentes gestos de disidencia: sus proclamaciones de empirismo, su adhesión al empirismo, sus guiños distanciadores frente a los excesos anticientíficos del magisterio escolástico, sus referencias al sistema copernicano en términos idénticos a los de los novatores» (art. Cit., págs. 20-21).

como muestra aquí extractos en donde el autor se dirige a su propio Pronóstico de 1725 para que no se arredre frente a las críticas que le esperan, al paso que aprovecha para recordar su utilidad:

Tratarás con los médicos, a estos enséñales el tiempo oportuno para sus medicinas [...] y diles que no todos enfermamos de comer mucho [...], que nos destruye el callado pie de los días, y enfermamos del Sol, de la Luna, del Aire y de la Tierra; y estos daños no los remedia la purga, ni las ventosas, ni el quitar el pelo. En lo público serán grandes enemigos tuyos, porque les vas a enseñar la sogá y es peligroso en casa del ahorcado; pero en tus rincones ya te pedirán consultas de las Lunas, en los quartos, y alteraciones del aire; enséñaselo por caridad por el bien del prójimo y porque no se despueble el mundo antes de su determinado fin. [...] Te acogerán los buenos y los malos poetas; aquellos te acariciarán porque son amantes de todas las ciencias y han menester a tus Lunas y Estrellas para sus Cielos; en los malos qué de fatigas te esperan. Ya sabes que es gente sin conciencia, que ni lo soberano está libre de sus malditas plumas; calla y sufre que a todos mortifican y su mordaz lengua se ceba en lo más puro.

[...] Pues si a ti, Pronóstico mío, te preguntan el día del futuro Eclipse, demuéstraselo, y que esperen con el caldero de agua y el cedazo, verán el Cielo en favor de tu verdad. Si quieren saber el movimiento de Mercurio o de otro cualquier planeta, enséñales el camino; y si quieren saber la edad de la Luna, dirás sus crecientes y sus menguantes; y si en las alteraciones del aire, juicio temporal, y político, carestía o abundancia del año te arguyesen de algunos defectos, di que caminas con ellos, guiados de la conjetura, y que si mientes, es por boca de los filósofos, que te enseñaron a silogizar y a deducir uno *ex alio*, ignorando la primera esencia de las cosas y opinando sobre la existencia.

Mira que no te dejes ajar, que todos te han menester, el teólogo para sus Cómputos eclesiásticos; el jurista para el conocimiento del dudoso malhechor, que mil veces el buen juez práctico conoció por el arte fisonómico el delito [...]; el médico camina a ciegas si no le das a conocer los días críticos, judiciaivos, e intercedentes en las enfermedades agudas [...]

Y tus Pronósticos no valen nada sin saber la ciencia fisonómica³⁰, que el rostro es balcón por donde se pasea el alma y sus gozos, tristezas y males y

³⁰ Seguramente es esta atención a la fisonomía como parte de la Astrología natural o médica (pues también la fisonomía está relacionada con la posición de los astros en el momento del nacimiento) la que le permite esa riqueza de retratos y etopeyas, incluidos los propios, de los que hace un excelente análisis Guy Mercadier, «Paseo por una galería de autorretratos», *Revisión de Torres Villarroel*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, págs. 193-206. Como hemos visto Torres cuenta con que la recepción de sus obras, que les guste a unos y les disguste a otros, dependerá de que tengas

bienes están dibujados en sus facciones y hasta las viejas saben que «el bien y el mal a la cara sal»; te necesitan para las elecciones de sus baños, purgas, flebotomías, y para infinitas cosas, que tú sabes y ellos ignoran.

Aconséjote, que no te encolerices en el argumento ni les persuadas con fuerza tu doctrina, que son porfiados y más quieren estarse en sus trece, que sacar en limpio una verdad, y esta la niegan muchas veces, como ellos dicen [...] siquiera por porfiar un rato.³¹

Mirando con perspectiva, he de darle la razón a don Diego en que más se trató del siglo de las porfías que de los debates, y que en la porfía más entraban las descalificaciones personales que la evaluación con conocimiento del sistema de pensamiento que se atacaba. En no pocas ocasiones entró Torres también al trapo de las porfías valiéndose de la sátira mezclada con el razonamiento, y en no pocas se arrepiente de lo que de satírico pudiera haber añadido a sus razonamientos. Pero lo justifica sobre todo porque lo último que estaba dispuesto a sacrificar como escritor era su sentido del humor, sinceridad, amenidad y libertad para decir:

La lectura de mis Obras tiene alguna cosa de deleitable, no tanto por las sales como por las pimentas. Es cierto que propongo algunas verdades y sentencias, pero, si les faltara esto, ya hubiera quemado todos mis papeles. Los más de ellos los he parido entre cabriolas y guitarras, sobre el arcón de la cebada de los mesones, oyendo los gritos, chanzas, desvergüenzas y pullas de los caleseros, mozos de mulas y caminantes, y así están llenos de disparates, como compuestos sin estudio, quietud, advertencia ni meditación. A esto puede añadirse que tengo tantos enemigos como la dieta, y éstos con sus sátiras me han destemplado el estilo, y en mis defensas he divulgado lo que me ponía en la pluma el resentimiento, y no la reflexión. (*Recitarios*, pág. 158)

humores (= temperamentos) concordes. Los sanguíneos como él, descritos también con procedimientos caricaturescos ya por el Corbacho, le sufrirán mejor que los melancólicos y flemáticos. Eran sanguíneos aquellos cuyo Sol al nacer estaba en un signo de Aire (Géminis, Libra, Acuario). Torres es Géminis. Su principal detractor, Martínez, Escorpio, signo de agua y flemático por tanto. De difícil sintonía, si otros elementos de la carta no armonizan mejor entre los nativos. Pero no quiero deslizarme por donde se busquen tres pies al gato... no son datos necesarios para captar la poca sintonía entre ambos, aunque tampoco sobran en este contexto, pues conciernen a lo que quiere decir Torres.

³¹ «Pronóstico que sirvió el año de 1725», *Tomo IX. Extracto de los Pronósticos de El gran Piscator de Salamanca desde el año de 1725 hasta el de 1753*, págs. 5-8 (cito según la versión del ejemplar conservado en la Biblioteca de Humanidades de la UAM; es posible acceder a una versión digitalizada en Biblioteca Virtual Cervantes).

Con esa humildad responde a su interlocutor el Ermitaño, quien de todos modos pondera su valía con criterios acaso no muy distantes a los de sus muchos lectores de su tiempo ni a los de los menos de nuestros días:

—No hay duda, interrumpió el Ermitaño, que tus Obras tienen necesidad de mucho castigo, porque en muchos pasajes se reconocen delincuentes; también es cierto que en las más de ellas reina la libertad; pero te puedo asegurar que en estas soledades me produce su lectura un género de deleite que se conforma con mi desengaño. He visto en muchas de ellas el poco caso que haces de las ceremonias y pesadeces del mundo político. He visto la inclinación que tienes a burlarte de los cuidados que muerden a los hombres ordinariamente. No se me ha escondido la solidez de tus verdades ni el provecho de tu moral. Tu estilo me agrada, porque es natural y corriente, sin sombra alguna de violencia u afectación. Tus sales me divierten de modo que, aun estando sin compañía, no puedo dejar de soltar la carcajada. (pág. 157)

Para el propósito de su defensa de la Astrología, quedémonos compartiendo lo que el Ermitaño le reconoce, «la solidez de tus verdades». Pues además de servirle para reír reconoce que los Calendarios de Torres le son muy útiles para recolectar las hierbas que emplea en su botica, y en la respuesta de Torres va de nuevo la muestra de lo peligroso que es ya asociar los influjos celestes a la farmacia como lo estaban siendo a la medicina, por muy ciertos que fueran:

—Si alguna vanidad tengo de lo exquisitamente trabajado en mi botiquín —dixo el Ermitaño— es haberme arreglado a las observaciones que encargan los Chímicos sabios, así en la colección de hierbas, raíces y simientes, como en el tiempo de graduar en la separatoria de las cocciones [...] Pues es cierto que no se puede obrar según arte y cristianamente sin la atención al influxo celestial [...] Es verdad que para coger y determinar la hora para escoger y fabricar, es necesario estar instruido en los preceptos prácticos de la Astrología. Y, aunque yo no he saludado sus principios, me he gobernado hasta hoy por tu Pronóstico: pues leyendo en él los Signos en que entra y sale el Sol, y los aspectos que hace este Planeta con la Luna y los demás Astros, obro en aquellos días según el mandato de los autores chímicos, que los más vivieron atentos a este cuidado poderoso de las estrellas.

—Guarda —le dixe yo— en tu seno este dictamen y favor que haces a la Astrología, que si lo huelen los médicos burros de estos partidos, o los Reverendos Mulos de la Corte, te han de quemar a sátiras, que como ellos son los más encargados y son los que más la ignoran, no pueden sufrir que le echen a los hocicos sus necesidades.

–Yo, amigo mío, estoy aquí escondido de todas sus blasfemias –acudió el Ermitaño–. Me sujeto a lo que mandan los príncipes, y me burlo de las bachillerías de todos esos autorcillos que solo escriben hinchados de soberbia y vanagloria para hacer ruidosa ostentación de su ingenio sin acordarse de los bienes ni los males del público. Y soy tan apasionado al consejo de los príncipes antiguos de la Filosofía y Medicina, que te he de deber me impongas en algunos preceptos astrológicos, aquellos que puedan servirme a mi práctica; de modo que no deseo más que unos elementos prácticos para conocer el estado del Cielo, que ya sé que es estudio dilatado el de la teórica de los Planetas.

–Yo te doy palabra de que, luego que me restituya a Madrid, donde tengo mis papeles, te remitiré unas tablas breves que tengo en una Cartilla Astro-lógica, que la he fabricado con el cuidado de instruir al público en algo de esta facultad, pues como has visto, está tan ignorada en España que su total ignorancia la ha puesto en el desprecio y abominación que padece. Estas tablas, y otra Cartilla de Cómputos Eclesiásticos³² y preceptos rústicos³³, te

³² No podía faltar entre los argumentos contra Martínez sobre la nula importancia de la Luna para los asuntos terrestres y humanos, el recordarle al doctor que hasta la Iglesia necesita considerar el movimiento de la Luna para establecer su calendario: «*Los Moros* [dice] que nos dejaron por herencia los vaticinios y cómputos de la Luna. Advierta Vmd. Señor Don Juan, qué necedad, cuando sabe Vmd. que todo el gobierno de nuestra Católica Religión es la Luna; por ella celebramos la Pascua, y hace la Iglesia las justas ceremonias, y debidos llantos a la muerte de nuestro Redentor Jesús; por ella se maneja el cómputo Eclesiástico; todas las Fiestas, Vigilias y Témporas, la Luna nos las dice. ¡Válgame Dios! ¡Lo que ignora este Doctor, Graduado en Alcalá! Ya ve Vmd. este disparate, pues todo su Papel es así: ni un Moro dijera tal locura como la que dice este buen Cristiano; pero muy tonto Médico» (*Posdatas*).

³³ Una vez más vemos el respaldo de las aprobaciones oficiales y la estima en que muchos tuvieron la claridad didáctica de Torres, como se ve en la valoración que estampa Don Francisco Arias Carrillo en esta cartilla, con la que estoy muy de acuerdo: «Con esta cartilla, que intitula Rústica el autor, por la materia que ilustran sus advertimientos, se hace rústico docto, y a pesar de las rebeldías de un alma indispueta y sumergida en la rustiquez, introduce el autor su doctrina: milagro de claridad con que procede, proporcionando luces a la enfermedad de los ojos, y abatiendo su pluma el vuelo para acomodarse a la menos eficaz aprehensión. Esta es una de las muchas eminencias que hacen grande a don Diego; a este papel plausible y digno de la aceptación que tendrá en el público, quien puede rendirle muchos agradecimientos a quien vive tan estudioso de la abundancia y sazón de las cosechas, para lo que son sobremana importantes las observaciones y documentos que se contienen en este papel» (*Cartilla rustica, phisica visible, y astrologia innegable*, ed. facsímil. Original: Madrid: Antonio Martín, [1730]. Biblioteca Digital Hispánica) En esa misma Cartilla, el propio Torres vuelve a desmitificarse ante la veneración que le profesa el aldeano, y de paso desmitifica también lo que no le parece al alcance de la Astrología: «luego que me vio [el aldeano] desembarazado se llegó a mí y me dijo: Señor, por las señas y facciones yo creo que su merce es el señor Torres, el que sabe por filosofías de las caras cuándo nos hemos de morir; y lo que nos ha de suceder a todos y que pescuda las estrellas y le parlan los buenos años y las abundantes cogidas de trigo y centeno y otras yerbas y que lo acierta todo [...] Hijo mío, respondí [...] yo soy Torres, pero te han engañado con las noticias: los hombres no podemos saber los futuros, que tú dices, que si esto fuese posible, fuéramos como Dios, no crea locuras, y mire que es pecado grave, y cuando le enseñaron la doctrina cristiana se lo advertirían; yo soy hombre, más necio que todos, a

las enviaré explicadas con tal claridad que tú solo, sin otra voz viva que los números y las expresiones, podrás entender todos sus sistemas (*Recetarios*, págs. 172-173)³⁴

Aún en esos almanaques hay información astrológicamente valiosa y divulgativa (hoy sencillamente diríamos que se trata de información astronómica) para una ciencia que ya no entienden en la universidad la mayoría.

Tenía que sufrir Torres que el arrogante Martínez le negara incluso que la Luna influía en las mareas.³⁵ Era más «científico» decir que se originaban en ciertas

quien vuestra sencillez y la vulgaridad ha levantado estos testimonios». En Torres su sólida formación humanista y científica le da un sentido común excepcional, pero es sobre todo su sentir religioso y moral el que le guía en todos los asuntos, y el que está en la base de su no muy estudiada denuncia social, de toda explotación, y muy especialmente de las clases trabajadoras, como podrá ver quien se adentre por las páginas de esta cartilla rústica, donde la crítica al engreimiento de los intelectuales contrasta con la valoración de los sectores productivos agrícola y ganadero, explotados casi como esclavos cuando de su trabajo se sustenta la población. Y de paso rescata de esa cultura popular las observaciones prácticas que se han transmitido por generaciones y que siguen siendo útiles aunque a los intelectuales sólo les interesasen sus porfías. La cultura popular de Torres es admirable, y está por estudiar: su refranero, sus prácticas en agricultura, ganadería y observación del tiempo... nada le parece nimio a Torres si está sufragado por la experiencia; en cambio siente aversión por los debates teóricos que a nada conducen sino a aumentar las vanidades y las luchas académicas, de espaldas al bien público.

³⁴ En *Entierro del juicio final y vivificación de la Astrología*, replicando a Martínez, vuelve Torres a resumir con qué criterios se hacen sus Pronósticos: «en los Pronósticos trabajamos como Filósofos, Astrónomos y Médicos: en esta forma las Lunas, Eclipses, Aspectos, y toda la demostración de los Cielos (parte que no tienen las demás Ciencias) la formamos en virtud de principios evidentes, infalibles, Matemáticos: las Lluvias, truenos, granizos, terremotos, inundaciones, y pestes, a éstas nos las enseña a conocer la Filosofía, discuriendo por los movimientos del ente natural estas alteraciones, y a esta parte llaman los que la ignoran, como Martínez, Astrología por mal nombre, y esta Filosofía pronostica de causas naturales; es tan buena, tan santa, y tan sin perjuicio, que hay muchos Santos Padres que la han profesado; la parte de las enfermedades la trabajamos como Médicos, y estos principios nos los presta Galeno, e Hipócrates, que los dejaron escritos, y observados, y tan encargados, que a los que los ignoran, los llaman sepultureros, homicidas, y ciegos; y habiendo conocido el lamentable estado de la Medicina, se han encargado los Astrólogos de poner por las estaciones del año, las enfermedades que ocasionan sus entradas, y movimientos, y estas trasladadas de sus Libros; y al mismo tiempo la administración de las medicinas, arreglado todo a sus preceptos, pues la Astrología o Astronomía (como Martínez quisiere) no trata de tales juicios, ni tiene más objeto que el Cielo». Observamos la mencionada dificultad con que el término Astrología se usaba, prefiriendo ahora Torres nombrarla como filosofía, lo cual, en sentido estricto, es cierto desde la definición que de ella diera Ptolomeo. (Cfr. nuestro artículo «Lope y la polémica sobre astrología en el Seiscientos»).

³⁵ «¿Piensa el Señor Doctor, que la capa del Cielo es sábana de novios, que sólo está de respeto para que se vea, y no sirva? Diga que el hablar mal, es disculpar su ignorancia y su flojedad, y no niegue el poder de la Luna, según su mayor o menor distancia de la tierra. Es bueno que altera todo el reino de las aguas, que es más vasto que la tierra, y sus vivientes, y no quiera que altere un cuerpo, a quien enferma un soplo de viento, y mata el no soplar...» (*Postdatas*). O de nuevo al rebatir otra de las críticas que hace Martínez a quienes se purgan o sangran atendiendo al estado de la Luna: *Tanto se teme el poderoso influjo de la Luna, que apenas hay mujer (de los hombres la callo por vergüenza)*

fermentaciones de las aguas, y pasar con esa ignorancia por ilustrado Martínez y por supersticioso Torres.³⁶ Es inmensa la distancia de conocimientos que hay

que no resista purgarse; y qué bien que se resisten; pues yo he visto a los Médicos menos bárbaros hacer esa observación, y tener cuidado de no hacerlo en las conjunciones y opuestos de la Luna; y ésta es doctrina de todos los racionales Médicos. Dígame el Doctor, por qué causa un día es nublado, otro sereno, en otro llueve y en otro nieva. ¿Quién el agente de estas alteraciones? Lo sabrá como su abuela; pues ya que no quiera confesar a la Luna, ni a los Astros estos movimientos, dígame, ¿no será mejor purgar en día sereno, que en furioso de aire, y viento? Quizás dirá que lo mismo es un día que otro; y así, mejor es dejar lo necio, que arriesgar la Doctrina» (*Postdatas*). Es admirable el esfuerzo didáctico de Torres, por hacer comprensibles principios de Astrología natural, descendiendo a lo más elemental del sentido común cuando ya no se puede contar con que el detractor tenga el mínimo bagaje de esos conocimientos primarios. Lo cual no obsta para que en lo tocante a la medicina, también la medicina alopática prescindiera en general de la información sobre días idóneos para hacer intervenciones quirúrgicas o tomar medicamentos. Pero ese es otro debate. Para la medicina hipocrática tocar con hierro (operar) la parte del cuerpo regida por el Signo que ocupa la Luna, en los días en que está llena o en conjunción, es exponer el cuerpo a un riesgo que ellos no admitían por su propia experiencia, (por ejemplo operar de corazón cuando la Luna llena está en Leo, o de ojos con la Luna llena en Aries, etc.); cuestiones que la práctica médica actual no considera, y dada su general eficacia admitida, no parecen muy abiertas las posibilidades de que se contrasten las experiencias clínicas alopáticas actuales con los consejos sobre los días críticos de la Astrología médica, para determinar, aunque sea estadísticamente, si los hipocráticos llevaban alguna razón y pueden aprovecharse sus conocimientos, sumándolos a los avances técnicos y especializados de hoy día en medicina. Si no sale bien una poda de plantas en día de luna llena no es de extrañar que cualquier órgano que se corte o sangre tenga mayores problemas para cicatrizar, me parece a mí, imitando la simple didáctica torresiana, para sacar uno *ex alio*, pues toda Astrología desde la más complicada a la más simple, se hace sobre la base de esa filosofía de la semejanza. Cuando se ha observado un efecto universal, se espera que se repita bajo las mismas condiciones, y si ese efecto es tan universal como el de la Luna sobre el agua, lo mismo se manifiesta en el mundo vegetal que en el animado. De ahí que Ptolomeo hable de la Astrología como juicios de natural filosofía. Torres lo ha hecho al enseñar que el efecto de la Luna sobre los líquidos era universal, desde las mareas, al agua de los cuerpos de los vivientes. Y no he visto nada que desmienta esas observaciones milenarias sino su continua corroboración en mi limitada experiencia. Me refiero a demostraciones porque juicios contra esas observaciones sí abundan. Aunque mi objetivo es aclarar el tipo de Astrología que Torres conoce y explica dentro de una larga tradición, la prolongación de esas cuestiones es evidente que sigue siendo posible.

³⁶ Ese juicio ha llegado hasta nuestros días ampliamente, así por ejemplo, Álvarez de Miranda afirma hablando del escepticismo de Torres, «un escepticismo bien distinto desde luego, del que, por esos mismos años, tan sesudamente preconizan un Feijoo o un Martínez», Pedro Álvarez de Miranda, «Los duendes en casa de la condesa de Arcos: un episodio de la vida de Torres Villarroel y su difusión oral previo», en *Revisión de Torres Villarroel*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, págs. 79-91, pág. 84. Un artículo por lo demás excelente, donde Álvarez de Miranda, además de documentar las versiones orales y escritas que circulaban sobre los duendes ruidosos de la casa de la condesa de Arcos, pondera cómo se escurre Torres para pronunciarse sobre la existencia o no de ese tipo de entidades; de ahí su alusión a su escepticismo menos riguroso que el de los otros dos contemporáneos. Es verdad que Torres da cuenta del suceso y no lo explica porque no tiene ninguna explicación posible. No dirige al lector hacia ninguna conclusión particular, pues el tema queda fuera de lo que puede explicar, pero ello no quiere decir que en temas científicos sea Torres menos escéptico y riguroso que Martínez, cuyos disparates son de antología. La mofa que hace Martínez sobre los posibles efectos de la Luna

entre Torres y Martínez en su debate sobre Astrología. Martínez desconoce por completo la mínima Astrología natural.³⁷

sobre las mareas, por ejemplo, deja ver claramente que el hilo con el entendimiento de la tradición y su fundamento se ha roto. Así lo percibe también Manuel María Pérez López, «Y ciertamente no todo era trigo científico limpio en Martín Martínez: niega la influencia de la luna en las mareas, explicadas por él según un complejo proceso de fermentaciones químicas; es amigo del alquimista Texeda y no le repugna el principio de la piedra filosofal» (art. cit., pág. 19, nota 15). Por el contrario. Torres desmonta las prácticas y creencias en busca de la piedra filosofal. Se comprende la indignación de Torres frente a detractores tan poco instruidos como osados en porfiar sobre lo que desconocen en vez de estudiarlo para poder entenderlo y evaluarlo con criterio.

³⁷ Si no es capaz ni de admitir el influjo de la Luna sobre las mareas, cómo iba a entender otras cuestiones de manual de Astrología, como lo que significa la Exaltación de los planetas, de lo que de nuevo hace mofa Martínez, y obsérvese la réplica de Torres esmerándose en ser lo más didáctica posible, para que la entienda cualquiera, incluso los que no saben nada de Astrología: «Suénase Don Tabardillo, las preguntas y respuestas a la medida de sus soluciones, y muy presumido de Filósofo, dice: *¿Por donde habrán adivinado cuál es la casa y exaltación de cada Planeta?* Digo, y dígaselo Vmd. que si siente al Sol en el Julio con más calor que el Diciembre. Y responderá que sí; pues esa es la exaltación. Sírvanos de ejemplo el más sensible Planeta. Llega este al signo de Aries por Marzo, y hace los días iguales con las noches, y como se va subiendo, o exaltando, reparte los rayos menos oblicuos, y da más calor. Llega al Cáncer, que es el día 22 de Junio, y hace el día mayor del año, y desde este signo arroja la luz más directa, porque llegó a su mayor exaltación: esto es cierto; ¿pues cómo se dice, que son soñadas las exaltaciones de los Astros? Pues lo mismo sucede a los demás Planetas: todos tienen más y menos luz, conforme la situación, y parte de Cielo que ocupan; y por consiguiente, más o menos calor, o influjo; y esto lo ven los ojos, y lo sienten los cuerpos; pero este Doctor es de insensible vista, y ciego de todos cuatro costados» (*Postdatas*). Es evidente que Martínez ha perdido hasta las más mínimas nociones de astronomía que formaban parte del bagaje de un humanista. La más clara y rigurosa exposición de la Astrología ptolemaica (con ser sólo un compendio divulgativo) está expresada en el *Viaje Fantástico*, sobre el cual también ha caído el prejuicio de que está obsoleto precisamente por ser ptolemaico. Baste decir aquí que el modelo ptolemaico para la Astrología no fue superado por ningún otro alternativo; el modelo copernicano es astronómico, y no se ocupan de lo mismo una y otra ciencia. El *Viaje fantástico* contiene una información preciosa de la Astrología culta que llega hasta Torres; es un pequeño manual bastante fiel a la tradición, un intento claro de hacer de trasmisor de la Astrología que está desapareciendo. Como ejemplo, en este texto se explica lo que la Exaltación de un planeta significa junto con otras cualidades que la Astrología culta considera en los planetas. Obsérvese el cambio de registro respecto a las *Postdatas*: «De dos maneras atribuyen los astrólogos las dignidades a los planetas, una esencial y otra accidental. La esencial es la que tienen por naturaleza; y accidental, la que les sobreviene por el sitio. Las dignidades esenciales son cuatro: casa, exaltación, triplicidad y término. Tienen gozo en las casas celestes y en los signos. El gozo que se toma del signo es esencial, y la que se toma de la casa, accidental. Saturno tiene su gozo en Acuario, y en la casa duodécima. Júpiter en Sagitario, y en la undécima. Marte en Escorpión, y en la sexta. El Sol en Leo, y en la nona. Venus en Tauro, y en la quinta. Mercurio en Virgo, y en la primera. La Luna en Cáncer, y en la tercera. Cada planeta tiene su casa. El Sol la tiene en Leo, y la Luna en Cáncer; los demás, cada uno tiene una diurna y otra nocturna. Acuario es diurna, y Capricornio nocturna de Saturno. Júpiter tiene por casa diurna a Sagitario, y por nocturna a Piscis. Marte tiene diurna a Aries, y nocturna a Tauro. Mercurio tiene por diurna a Géminis, y nocturna a Escorpión. La exaltación del planeta es un lugar del Zodíaco en el cual tiene gran dignidad; y *caso* se llama donde se le disminuye la fuerza; y esto es en el lugar opuesto a la dignidad; y así en Aries se exalta el Sol, y tiene su caso en Libra. La Luna en Tauro, Saturno en libra, Júpiter en Cáncer, Marte en

A algunos críticos, no obstante, no se les ha pasado por alto, que la polémica entre Feijoo, Martín Martínez y Torres Villarroel no podía reducirse a modernidad frente a conservadurismo u obscurantismo, y así matizaba el asunto José Manuel Valles, en un estudio lúcido, algo imantado de la picardía torresiana:

además del extraordinario valor que pueden tener las obras de Torres Villarroel para intentar comprender el desarrollo y la estructura del discurso imaginativo en los albores españoles de la Razón Métrico Decimal, en sus obras «científicas» (e incluso en las «literarias», ya que las fronteras afortunadamente no están claras) nos encontramos una serie de materiales fundamentales para cualquier «historia del pensamiento español» al uso (ciencia, técnicas, filosofía, religión, etc) [...]

Queremos decir que –en una verdadera historia social de las ideas, que no puede dejar de ser historia ideológica de las sociedades– Torres dejaría

Capricornio, Venus en Piscis, y Mercurio en Virgo. *Triplicidad* es una división de los signos en cuatro partes, según la disposición de los cuatro elementos, que concuerdan con una naturaleza; y en éstos tienen también los planetas dignidad esencial. Los *términos* son ciertos grados determinados en los signos, en que constituidos observaron los astrólogos antiguos que se aumentaban las fuerzas de los planetas. Los aspectos de los astros son las distancias que respecto del Sol o de la Luna, o de unos y otras, llevan en ella movimientos; de suerte que, cuando un planeta está distante de otro cuarenta y cinco grados, se dice que se miran con aspecto sextil; cuando la distancia es de noventa grados, se llama aspecto cuadrado; y cuando distan por ciento y ochenta grados, están en oposición; y cuando están en un mismo signo y grado, están en conjunción. Baste esto como general noticia de las naturalezas y dignidades de estos planetas; advirtiendo a vuestras mercedes que hay otras infinitas cosas que saber en este asunto» (Biblioteca Digital de la Universidad de Alicante). Esto sigue siendo válido para la Astrología contemporánea. En el *Viaje Fantástico* proporciona Torres una adecuada justificación del objeto de estudio de la Astrología, que vemos trata de los efectos de los cuerpos celestes observados desde la Tierra (de ahí su geocentrismo pues no puede ser de otra forma): «Aunque los cuerpos celestes, por la inmensa distancia que hay de ellos a la tierra, parecen exiguos, ya han visto vuestras mercedes su desmesurada magnitud, y aún son mayores que los que nosotros discurrimos. Estos cuerpos celestes hacen su impresión en los inferiores por su movimiento y por su luz, y por su influencia. Por el movimiento, porque éste es la vida de todo lo criado, porque cesando el movimiento, cesan las generaciones y corrupciones, y todo natural movimiento; por la luz, porque la lumbre de los cielos imprime en el aire las primeras cualidades; y del temperamento de las primeras se engendran las segundas, de donde se sigue que los cuerpos celestiales hacen con su luz todas las alteraciones y mutaciones del aire y otros cuerpos inferiores: por la influencia, porque con maravilloso modo labra en las entrañas de la tierra los metales, piedras, etc., y en la superficie de ella fomenta las producciones de mieses y plantas; y según la varia influencia, y según el diverso sitio del lugar hace producir y engendrar sustancias diversas; porque no todo lugar es bueno para producir aromas, ni en todos los terrazos se engendra el vino dulce. Del mismo modo varían estas influencias en las inclinaciones del hombre (dejándole siempre libre su voluntad, que a ésta nadie la manda, si no es el mismo hombre); y así, según la buena o la perversa constelación, a unos hace afortunados, a otros infelices, a unos borrachos, a otros lujuriosos, a unos ladrones, y a otros soberbios; pero aunque al hombre le inclinen las estrellas, le queda libertad para elegir a su voluntad» (*op. cit.*). Sería bueno explorar las fuentes que emplea el *Viaje Fantástico*, me refiero a la procedencia de los contenidos astrológicos, y esa es labor para contar con astrólogos profesionales sin duda. Es evidente que se trata de un compendio.

de ser ese cátedro grotesco, representante típico de la España oscurantista y supersticiosa contra la que lucha el paladín Feijoo.³⁸

Torres lega un testimonio excepcional sobre su época, que aunque llena de vida, pues la sintoniza desde su espectacular temperamento sanguíneo, la ve oscura de inteligencia y conocimiento, perdida en un cambio de ciclo donde lo que brilla no es la libertad sino la ignorancia alentada por la represión y por una universidad gris y sin luces. Es probablemente quien usando de la literatura mejor da cuenta no sólo del canto del cisne de la Astrología culta sino del fin de los ideales del Humanismo. No encuentro entre sus contemporáneos un diálogo de calado tan humanista y tan bien escrito como el diálogo de Torres y el Ermitaño en ese escrutinio tan cervantino de la biblioteca del Ermitaño.

Pero la crítica es variada y puede mantener valoraciones plurales, todas legítimas. A fin de cuentas, simpatizar con un tipo de crítica u otra, en lo que a valoración de la calidad de una obra se refiere, dejando al margen otros valores que los estudios críticos comportan, tiene mucho que ver con lo que el propio Torres dice en otro de sus geniales prólogos, rememorando la vieja teoría astrológica de los temperamentos y sus simpatías o antipatías naturales:

Son los libros unas copias de las almas de sus autores, unas imágenes de sus sentimientos, unos originales de sus fantasías, y sus vivísimas representaciones de sus vicios, virtudes, capacidades y sentencias.

Son los libros, como los hombres, unos buenos, otros malos, unos chicos y otros grandes, unos santos y otros pecadores, pero los más son malos, porque así son los más de los hombres del mundo; y como obras hechas por nosotros, es preciso que sepan a la pega de nuestra ignorancia, vanidad, vanagloria y locura [...]

Yo no sé a qué hueco de estos se ha de reducir este Tomo... tú, lector mío, lo pondrás en el que quisieres, pues tú sólo eres el dueño de colocarlo en el andén de tu gusto, de tu desprecio, de tu alegría, o de tu importancia. Las diligencias más vigilantes de los autores no bastan para hacer felices sus libros; es necesario que concurran el apetito y el temperamento del lector; si

³⁸ José Manuel Valles, *Diego de Torres Villarroel. Recitarios astrológico y alquímico*, Madrid: Editora Nacional, 1977, pág. 48. Lo más granado de la valoración de Valles sobre Torres está en el epílogo de su edición que titula «Moraleja», cuya síntesis básicamente comparto: «A menudo se ha dicho que Torres fue el apóstol de la más negra superstición y fanatismo. Cualquiera que tenga en el entendimiento ojos y no legañas se apercebirá en seguida de que eso no es más que una patraña de bobos para engañar a bobos. [...] [Torres] admite plenamente la verdad intelectual, y tan exigente se muestra a este respecto que sólo respeta aquellas ciencias que pueden llamarse exactas, por basarse sus demostraciones en el rigor de las matemáticas. Por lo demás sus criterios científicos son empíricos, baconianos y profundamente burlescos frente a todo sistema teórico, sea antiguo o moderno» (págs. 337-338).

el tuyo tiene alguna amistad con mi sangre, puede que no te disguste, pero si somos opuestos de humores, lo aborrecerás con tus cinco sentidos...³⁹

Para la crítica en general ese canto del cisne por la Astrología culta era la consecuencia natural del progreso. Es natural, no se puede apreciar lo que no se conoce, y así como en nuestros días sería aberrante encarcelar a alguien por seguir la ley de Moisés, y esos prejuicios sembrados por la represión de la Inquisición han caducado, no ha sido así respecto al sambenito que pesa aún sobre la Astrología culta en el mundo académico oficial, y en parte derivado de ello, los múltiples sambenitos que todavía penden sobre Diego de Torres Villarroel.

³⁹ Tomo IX. *Extracto de los Pronósticos de El gran Piscator de Salamanca desde el año de 1725 hasta el de 1753*, «Prólogo General», pág. 5.

EDAD DE ORO
HOJA DE PEDIDO

Apellidos

Nombre

Institución

Dirección

Deseo recibir los números de **Edad de Oro** _____

Firma:

Envíese a:

Librería de Universidad Autónoma de Madrid
28049 MADRID

NÚMEROS DE LA REVISTA PUBLICADOS

EDAD DE ORO I

Madrid, U.A.M., 1982, 105 págs.

EDAD DE ORO II

Los géneros literarios.

Madrid, U.A.M., 1983, 215 págs.

EDAD DE ORO III

Los géneros literarios: prosa.

Madrid, U.A.M., 1984, 309 págs.

EDAD DE ORO IV

Los géneros literarios: poesía.

Madrid, U.A.M., 1985, 235 págs.

EDAD DE ORO V

Los géneros literarios: teatro.

Madrid, U.A.M., 1986, 311 págs.

EDAD DE ORO VI

La poesía en el siglo XVII.

Madrid, U.A.M., 1987, 285 págs.

EDAD DE ORO VII

La literatura oral.

Madrid, U.A.M., 1988, 285 págs.

EDAD DE ORO VIII

Iglesia y literatura. La formación ideológica de España. Homenaje a Eugenio Asensio.

Madrid, U.A.M., 1989, 226 págs.

EDAD DE ORO IX

Erotismo y literatura.

Madrid, U.A.M., 1990, 346 págs.

EDAD DE ORO X

América en la literatura áurea.

Madrid, U.A.M., 1991, 245 págs.

EDAD DE ORO XI

San Juan de la Cruz y fray Luis de León y su poesía.

Homenaje a José Manuel Blecua.

Madrid, U.A.M., 1992, 251 págs.

EDAD DE ORO XII

Edición, transmisión y público en el Siglo de Oro.

Madrid, U.A.M., 1993, 410 págs.

EDAD DE ORO XIII

Francisco de Quevedo y su tiempo.

Madrid, U.A.M., 1994, 240 págs.

EDAD DE ORO XIV

Lope de Vega.

Madrid, U.A.M., 1995, 328 págs.

EDAD DE ORO XV

Leer «El Quijote».

Madrid, U.A.M., 1996, 216 págs.

EDAD DE ORO XVI

El nacimiento del teatro moderno.

Madrid, U.A.M., 1997, 343 págs.

EDAD DE ORO XVII

El mundo literario del Madrid de los Austrias.

Madrid, U.A.M., 1998, 247 págs.

EDAD DE ORO XVIII

Felipe II: Medio Siglo de Oro.

Madrid, U.A.M., 1999, 239 págs.

EDAD DE ORO XIX

Poética y Retórica en los siglos XVI y XVII.

Madrid, U.A.M., 2000, 322 págs.

EDAD DE ORO XX

Revisión de la novela picaresca.

Madrid, U.A.M., 2001, 222 págs.

EDAD DE ORO XXI

Libros de caballerías: textos y contextos.

Madrid, U.A.M., 2002, 549 págs.

EDAD DE ORO XXII

Música y literatura en los Siglos de Oro.

Madrid, U.A.M., 2003, 508 págs.

EDAD DE ORO XXIII

La lengua literaria en los Siglos de Oro.

Madrid, U.A.M., 2004, 473 págs.

EDAD DE ORO XXIV

La tradición clásica en los Siglos de Oro.

Madrid, U.A.M., 2005, 481 págs.

EDAD DE ORO XXV

El Quijote cuatrocientos años después.

Madrid, U.A.M., 2006, 615 págs.

EDAD DE ORO XXVI

La mujer en la literatura áurea.

Madrid, U.A.M., 2007, 363 págs.

EDAD DE ORO XXVII

Magia y ciencia en la literatura áurea.

Madrid, U.A.M., 2008, 454 págs.

EDAD DE ORO XXVIII

Imprenta manual y edición de textos áureos.

Madrid, U.A.M., 2009, 463 págs.

EDAD DE ORO XXIX

Literatura hispanoamericana y Edad de Oro.

Madrid, U.A.M., 2010, 343 págs.

EDAD DE ORO XXX

Treinta años de «Edad de Oro».

Madrid, U.A.M., 2011, 443 págs.

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS

Honesta disciplina. La aparición de un discurso crítico frente a los falsarios

J. A. G. ARDILA

La novela áurea ante el Siglo de las Luces

MARIETA CANTOS CASENAVE

De novelas, cuentos y otras formas del relato breve

JESÚS CAÑAS MURILLO

Tipos y personajes en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz

JOSÉ CHECA BELTRÁN

Bances Candamo, Luzán y el Neoclasicismo

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA

Fábulas mitológicas burlescas en el otoño del Barroco español

FERNANDO DURÁN LÓPEZ

A vueltas con la «Vida» de Torres Villarroel: ¿relato picaresco o autobiografía moderna?

FRANCISCO FLORIT DURÁN

En torno a la presencia de voces teatrales en el Diccionario de «Autoridades»

AUGUSTO GUARINO

Andrea Perrucci en el umbral del siglo XVIII: «Dell'Arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso» (1699)

EMILIO PALACIOS FERNÁNDEZ

La poesía española de comienzos del siglo XVIII en su contexto histórico

JESÚS PÉREZ-MAGALLÓN

Calderón y Zamora, ¿un Barroco ilustrado?

ALBERTO ROMERO FERRER

Del Barroco a la Ilustración: teatro, espectáculo y parodia

JOSÉ ROSO DÍAZ

El tema del amor en las comedias de Antonio de Zamora

ÁLVARO RUIZ DE LA PEÑA SOLAR

La prosa enciclopédica del marqués de Santa Cruz

INMACULADA URZAINQUI MIQUELEIZ

Periodismo/periodismos en la temprana Ilustración

IRENE VALLEJO GONZÁLEZ

Consideraciones sobre «Ocios políticos», primer libro de poesías de Torres Villarroel

LUIS MIGUEL VICENTE GARCÍA

Torres Villarroel: el canto del cisne de la Astrología culta